

# Circostrada Network

Yohann Floch  
Anne Gonon  
Pascal Le Brun-Cordier

Arts de la rue :  
la diffusion est morte,  
vive la diffusion !

Eurobrunstorming 2010,  
Chalon dans la Rue

# Arts de la rue : la diffusion est morte, vive la diffusion !

Eurobrunstorming 2010, Chalon dans la Rue

## Sommaire

<b>Introduction</b> .....	<b>p. 3</b>
<i>Stéphane Simonin</i>	
<b>Quelle diffusion des arts de la rue en France et en Europe ?</b> .....	<b>p. 4</b>
<i>Anne Gonon</i>	
<b>Quelle infusion des arts de la rue en France et en Europe ?</b> .....	<b>p. 9</b>
<i>Pascal Le Brun-Cordier</i>	
<b>Diffusion des arts de la rue : repensons nos modèles...</b> .....	<b>p. 12</b>
<i>Yohann Floch</i>	

Remerciements à notre traducteur Brian Quinn et à l'équipe du festival Chalon dans la Rue.

CIRCOSTRADA NETWORK

HORS LES MURS



Ministère  
Culture  
Communication

CHALON  
DANS  
LA  
RUE  
Festival Transnational  
des Arts de la Rue



Culture Programme



Education and Culture DG

Ce projet a été financé avec le soutien de la Commission européenne. Cette communication n'engage que son auteur et la Commission n'est pas responsable de l'usage qui pourrait être fait des informations qui y sont contenues.

# Introduction

Le paysage de la diffusion des arts de la rue en Europe évolue. Aux côtés des festivals se développent d'autres espaces de rencontre avec le public, diversifiant ainsi les moments et les conditions de la diffusion. Nouveaux programmateurs, croisement des réseaux, diffusion à l'année ou présence en milieu rural, l'esprit de la rue se faufile partout et fait preuve d'innovation. Certaines compagnies renoncent même à diffuser des spectacles pour s'installer durablement sur des territoires et "infuser" leur travail de création au plus près des populations.

Pour mieux connaître les évolutions de ce paysage de la diffusion, HorsLesMurs a lancé en 2010 un chantier d'étude et de réflexion qui a pris différentes formes : recueil de données sur la diffusion, organisation de rencontres professionnelles, publication de comptes-rendus et création d'un espace documentaire... Ce chantier transversal s'est enrichi avec l'enregistrement d'une émission de radio et l'édition d'un dossier spécial dans le magazine *Stradda* n°18 intitulé "La rue s'invente de nouvelles scènes".

Les Eurobrunchstorming, rencontres organisées les 23 et 24 juillet 2010 dans le cadre de Chalon dans la rue à Chalon sur Saône (France), par Circostrada Network et HorsLesMurs en partenariat avec le festival, ont posé les bases de ce chantier thématique et soulevé les principaux axes de réflexion. Présentées sous le titre provocateur "La diffusion est morte, vive la diffusion !", elles ont interrogé la pertinence des modèles actuels de diffusion en Europe et mis en valeur les nouvelles démarches d'intervention et de création sur les territoires. Ce document présente une synthèse des échanges et des discussions sous la forme de trois articles de Anne Gonon, Pascal Le Brun-Cordier, modérateurs de ces rencontres, et Yohann Floch, coordinateur du réseau Circostrada.

Nous vous souhaitons une bonne lecture et vous invitons à découvrir en ligne ([www.horslesmurs.fr](http://www.horslesmurs.fr)) les autres publications ou ressources produites par HorsLesMurs à l'occasion de ce chantier sur la diffusion des arts de la rue.

Stéphane Simonin  
Directeur de HorsLesMurs

# Quelle diffusion des arts de la rue en France et en Europe ?

Anne **Gonon**

Chargée des études et de la recherche à HorsLesMurs

Suprématie des festivals (la base de données de HorsLesMurs en répertorie 199 en France en 2010), faible intégration aux autres réseaux (théâtre, festivals pluridisciplinaires de création contemporaine, saisons, etc.), déséquilibre entre offre et demande, contextes festifs et d'animation... La diffusion fait depuis longtemps débat dans les arts de la rue en France, comme s'il s'agissait d'un problème intrinsèque au secteur. La constitution d'un réseau de festivals devenu dès les années 90 l'espace monopolistique de présentation des spectacles joue un rôle essentiel dans la situation française : alors que les arts de la rue se construisaient un outil de diffusion propre, ils s'enfermaient peut-être aussi dans une prison... à peine dorée. A l'échelle européenne, la diffusion s'organise également fortement autour de festivals. Loin d'être un point de détail, la question de la diffusion est centrale dans la mesure où elle fait se rencontrer trois enjeux essentiels : l'économie des compagnies, les formes de la création et les modalités de la rencontre avec le public.

Ce morose état des lieux doit être nuancé. Des évolutions au long cours ont fait bouger les lignes depuis le début des années 2000. Tout d'abord, il semble que la suprématie des festivals s'affaiblisse, au profit d'autres contextes de diffusion et, notamment, des saisons. Une enquête menée au printemps 2010 par HorsLesMurs, à laquelle 58 compagnies françaises d'arts de la rue ont participé, en témoigne (voir encadré). Si les résultats doivent être maniés avec prudence du fait du faible nombre de répondants, il apparaît que 26% des représentations réalisées par les compagnies ayant contribué se sont déroulées dans le cadre d'une saison. Les festivals et événements restent largement en tête avec 54% des représentations, mais cette présence non négligeable des contextes de diffusion hors événement mérite d'être signalée. Ensuite, on constate que les compagnies déclarant avoir eu, en 2009, "une bonne diffusion", tournent sur des réseaux variés, dépassant le cercle des arts de la rue. Ces deux remarques sont liées puisque la diffusion en saison est souvent le signe d'une intégration à une programmation pluridisciplinaire. Les saisons consacrées exclusivement aux arts de la rue restent aujourd'hui peu nombreuses, bien qu'en développement. Si l'ouverture des autres circuits du spectacle vivant et, notamment, celui dit "généraliste" (scènes nationales, scènes conventionnées, théâtres de ville, etc.) reste timide, elle semble s'amorcer, notamment du fait d'un travail en réseau territorial. En outre, le développement de projets culturels dits "de territoire", plaçant la dimension contextuelle et le rapport au public au cœur de leur démarche, se fait pour partie au bénéfice des artistes de rue qui partagent ses préoccupations de terrain. Pour les compagnies tournant à l'étranger, en revanche, le festival reste le premier mode de diffusion. 91% des représentations hors France des compagnies ayant participé à l'enquête se sont déroulés dans un contexte de festival ou d'événement.

Enfin, autre évolution de ce paysage de la diffusion française : le champ des arts de la rue s'est ouvert à des artistes et des formes

venant d'autres secteurs de la création contemporaine et évoluant hors les murs. Ce mouvement ne concerne pas que la danse (de Julie Desprairies à Nathalie Pernette en passant par Willi Dorner) mais aussi les propositions théâtrales ou plastiques, relevant du théâtre environnemental ou encore de la performance (Dries Verhoeven, Roger Bernat, Antoine Defoort, la Compagnie Marius, pour ne citer que quelques artistes). Cette dernière évolution est pour partie liée à l'influence importante que les réseaux européens de coopération jouent depuis maintenant plus de dix ans pour certains dans le secteur des arts de la rue. Si l'on a parfois tendance, du point de vue français, à mettre en avant les bienfaits de ces réseaux pour les partenaires étrangers qui bénéficient ainsi de l'expérience et des compétences hexagonales (la France reste, de fait, le pays européen où les arts de la rue sont les plus structurés et soutenus), on ne saurait négliger l'influence de ces échanges européens sur l'ouverture d'esprit des programmeurs français. La diffusion de ces artistes étrangers, renforcée depuis une dizaine d'années même si elle reste encore à développer, contribue sans aucun doute à un renouvellement des esthétiques et à un décloisonnement des pratiques franco-françaises. Elle permet d'équilibrer partiellement la balance penchant plutôt du côté de l'exportation des productions françaises chez nos voisins européens.

Ces changements au long cours sont notables et ils contribuent à placer aujourd'hui le secteur des arts de la rue dans un virage à ne pas rater. Ce virage est cependant complexe à négocier car dans le contexte actuel de crise économique, les échos sont plus que jamais alarmistes : âpre négociation des tarifs, nombre de contrats en chute libre, chargés de production et de diffusion sous pression, artistes en situation précaire... Interrogées sur leur lecture de la situation actuelle, les compagnies ayant répondu au questionnaire de HorsLesMurs se disent sous tension : frilosité des programmeurs, décisions tardives, annulations à la dernière minute, climat instable... Les contingences économiques auxquelles les programmeurs sont confrontés pèsent très lourd sur les compagnies qui sont en bout de chaîne... L'incertitude règne. La situation était déjà difficile dans la plupart des pays européens où les financements sont moins développés qu'en France, mais elle s'annonce encore plus tendue pour les mois à venir.

Que penser aujourd'hui du modèle festivalier de diffusion des arts de la rue ? Est-il toujours pertinent ? Les festivals sont-ils à ce point condamnables ? Condamnés ? Quelles nouvelles voies explorer ? Quels circuits développer pour une meilleure circulation des œuvres en France et en Europe ? La rencontre "Quelle diffusion des arts de la rue en France et en Europe ?" était l'occasion de poser ces questions et, peut-être, d'envisager des éléments de réponse. La parole a été donnée à Katrien Verwilt, codirectrice de Metropolis à Copenhague et à Claude Guinard, directeur des Tombées de la Nuit à Rennes, deux programmeurs revendiquant ne pas organiser des "festivals d'arts de la rue", et à Marik Wagner, qui privilégie l'intitulé

## Une enquête sur la diffusion des spectacles de rue français

HorsLesMurs a lancé une enquête sur la diffusion destinée aux compagnies d'arts de la rue implantées en France. L'enquête a pris la forme d'un questionnaire à remplir en ligne, de mars à juin 2010. 58 compagnies ont répondu à ce questionnaire qui portait sur l'année 2009. Le nombre de réponses étant faible, les résultats doivent être considérés avec précaution. Ils apportent cependant des éléments de connaissance intéressants sur la situation des compagnies d'arts de la rue.

- Le nombre moyen de spectacles disponibles par compagnie est de 5. 62% des compagnies déclarent au moins 3 spectacles disponibles et 26% plus 6.
- Le nombre moyen de représentations est de 52 par compagnie (avec ou sans contrat de cession, en France et à l'étranger), mais cette moyenne cache d'importantes disparités. Le minimum s'élève à 2 tandis que le maximum est de 301 représentations. Il existe une corrélation entre le nombre de représentations et le nombre de spectacles disponibles. Parmi les 7 compagnies ayant réalisé plus de 100 représentations en 2009, 3 avaient entre 2 et 5 spectacles disponibles, 2 entre 10 et 12 et 2 entre 25 et 30 – il s'agit de petites formes, notamment musicales.
- 88% des représentations (avec ou sans contrat de cession) des 58 compagnies ont eu lieu en France, 10% dans l'Espace Economique Européen (EEE) et 2% à l'international hors EEE. 31 compagnies (53%) ont eu au moins une représentation dans l'EEE et 8 compagnies (14%) à l'international hors EEE.
- Interrogées sur les contextes de diffusion en France, les compagnies déclarent avoir réalisé 54% de leurs représentations en festival/événement, 26% en saison, 9% dans un contexte socio-culturel, 5% dans un contexte commercial et 6% dans un autre type de contexte. Là encore, les disparités sont importantes puisque certaines compagnies ont joué la quasi totalité de leurs représentations en festival/événement tandis que d'autres ont surtout joué en saison. La prépondérance de la diffusion en festival est confirmée par l'enquête mais une érosion s'annonce au profit de la saison.
- Les masses salariales importantes ne correspondent que rarement à un grand nombre de représentations mais plutôt à la présence de permanents dans la compagnie et/ou à des compagnies tournant des "grosses formes", impliquant un grand nombre d'interprètes (les deux étant souvent liés). Certaines compagnies ayant un nombre de représentations importants n'ont pas forcément une masse salariale élevée : elles diffusent pour la plupart des formes incluant un petit nombre d'interprètes et ne disposent pas de permanents.

"accompagnatrice de projets" à celui de "chargée de diffusion" (voir encadré sur les intervenants). Ils ont été conviés en tant qu'acteurs de terrain prônant la pluridisciplinarité et le décloisonnement, "hors champ" et pourtant étroitement liés à de nombreux artistes de rue.

### Articuler logique artistique et logique économique

Point commun entre les trois invités : la primauté de l'artistique, la nécessité de mettre en œuvre les moyens humains et financiers et de juguler les contraintes économiques au profit de celui-ci. Ainsi, pour Marik Wagner, son métier consiste à établir, en collaboration avec l'organisateur, un équilibre entre "trois éléments essentiels : le projet du programmeur qui accueille, le public et le non-public, c'est-à-dire les gens que nous allons croiser sur le terrain, et la démarche artistique". Claude Guinard, qui se dit "passeur plutôt que programmeur", accorde lui aussi cette primauté à l'artistique. "La colonne vertébrale des Tombées de la Nuit, ce sont les créations et les artistes. La question de départ est toujours : avec quels artistes avons-nous envie de travailler ? Notre rôle, c'est de prendre la carte de la ville et de nous demander : quel est l'endroit le plus juste pour cette proposition ? On aborde alors de fait la question du territoire et du rapport au public. A aucun moment, je ne me dis : "Il me faut un spectacle pour la place de la mairie, un spectacle pour la place du Parlement de Bretagne..." Je n'ai pas non plus de quota : tant d'arts de la rue, tant d'installations, tant de musique. Tout est à géométrie variable et c'est l'artistique qui enclenche tout."

Katrien Verwilt défend également, à Metropolis, cette posture. L'inscription profonde des artistes dans la ville étant primordiale dans le projet, la dimension artistique est étroitement liée à une attention portée au contexte. Cette logique va jusqu'à la commande et la production de projets spécifiques. "Nous créons ensemble, avec les artistes, des productions pour certains quartiers ou espaces qui ne sont pas nécessairement des lieux évidents comme la place de la mairie. Au contraire, on choisit plutôt des endroits difficiles. Que faire dans ce quartier-là ? Avec sa population ? Comment peut-on faire en sorte que des habitants qui ne vont jamais dans ce quartier s'y rendent et le regardent d'une autre façon ? Parfois, nous nous contentons aussi d'acheter des spectacles préexistants, mais nous nous posons toujours la question de son implantation dans la ville."

Ce discours de vertu ne doit pas faire oublier les contraintes qui pèsent lourdement : la programmation en festivals induit un formatage des créations, comme si les artistes, de manière plus ou moins consciente, intégraient un certain nombre d'attentes qu'ils présupposent être celles des programmeurs et donc s'imposaient ces contraintes (durée, jauge, nombre d'interprètes, demandes techniques, etc.), dans la perspective, de vendre leur spectacle... Logique économique d'ailleurs cohérente puisque tel est bien l'objectif de la production d'un spectacle que de le tourner. Comment lever la pression qu'exerce ce cercle vertueux (vicieux ?) qui pousse les compagnies à créer des formats artistiques répondant à des formats économiques ? Cette même quadrature du cercle conduit les programmeurs à regarder les spectacles en ayant en tête une grille de lecture économique (quel montant du contrat de cession ? Quels frais de transports et d'accueil ? Quel coût pour quelle jauge ?, etc.). Si la logique économique ne doit pas être niée, comment empêcher qu'elle conduise à une standardisation des propositions ? Sur ce point, Marik Wagner évoque "l'incontournable notion de prise de risque". "La création est-elle un besoin irrésistible ? Que veut-on dire ? A qui s'adresse-t-on ? Non pas à quel programmeur, mais à quelle audience ?" Telles sont, d'après elle, les premières questions

auxquelles l'artiste doit pouvoir répondre. Ensuite, il faut "trouver le langage dans lequel on peut échanger avec nos différents partenaires". Les "partenaires" ont donc eux aussi une responsabilité. Responsabilité que Claude Guinard endosse pleinement. "Si, dans le contexte actuel, nous ne prenons pas des risques, c'est manquer de responsabilité, surtout sur le territoire rennais où le champ des possibles est immense. Cette notion de prise de risque est essentielle pour nous." A Copenhague, la responsabilité de Katrien Verwilt semble encore plus importante dans la mesure où Metropolis reste à ce jour la seule plateforme de ralliement pour les artistes danois œuvrant dans l'espace public. "Quand on a commencé, beaucoup d'artistes se sont adressés à nous. Ils sont demandeurs d'occasion de créer et ils ont aussi besoin de travailler avec des artistes européens qui ont plus d'expérience, pour s'inspirer de leurs démarches et apprendre à leur contact." Metropolis contribue ainsi au développement d'un champ artistique au Danemark. Exigence artistique et prise de risque ne sont pas de vains mots mais les intervenants reconnaissent qu'il n'est pas toujours facile de s'y tenir. Marik Wagner estime qu'il "serait prétentieux de dire que l'on échappe à tout formatage, car malgré nous il y a des choses qui transparaissent" et Claude Guinard ajoute qu'il pourrait fournir des contre-arguments vis-à-vis de la prise de risque aux Tombées de la Nuit : "Si l'on regarde la programmation 2010, on peut se demander : est-ce qu'accueillir la nouvelle création de 26000 couverts et la nouvelle création de OpUS est encore une prise de risque ?"

## Parlons "argent"

"Je ne suis pas du secteur mais j'avais déjà du mal à me repérer entre ceux qui vendent et qui achètent... Maintenant, on nous dit que les programmeurs ne sont pas "programmeurs" mais "passeurs"

### Marik Wagner

Accompagnatrice de projets  
(Atelier Lefevre et André, 2 rien merci, Opéra Pagai)

C'est à Annonay, avec la première édition du Festival de la Manche, que Marik Wagner découvre les arts de la rue en 1988 et est saisie par leur "manière d'interpeller une population". Dès l'année suivante, elle rejoint le comité de programmation bénévole puis, en 1994, devient l'administratrice de la compagnie Albédo qui débute. A partir de 1999, elle travaille ponctuellement avec différentes équipes. Elle participe au premier stage de préfiguration de la FAI AR (Formation Avancée Itinérante des Arts de la Rue) en 2002 et c'est l'occasion pour elle de formuler, au terme d'une réflexion entamée depuis plusieurs années, son positionnement dans la profession ainsi que de préciser son regard sur celle-ci et ses évolutions. Elle adopte alors l'intitulé "d'accompagnatrice de projets culturels" et fait le choix de ne pas être attachée à une seule compagnie. Elle collabore avec L'Atelier Lefevre et André et 2 rien merci, ainsi qu'avec Opéra Pagai sur des projets ponctuels aux côtés de l'équipe permanente. Membre de l'équipe pédagogique de Illusion et Macadam, elle est également investie depuis 11 ans au sein de l'association Clowns sans frontières.

et que "les chargés de diffusion" sont des "accompagnateurs"... Je m'inquiète un peu. Est-ce parce qu'il n'y a plus d'argent que l'on n'aborde même plus la question ? Le glissement sémantique me semble intéressant. Bien sûr que votre fonction est d'accompagner, mais c'est aussi de vendre ou d'acheter..." Cette interpellation venue du public conduit à aborder de manière frontale la situation financière actuelle. Claude Guinard fait remarquer que "cette problématique économique est présente dans tous les domaines du spectacle vivant et que les petits bureaux de production de musique sont confrontés aux mêmes problèmes" que les compagnies d'arts de la rue. "Il y a bien évidemment une relation commerciale, je ne mets pas cela en cause, ajoute-t-il. Le contexte est tendu financièrement et cela entre en ligne de compte dans nos échanges et nos discussions avec les compagnies, c'est évident. Par contre, il ne faut pas tomber dans le marchandage." Aux programmeurs d'ajuster leurs orientations afin d'équilibrer au mieux. L'édition 2010 des Tombées de la Nuit a été réduite de deux jours par rapport à 2009. Ce n'est pas le budget artistique qui a été diminué mais les coûts de qualification de l'espace public (notamment la sécurité), qui sont tout sauf négligeables.

Marik Wagner ne nie pas non plus l'aspect commercial de la vente d'un spectacle mais elle refuse que la relation financière soit centrale. Quant au climat tendu, qu'elle constate depuis plus de 18 mois et estime particulièrement accru depuis janvier 2010, elle remarque qu'il l'a conduite à "changer ses argumentaires" et sa posture vis-à-vis des programmeurs. Là où elle se visualisait jusqu'alors en "face-à-face", elle se projette désormais "côte-à-côte" : "Je ne suis pas en face, en question-réponse. On a besoin de tous se mettre du même côté, de regarder ensemble là où on veut aller pour y arriver ensemble." Pour Katrien Verwilt, cette logique de coopération pluri-partenariales est essentielle et fait partie du projet Metropolis. C'est un des défis du projet que de faire collaborer des artistes, des organisateurs, des architectes qui disposent tous de moyens et de codes différents. D'un point de vue concret, ces discussions entre compagnies et programmeurs peuvent aboutir à des changements de dates permettant de rationaliser des déplacements, à des réajustements de lieux d'implantation réduisant les coûts de gardiennage, à des montages de projets et des recherches de financements spécifiques, etc.

## Séries et tournées : quelques bonnes pratiques de collaboration en réseau

Puisqu'il est question d'économie, les notions de série et de tournée s'imposent rapidement dans la discussion. La saison des festivals se concentrant principalement d'avril à septembre, des compagnies se trouvent paradoxalement en situation de refuser des dates parce que les demandes se concentrent très fortement sur les week-ends d'été. Les compagnies sont en outre souvent sollicitées pour une ou deux représentations seulement, ce qui induit des temps et des coûts de transport très élevés et trop peu amortis. Les Tombées de la Nuit tentent de programmer au minimum quatre représentations. Metropolis tâche de collaborer avec d'autres organisateurs pour partager les frais. Le festival fait presque systématiquement venir des compagnies de rue ou de cirque françaises, ce qui représente des coûts de transports parfois exorbitants. Katrien Verwilt essaie alors d'organiser des tournées, en collaboration avec les compagnies, en incluant d'autres pays du Nord de l'Europe (Suède, Norvège, Finlande...) ou la Belgique ou les Pays-Bas qui sont sur la route vers le Danemark.

Cette logique de tournée "semble encore peu développée en France"

## Claude Guinard, directeur

Les Tombées de la Nuit (Rennes)

En 2003, après vingt ans d'existence sous l'égide de l'Office du Tourisme, les Tombées de la Nuit sont devenues une association loi 1901. C'est à cette date que Claude Guinard en prend la direction, avec pour conseiller artistique le Bruxellois Philippe Kauffmann. Les Tombées de la Nuit organisent Sons Publics en juillet et Réveillons-nous ! en hiver. Si la musique est particulièrement présente dans Sons Publics, le festival se caractérise par une programmation pluridisciplinaire, explorant le "couvert" et le "découvert". Les Tombées de la Nuit ne disposent d'aucun lieu et investissent par conséquent tous les espaces possibles de Rennes (du parc du Thabor à la place du Parlement de Bretagne en passant par la salle de conférence d'un Crédit Agricole ou l'Opéra), collaborant le cas échéant avec d'autres structures culturelles de la ville. L'association développe également une activité d'accompagnement artistique ainsi que de nombreuses actions culturelles destinées à tous les publics rennais. La capitale bretonne étant très dotée en structures et initiatives artistiques et culturelles, Les Tombées de la Nuit se donnent pour mission "d'explorer les niches" qui ne le sont pas encore, en accordant une importance première au lieu de représentation et au rapport au public.

[www.lestombeedelanuit.com](http://www.lestombeedelanuit.com)

remarque un administrateur de compagnie, "alors que les bienfaits sont nombreux : la mutualisation des moyens permet aux organisateurs de faire des économies et artistiquement, c'est une expérience formidable pour les compagnies". Marik Wagner souligne en effet la nécessité, autant que faire ce peut, de fonctionner en tournée, "pour des raisons économiques, mais aussi écologiques et de fatigue d'équipe". Elle remarque qu'il faut parfois "être patient" avant de pouvoir aller jouer chez un programmateur à l'autre bout de la France, mais elle ajoute que ces montages de tournées sont aujourd'hui rendus difficiles par l'incertitude ambiante. Sur la question de la mutualisation des moyens, Katrien Verwilt attire l'attention sur l'intérêt des réseaux européens qui permettent de mettre en commun des moyens de production et de diffusion. Cette logique de réseau fonctionne également à l'échelle régionale, les réseaux de diffusion d'arts de la rue se développant depuis quelques années. "Les réseaux rassemblant des festivals sont intéressants, intervient Paco Bialek chargé de diffusion pour plusieurs compagnies, car ils permettent aux compagnies de faire des tournées dans certaines régions, mais les festivals étant contraints par des dates précises, cela reste limité. Quand les partenaires du réseau travaillent dans le cadre de saisons et sont donc plus souples sur la période de diffusion, les solutions pour tourner de manière cohérente sont plus nombreuses. C'est l'exemple de En rue libre qui rassemble neuf structures en Midi-Pyrénées et qui permet de faire venir des compagnies de très loin sur une série d'une dizaine de dates parfois. Ce sont des exemples à suivre qui permettent de questionner les modalités de diffusion actuelles..."

Ce type de collaboration est aussi l'occasion de sensibiliser d'autres acteurs culturels aux arts en espace public. Les Tombées de la Nuit ont, par exemple, collaboré avec les Champs Libres (équipe-

ment rassemblant le Musée de Bretagne, l'Espace des Sciences et la Bibliothèque centrale de Rennes) en 2008, pour une commande à la chorégraphe Julie Desprairies qui a imaginé une proposition pour quatre interprètes et 155 danseurs, plasticiens et musiciens de l'agglomération rennaise. Les compagnies prennent également en charge ce travail de décloisonnement et de transversalité. Marik Wagner a ainsi accompagné la compagnie Opéra Pagaï en Avignon en 2009, autour du spectacle 80% de réussite. "Nous avons envie de rencontrer des directeurs de scènes généralistes, de scènes nationales, pour leur montrer une autre forme de travail théâtral, avoir leurs retours, pouvoir échanger avec eux autour de ce qui pourrait se faire par rapport à leurs propres espaces, leur fréquentation public... Ce croisement, cette transversalité, c'est un travail de longue haleine, de prosélytisme, c'est du temps de présence et de discussion sur le terrain. Je crois qu'il faut continuer d'ouvrir des brèches, des intérêts, de susciter la curiosité." Pour assurer une mutualisation des moyens qui, seule, permettra de continuer d'accompagner les artistes, pour innover en termes de modalités de production et de diffusion et pour inciter à un engagement auprès des démarches artistiques les plus audacieuses, la coopération inter-réseaux en France et à l'échelle européenne semble donc plus que jamais de mise.

## Katrien Verwilt, codirectrice

København Internationale Teater,  
Metropolis Biennale (Copenhague)

La particularité du KIT créé il y a 30 ans, est de ne pas disposer de lieu. Sa mission est de présenter à Copenhague et, le cas échéant, dans ses alentours, des spectacles d'arts vivants. Le KIT développe principalement des projets l'été, dans le cadre de festivals. En 2007, l'équipe du KIT, inspirée par le concept de "creative cities" et par l'emprise des villes sur le monde occidental contemporain, choisit de focaliser sur le fait urbain et sur le rôle que les artistes doivent jouer dans le développement des villes. C'est la création de Metropolis Biennale 2007-2017. Les années paires, Metropolis Lab rassemble des artistes, des architectes, des urbanistes et des chercheurs au cours de séminaires de réflexion, tandis que des ateliers et des résidences sont l'occasion de préparer les projets artistiques programmés dans le cadre du festival, organisé les années impaires. La programmation de Metropolis est résolument contextuelle, pluridisciplinaire et internationale. Le KIT produit ou coproduit certains spectacles et commande parfois des projets créés spécifiquement pour un quartier, certains étant participatifs. Alors qu'au Danemark la création en espace public reste peu développée et peu soutenue, Metropolis constitue une plateforme essentielle pour les artistes danois. Les années paires, le KIT organise par ailleurs, en août, un festival international de cirque contemporain.

<http://cph-metropolis.dk/en>  
[www.kit.dk](http://www.kit.dk)

November 2009 - 7,5 €

# stradda

LE MAGAZINE DE LA CRÉATION HORS LES MURS

Special  
edition  
in English

**CIRCUS  
AND  
STREET  
ARTS**

**CONTEMPORARY  
CREATION IN EUROPE**  
[Selected writings]

**€7.50**

**order online at:  
[www.stradda.fr](http://www.stradda.fr)**



# Quelle infusion des arts de la rue en France et en Europe ?

Pascal **Le Brun-Cordier**

Professeur associé, directeur du Master Projets Culturels dans l'Espace Public  
Paris 1 – Panthéon-Sorbonne

Quand les artistes ne diffusent pas de spectacle, que font-ils ? Dans une logique "d'infusion", certains s'installent au long cours sur un territoire, créent des projets sur mesure. D'autres imaginent des créations évolutives, dont l'écriture s'invente par épisodes. Comment ces projets sont-ils développés ? Comment sont-ils accompagnés ? Quelle est leur économie ? Que provoquent-ils ? Dans quelle mesure constituent-ils une alternative à la diffusion traditionnelle des arts vivants dans l'espace public ?

Pour aborder ces questions, nous avons donc fait le choix de la métaphore : les pratiques artistiques et culturelles dont il est ici question nous semblent pouvoir être cernées par la notion d'"infusion". Quelques artistes et acteurs culturels l'ont déjà inscrite à leur lexique ; nous l'avons soumise à d'autres, qui l'ont jugée pertinente et utile pour rendre compte de leur travail.

Avant de proposer quelques illustrations de ce que peut recouvrir l'infusion artistique, interrogeons-nous sur les conditions qui la rendent possible. Quels critères permettent de discerner une démarche d'infusion d'une résidence plus conventionnelle ? Comment éviter une "dilution" de la notion d'infusion, un usage trop rapide et superficiel favorisant toutes les confusions, comme cela a pu se produire ces dernières années avec la notion de résidence (cf. Anne Quentin, "Résidences, le flou artistique", *La Scène*, n°48, juin 2008) ?

Au-delà de leur diversité (de contexte, de finalité, de moyens...), les projets dits d'infusion ont en commun quelques caractéristiques, largement soulignées par ceux qui les imaginent ou les accompagnent :

## Un mode opératoire singulier

Alors que dans le schéma artistique traditionnel, on observe trois séquences distinctes et successives – 1. création > 2. production > 3. diffusion –, les démarches d'infusion mêlent ces trois dimensions en une seule séquence. Là où la diffusion apparaît comme un système orienté vers la production d'un objet final et fini, existant indépendamment de son contexte, l'infusion pourrait être définie comme une situation aménagée pour la création ou la transformation d'un milieu par un objet artistique (dispositif ou processus), lui-même susceptible d'être modifié par ce contexte.

## La nécessité de "prendre le temps"

Pas d'infusion sans temps long. La plupart des projets présentés impliquent un temps d'approche, d'installation, de présence, de rencontre d'au moins deux semaines. Dans certains cas, les projets se déploient pendant plusieurs mois voire plusieurs années. Mais il ne s'agit pas seulement d'avoir "plus" de temps : la nature même de ce temps semble différente.

## S'inscrire dans la logique du monde

L'artiste infuseur nous semble proche du stratège chinois analysé par le philosophe et sinologue François Julien. "En Occident, l'efficacité est conçue depuis la Grèce antique comme la mise en oeuvre des moyens nécessaires pour arriver à une fin. Il en est tout autrement dans la pensée chinoise où il convient de se laisser porter par le mouvement des choses, d'épouser les circonstances. (...) S'inscrire dans la logique des choses et du monde, en se laissant porter par leur potentiel : l'effet est contenu dans les situations données ou inscrit dans les événements." (François Julien, *Traité de l'Efficacité*, Le Livre de Poche, 2002)

## Un accompagnement humain important

Ces projets supposent un engagement important des "accompagnateurs", sans commune mesure avec celui ce qu'ils sont amenés à faire dans le cadre d'une simple diffusion de spectacle. Une infusion artistique nécessite une présence régulière au côté des artistes, un sens de la négociation avec les partenaires impliqués, une capacité aussi à expliquer la démarche et à focaliser l'attention sur le processus artistique et ses effets multiples et souvent diffus, plus que sur un résultat ponctuel et isolé. Cet accompagnement et ce temps long ont un coût : les projets d'infusion mobilisent des budgets souvent conséquents.

## Compagnie Wildworks (Cornouailles)

Bill Mitchell, directeur artistique de Wildworks ([www.wildworks.biz](http://www.wildworks.biz)), était l'un des trois invités de la rencontre. Sorti des théâtres pour faire du théâtre en décor naturel, il a fait de l'infusion sa méthode de création. L'ouvrage qui a été consacré à son travail par les éditions L'Entretemps (*Landscape Theatre / Théâtre de paysage, Le Voyage d'Orphée en Europe*, ouvrage coordonné par Savine Raynaud, collection Carnets de rue, Editions L'Entretemps, 2008) permet de comprendre comment s'est développé ce théâtre à l'échelle du paysage, "site specific". "La commande faite à WildWorks par le réseau Fabriques in progress (PECA – aujourd'hui prolongé par le réseau ZEPA) lui a ouvert la possibilité de créer Souterrain en plusieurs lieux, en France et en Angleterre. Chacun des sept sites a déterminé par sa particularité la représentation du fameux Monde du dessous : le parc du Bois-Petit et l'hôpital psychiatrique à Sotteville-lès-Rouen, un petit village près de Brighton, une école primaire à Hastings, un ancien grand magasin à Colchester, la citadelle historique d'Amiens, une Chartreuse du XVI<sup>e</sup> siècle aux abords d'un ancien coron à Gosnay, une mine de nickel abandonnée en Cornouailles."

À chaque fois, "le scénario se coule dans les paysages, s'enrichit des spécificités des partenaires, du lieu investi, des gens qui y vivent, de leur imaginaire et de leur quotidien... Le processus conduit par

## Définition

Ouvrons les dictionnaires, creusons la définition, et précisons le sens que nous voudrions donner au terme "infusion" dans le champ de l'action artistique.

### Infuser

/ɛ̃.fy.ze/ transitif 1<sup>er</sup> groupe. Du latin *infundere* : absorber, faire absorber.

1. (Cuisine) Faire macérer une substance dans un liquide bouillant afin que celui-ci se charge des principes qu'elle contient. L'infusion est une méthode d'extraction des principes actifs ou des arômes d'un végétal par dissolution dans un liquide initialement bouillant que l'on laisse refroidir. — "Il faut donner au thé le temps de s'infuser, d'infuser."
2. Faire pénétrer un liquide dans un corps. — "La Fable raconte que Médée infusa un sang nouveau dans le corps d'Éson."
3. (Figuré) Faire pénétrer. — "Infuser une ardeur nouvelle, une vie nouvelle."
4. Synonyme vieilli de transfuser. — "On lui a infusé un sang neuf."
5. (Art) Stratégie de création conduisant des artistes à s'installer sur un territoire au long cours (plusieurs semaines, mois ou années) pour "créer avec" le paysage, les habitants, l'histoire, l'actualité... L'infusion est souvent réciproque : les artistes infusent l'environnement autant qu'ils sont "infusés" par lui. L'infusion artistique nécessite du temps, de la patience, des partenaires disponibles, des moyens souvent conséquents, et un sens de la porosité au milieu. L'infusion ouvre des perspectives artistiques et culturelles stimulantes grâce aux liens souvent subtils et profonds qu'elle permet de tisser entre des processus ou des objets artistiques et un environnement. — Voir aussi : Art contextuel (cf. le manifeste de l'artiste polonais Jan Swidzinski en 1976\*, puis l'essai de Paul Ardenne en 2004\*\*) ; résidence ; théâtre de paysage ; art in situ ; art en site spécifique...

Outre ces acceptions, quelques mots et verbes qui pourraient nourrir le glossaire de l'infusion artistique : arpenter, collecter, faire avec, faire ensemble, infiltrer, marcher, partenariat, porosité, rencontrer, s'immerger, s'imprégner, s'infiltrer, s'insinuer, sur mesure, temps.

\* Jan Swidzinski, *Art contextuel et les choses vont comme elles vont R*, Editions intervention, coll. Inter Editeur, Québec, 1997

\*\* Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 2002

Bill Mitchell a généré une nouvelle déclinaison du mythe d'Orphée, unique et universel. Plus on est spécifique plus on est universel."

## Compagnie KMK (Nangis)

Véronique Pény, responsable artistique de la compagnie KMK ([www.cie-kmk.org](http://www.cie-kmk.org)), était l'autre artiste invitée de la rencontre. Elle a commencé en 2010 une résidence d'implantation de trois ans à Nangis, en Seine-et-Marne. "Nous avons choisi de développer une cartographie sensible de la ville : il s'agira d'interroger les déplacements quotidiens, les promenades rituelles, la manière dont la ville est vécue, arpentée, investie physiquement. Cette démarche donnera lieu à différents projets de création, diffusion et actions de sensibilisation qui décaleront la pratique de la ville dans une dimension poétique et imaginaire."

Ce projet au long cours se réalisera par une implantation au cœur de la ville, dans un ancien restaurant, *Bienvenue chez nous*. "Cette boutique et sa vitrine constitueront un lieu ouvert, de rencontres et d'échanges, de visibilité, qui fera écho au travail de la compagnie. C'est ici qu'une cartographie sensible de la ville se construira au fil de saisons pour mémoriser la trace des promenades. Nous allons également proposer des installations-spectacles et des parcours-spectacles dans les espaces publics de la ville, des interventions surprises, non communiquées au public. Réalisées avec la complicité des services municipaux, elles viendront perturber le quotidien et bousculer la routine de la ville. Nous allons enfin développer un important volet d'actions culturelles."

Qu'apporte cette démarche d'infusion à la compagnie et à la population ? "D'abord la possibilité d'une véritable rencontre avec un territoire, la création d'une relation d'échange, de croisements de regards, d'expériences et de pratiques issus de la collaboration étroite avec les structures locales et d'une participation forte des habitants s'appropriant le projet." Cette résidence est soutenue par la Ville de Nangis, la DRAC Ile-de-France, le Conseil général de Seine-et-Marne et de la Région Ile-de-France.

Dans le même esprit, la compagnie KMK a développé il y a quelques années *Roman Fleuve*, une installation évolutive déployée autour d'un fleuve, conçue à partir d'objets, de textes, de sons, d'éléments de la mémoire collective locale, recyclés, détournés, exposés, proposant aux habitants du village "une lecture picturale et poétique de leur paysage familial". Ce projet a notamment été présenté dans le cadre de Pronomade(s), scène conventionnée pour les arts publics et Haute-Garonne (cf. notre article, "Promenades aux Pronomade(s)", *Cassandre*, numéro 62, été 2005), où Véronique Pény a ensuite engagé en 2008 un travail de résidence avec le photographe François Serveau, prolongé en 2009, dans le cadre du projet *Duo sur paysage*.

## Les Veillées, compagnie HVDZ (Loos-en-Gohelle)

*Les Veillées* développées depuis 2004 par Guy Alloucherie, metteur en scène de la compagnie HVDZ ([www.hvdz.org](http://www.hvdz.org)), conduisent la compagnie à s'installer dans un quartier pendant 15 à 20 jours, pendant lesquels "il s'agit, par tous les moyens, cirque, danse, théâtre, vidéo, d'aller à la rencontre des gens pour collecter des témoignages et inventer des formes d'art où les gens se sentent concernés par ce qui s'y dit et ce qui s'y fait. *Les Veillées* sont faites de ces rencontres, de marches dans les rues et d'interventions artistiques mettant en jeu les habitants des quartiers populaires et les salariés de la compagnie pendant nos résidences." À l'issue de cette période de résidence, qui se déroule principalement dans l'espace public ou dans des lieux non dédiés à la culture, un spectacle est présenté au public.

Interrogé à l'occasion de la rédaction de cet article, Guy Alloucherie

souligne la réciprocité du processus : "Infusion, oui. Mais qui est l'eau, qui est le thé ? On est d'abord l'eau, on s'imbibe, puis on restitue." Que provoque ce processus, que permet-il ? "Notre présence pendant deux ou trois semaines dans la ville, avec toutes les rencontres que nous faisons, tous les moments que nous inventons avec les gens, tout cela a un effet sur la composition du public qui vient assister au spectacle : il est très diversifié."

À l'été 2010, 28 *Veillées* avaient été réalisées, avec des partenaires aussi divers que des scènes nationales, des scènes conventionnées, des villes, moyennes ou petites. Le prix de cession est d'environ 20 000 euros, incluant deux ou trois représentations, auxquels s'ajoutent les frais de transport et d'hébergement de 7 à 8 personnes pendant les 15 à 20 jours de résidence. Deux contrats distincts sont établis : un contrat de cession et un contrat de résidence.

### Le Bulb, Pixel 13 (Marseille)

Pixel 13 ([www.pixel13.org](http://www.pixel13.org)) est une association d'architectes qui interroge l'environnement "dans son sens le plus large, à diverses échelles de temps, d'espaces et d'actions". "L'environnement est pour nous un support permettant d'explorer, aux croisements de l'architecture, des arts de l'image, des technologies d'échanges numériques et du spectacle vivant." L'objet imaginé par Pixel 13 pour développer ce projet est *le Bulb*, une structure gonflable, support de huit projections simultanées pendant un temps de spectacle atypique. Mais, comme pour la compagnie HVDZ, ce spectacle proposé par ce Bulb n'est que la partie émergée d'un processus de résidence qui a conduit le collectif pendant une dizaine de jours à collecter des matériaux visuels et sonores, à rencontrer une population, un territoire.

Présenté sur le territoire des Causses du Quercy, à Chalon-sur-Saône et à Lyon, notamment, ce projet s'inscrit dans une logique d'infusion : le Bulb apparaît comme une éponge qui, dans un premier temps, absorbe les données chiffrées et sensible d'un territoire et, dans un second temps, les restitue, après qu'elles aient été analysées, filtrées, recomposées par le collectif d'architectes et d'artistes du collectif.

### Les Pheuillus, compagnie le Phun (Tournefeuille)

Créés par le Phun ([www.lephun.net](http://www.lephun.net)), les *Pheuillus* sont des personnages emplis de feuilles mortes, installés dans un paysage urbain (Niort, Toulouse, Champigny-sur-Marne) ou rural (en Camargue, à Lourde, petit village de Haute-Garonne), qu'ils traversent et habitent, pendant plusieurs semaines, voire plusieurs mois ou années. Cette "vaste chorégraphie statufiée, troublant reflet de la condition humaine" est une installation évolutive se développant dans une logique d'infusion, voire de fusion, avec le territoire : les Pheuillus semblent ici sortir d'un talus, là se greffer sur un mur, plus loin faire corps avec un arbre ou un candélabre. Caméléons discrets, ils se fondent dans le décor, tout en l'interrogeant subtilement.

À certains moments, des comédiens orientent le regard des passants, mettent en récit ces présences poétiques. Lors des temps d'installation ou d'entretien, les équipes du Phun discutent avec les habitants, suscitent des réactions, recueillent ou activent des récits. Développés avec le Citron Jaune, Centre National des Arts de la Rue, Marseille 2013 et la Tour du Valat, le festival Teciverdi (ville de Niort), Pronomade(s), Centre national des arts de la rue en Haute-Garonne, *Chemin(s) d'eau* (Ville de Toulouse), ce projet relève bien d'une logique d'infusion poétique d'un territoire.

## D'autres projets... pour poursuivre l'exploration

Le Bruit du Frigo, Gabi Farage (Bordeaux)

[www.bruitdufrigo.com](http://www.bruitdufrigo.com)

Collectif EXYZT (notamment à Saint-Jean-en-Royans)

[www.exyzt.net](http://www.exyzt.net)

Le Parti Poétique, Olivier Darné  
(notamment en Seine-Saint-Denis)

[www.parti-poetique.org](http://www.parti-poetique.org)

La Mercerie, Michel Jeannès  
(notamment à Lyon dans le quartier de la Duchère)

[www.lamercerie.eu](http://www.lamercerie.eu)

Opener, projet conçu et piloté la mission Art Et Espace public, département Art Et Médiation, direction des musées de Dunkerque et notamment le travail de l'artiste Marie-Noëlle Boutin (voir *Man's Land*, ouvrage de Michel Poivert, Aude Cordonnier et Pascal Le Brun-Cordier, Éditions Filigrane, Paris, 2010)

[www.filigranes.com/main.php?act=livres&s=fiche&id=390](http://www.filigranes.com/main.php?act=livres&s=fiche&id=390)

Agrafmobile, Malte Martin, en particulier le projet Les Cieux de Villetaneuse

[www.agrafmobile.net](http://www.agrafmobile.net)

Voir le texte "Léger tremblement du cadre de ville" que nous avons publié dans l'ouvrage édité par Agrafmobile et la ville de Villetaneuse à l'issue du projet

Thomas Hirschhorn  
(en particulier en 2004 à Aubervilliers,  
dans le cadre du Musée Précaire Albinet)

Le Théâtre Permanent de Gwénaél Morin

[archives.leslaboratoires.org/content/view/359/lang,fr/](http://archives.leslaboratoires.org/content/view/359/lang,fr/)

Voir la rencontre-débat organisée par le Master Projets Culturels dans l'Espace Public de Paris 1 en décembre 2009 à la Sorbonne : <http://masterpcep.over-blog.com/article-rencontre-avec-l-equipe-du-theatre-permanent-de-gwenael-morin--39190025.html>

Women are Heroes de JR

[jr-art.net](http://jr-art.net)

Voir la rencontre organisée en janvier 2010 à la Sorbonne : [art-espace-public.c.la](http://art-espace-public.c.la)

Jean Bojko et le TétréPROUVeTe à Corbigny dans la Nièvre

[www.theatreprouvette.fr](http://www.theatreprouvette.fr)

Guy Bénisty à Pantin

Julie Desprairies, notamment au Centre Pompidou-Metz  
et aux Champs Libres à Rennes

[www.compagniedesprairies.com](http://www.compagniedesprairies.com)

# Diffusion des arts de la rue : repensons nos modèles...

Yohann **Floch**

Responsable des relations internationales à HorsLesMurs  
Coordinateur de Circostrada Network

"Les programmateurs français ne se déplacent pas à l'étranger, ils ne sont pas curieux", "il est très difficile pour une compagnie étrangère de pénétrer le marché français", "les festivals accueillent beaucoup de compagnies étrangères, ce n'est pas le cas en France"... Voilà quelques unes des réflexions que formulent souvent les compagnies européennes à l'égard du secteur des arts de la rue français. Quelques réflexions récurrentes qui, sans juger de leur réel fondement, ont alimenté les premières discussions au moment d'imaginer les Euro-brunchstorming au festival Chalon dans la Rue.

La question de la diffusion des œuvres en espace public est bien sûr centrale, cette préoccupation est partagée par tous les opérateurs quel que soit leur pays d'implantation, et d'elle dépend un système économique, certes souvent précaire mais vital pour de nombreux "travailleurs de la culture". La dimension internationale teinte cette problématique d'enjeux supplémentaires. En effet, les compagnies d'arts de la rue attendent beaucoup d'une diffusion internationale : au-delà de la consolidation de leurs revenus financiers, il s'agit souvent d'acquérir une visibilité et une reconnaissance que l'on pourra valoriser une fois rentré chez soi, de tester son propos artistique auprès de publics différents et de se nourrir de cette différence-même, d'acquérir des connaissances sur d'autres modes de travail, d'autres esthétiques, d'autres cultures... et de vivre une expérience humaine, individuelle ou collective.

La diffusion internationale encourage les opérateurs (qu'ils soient des festivals accueillant des artistes étrangers ou des compagnies souhaitant s'exporter) à répondre à une série de questions, parfois déstabilisantes, sur leur motivations profondes. Et de cette analyse naît le constat d'une inadéquation entre nos aspirations et les modèles que nous utilisons. Il était dès lors intéressant pour nous de poser deux questions : comment améliorer le modèle de diffusion des arts de la rue tel qu'il existe ? et pourquoi ne pas imaginer de l'abandonner ?

## Est-ce vraiment dans les vieux pots que l'on fait les meilleures confitures ?

Le modèle production-diffusion majoritairement utilisé dans les arts de la rue est un calque du modèle mis en place par le théâtre en salle ou la danse, avec son lot de résidences, de co-producteurs et co-diffuseurs, de dossiers de communication, de création, de subventions, ses outils marketing... En Europe, les dispositifs de soutien sont d'ailleurs rarement dédiés à la création contemporaine en espace public mais conçus pour le spectacle vivant de manière globale. Aussi les projets en espace public ont toujours eu des difficultés à entrer dans les "cases" des administrations en charge des affaires culturelles. Les opérateurs le savent bien, qui doivent expliquer sans cesse leurs démarches de diffusion (gratuité

## UK Street Arts and Mainland Europe (opportunités et obstacles à l'exportation des œuvres britanniques vers le reste de l'Europe)

Anne Tucker a conduit une enquête instructive pour l'Arts Council England, publiée en 2005, afin d'identifier les raisons pour lesquelles les compagnies d'arts de rue anglaise avaient du mal à diffuser leurs œuvres sur le continent. Partant du constat qu'il existait plus de 300 festivals dédiés à ces formes et qu'une grande partie d'entre eux invitaient régulièrement des artistes étrangers, la recherche souhaitait mettre en lumière les difficultés rencontrées afin que l'Arts Council England puisse éventuellement apporter des réponses stratégiques au bon développement du secteur.

Des questionnaires furent envoyés afin de recueillir des informations très diverses : budgets disponibles, échelles des spectacles étrangers accueillis, place du texte/ de la langue, types de programmation ("in" et "off"), prises en charge des frais de déplacement, soutien d'agences gouvernementales d'aide à l'exportation, etc.

Sans essayer de résumer les résultats obtenus, citons-en toutefois quelques uns : 59 festivals sur les 62 interrogés disent accueillir des artistes étrangers mais il n'y a pas de corrélation évidente entre le niveau de financement du festival et la proportion d'artistes internationaux présentés. De plus, "la proportion de compagnies internationales dans les programmes du festival est très variable, de 10 à 100%. En général, les festivals en France invitent la plus faible proportion d'artistes internationaux et des festivals belges et italiens la plus élevée." "La plupart des directeurs du festival visitent d'autres festivals afin de découvrir le travail des compagnies (ceux qui ne le font pas sont conscients qu'ils devraient mais ne disposent pas des ressources nécessaires). Les grands festivals européens sont fréquemment mentionnés, et au Royaume-Uni, Brighton, Manchester et Stockton sont connus et visités. Cependant, moins de 50% des répondants ont été à un festival du Royaume-Uni." Les programmeurs européens évoquent leurs raisons de ne pas programmer des spectacles anglais en répondant principalement : "Je n'aime pas l'esthétique visuelle (design, décors, accessoires)" et "Une grande partie de ceux-ci sont de mauvaise qualité".

des spectacles, espaces non dédiés à l'Art, convocation ou non convocation du public, etc.).

Ce modèle théâtre-danse se montre parfois impraticable et, après des années d'expérience et de dialogue avec leurs partenaires locaux, les opérateurs du secteur ont souhaité l'adapter à leur besoin. Sont-ils allés assez loin ? Que faire pour que ce modèle intègre pleinement une dimension internationale et convienne à la fois aux diffuseurs et aux compagnies ?

### La mondialisation, c'est par où ?

Les compagnies d'arts de la rue sont-elles équipées pour diffuser leurs œuvres à l'international ? A en croire les artistes comme les programmeurs, il reste beaucoup d'inégalités quant à l'appropriation du modèle en cours. L'anglais n'est pas toujours maîtrisé pour les échanges, le matériel de communication n'existe pas ou n'est pas disponible en plusieurs langues (site Internet, vidéos de qualité, revues de presse), il en va de même pour les fiches techniques... Les compagnies n'ont pas toujours les moyens ou l'envie de faire appel à des professionnels à même de les aider dans leurs démarches de diffusion à l'étranger. Par exemple, il y a encore des réticences dans certains pays pour passer par un agent, réticences que partagent à la fois artistes et programmeurs.

Les diffuseurs d'arts de la rue sont-ils équipés pour accueillir des œuvres étrangères ? La réponse à cette question pourrait être sensiblement la même : les lieux de diffusion possèdent-ils des outils de communication disponibles en plusieurs langues ? Leurs équipes sont-elles prêtes à accueillir des artistes étrangers ? En plus de faire preuve de curiosité, d'ouverture d'esprit (et d'un bon sens de l'humour), il s'agit d'avoir des compétences et des connaissances spécifiques afin de les accompagner dans les meilleures conditions. Peu de soutiens financiers existent pour permettre aux programmeurs d'arts de la rue d'explorer le paysage artistique hors de leurs frontières ; les crédits destinés à l' "incoming mobility" (l'aide à l'accueil de productions étrangères entre autres) se raréfient ; les solidarités/ préférences nationales s'expriment fortement à cause de coupes budgétaires drastiques pour le secteur culturel ("pourquoi investir dans la diffusion coûteuse de compagnies étrangères alors que mes artistes locaux ont besoin de contrats ?").

### Et l'Europe dans tout ça ?

Bien sûr, quelques projets européens de coopération soutenu par le programme Culture de la Commission européenne, très identifiés dans le secteur (feu In Situ, feu Eunetstar, Meridians, ZEPa, etc.), ont eu un effet structurant remarqué, ont permis à la fois à des diffuseurs et des compagnies d'intégrer pleinement cette dimension internationale. Chaque structure impliquée a sans doute tiré de nombreux bénéfices de ces expériences, et se trouve de fait mieux "équipée" que d'autres, ou en tout cas largement sensibilisée aux problématiques liées au modèle dominant de production-diffusion des arts en espace public.

La Commission européenne a imaginé "un nouveau dispositif de soutien pour les festivals culturels européens, en vue notamment d'encourager "les échanges d'expérience grâce à la mobilité des professionnels européens du secteur culturel, de promouvoir la circulation des œuvres culturelles en rendant

## Résumé des conclusions (Study on the Contribution of Culture to Local and Regional Development – Evidence from the Structural Funds)

- "L'activité culturelle est au cœur de l'économie créative : non seulement les activités culturelles ont un impact économique direct par les revenus générés et le nombre de personnes employées dans les différents secteurs artistiques et patrimoniaux, mais elles ouvrent aussi, de multiples manières, un éventail plus large d'industries de la création, par le contenu, l'inspiration, les compétences et les disciplines, le capital intellectuel et les équipes formées. De plus en plus, les activités culturelles constituent également un point d'ancrage pour le développement de réseaux créatifs et de clusters.
- Importance économique des secteurs culturel et créatif : ces secteurs sont importants et bénéficient d'une croissance plus rapide que l'ensemble de l'économie. Certaines des villes et des régions les plus dynamiques en Europe ont déjà des secteurs créatifs qui représentent environ 10 % de leurs économies locales. Le risque de voir certaines régions laissées à la traîne existe.
- Généralement, et hormis quelques exceptions notables, la conscience de l'importance du secteur créatif est plus tangible dans les villes et les régions qu'au niveau national ou européen.
- Une approche pour toutes les régions : bien qu'une grande partie de l'activité du secteur créatif se concentre dans des zones urbaines, les interventions basées sur la culture ne sont pas limitées aux centres urbains et peuvent s'appliquer sur de vastes territoires à travers les régions européennes.
- Même si les lignes directrices suggèrent que la culture était principalement concernée par le premier objectif des fonds structurels ("faire de l'Europe et de ses régions un lieu plus attractif pour les investissements et l'emploi"), cette étude démontre en fait l'existence d'importantes contributions aux deux autres objectifs ("connaissance et innovation pour la croissance" et "emplois plus nombreux et meilleurs"). Les projets basés sur la culture sont à même non seulement d'améliorer les conditions structurelles de régions restées à la traîne, mais aussi de contribuer directement à la compétitivité et à la création d'emplois.
- Stratégies de développement par la culture : des leçons précieuses ont été tirées des diverses expériences de projets basés sur la culture, en particulier par la promotion de l'échange des meilleures pratiques dans le cadre des programmes URBACT et INTERREG.
- L'étude propose une stratégie de développement par la culture focalisée, flexible et intégrée, avec le potentiel d'une application généralisée.
- Soutien suffisant : les chiffres de la DG REGIO suggèrent que 1,7 % des fonds structurels seront consacrés à la culture sur la période de programmation en cours. Même en tenant compte des projets qui ont recours à une approche basée sur la culture pour atteindre d'autres objectifs, il s'agit toujours d'une proportion relativement faible. Les investissements en cours dans le développement par la culture financés par les fonds structurels ne sont pas vraiment proportionnels à l'importance actuelle du secteur créatif dans l'économie européenne ni à son potentiel.
- Le risque d'une opportunité manquée : certaines explications provisoires sont données quant à l'absence d'appréciation de l'importance du secteur. Le principal problème semble être une communication de base défailante ou une capacité inégale."

## Résumé des recommandations à l'UE

### (Study on the Contribution of Culture to Local and Regional Development – Evidence from the Structural Funds)

"Face au risque de manquer l'opportunité d'exploiter l'avantage concurrentiel majeur que représente le secteur créatif pour l'Europe, il importe que la contribution économique et sociale du secteur culturel et créatif ait une plus grande influence dans le développement des stratégies au niveau national et européen.

1. Spécifiquement, la contribution potentielle du secteur créatif aux principaux éléments de la stratégie émergente pour l'Europe 2020 doit être mieux articulée et son impact sur toute la gamme des objectifs des fonds structurels doit être reconnu et davantage favorisé.
2. Les ressources disponibles pour les interventions de nature culturelle soutenues par les fonds structurels doivent être mieux proportionnées à la taille et au potentiel de croissance du secteur créatif.
3. Il faut continuer à encourager une approche à plus long terme et plus stratégique du développement par la culture à un niveau local et régional.
4. Pour réussir, il est nécessaire que le développement par la culture soit au cœur de stratégies de développement intégrées, à un niveau local ou régional, et qu'elles soient construites sur des partenariats entre les autorités publiques, les organisations culturelles, les intérêts privés concernés et les représentants de la société civile.
5. Ceci doit s'appuyer sur une analyse complémentaire de la riche et dynamique contribution des interventions de nature culturelle à l'économie de la connaissance et l'innovation, et la création d'emplois et la cohésion sociale.
6. De façon similaire, le rôle potentiel de la culture dans la promotion de la créativité, la motivation de l'esprit d'entreprise et l'amélioration de la communication sur des problèmes majeurs auxquels fait face la société européenne doit être davantage exploré.
7. En particulier, l'identification et l'échange des meilleures pratiques au niveau européen doivent être renforcés et passer par des actions innovantes.
8. Un effort particulier est nécessaire pour améliorer la communication entre la communauté culturelle et les personnes impliquées dans le développement économique, en particulier à un niveau local et régional. L'expérience de ceux qui ont réussi des deux côtés doit être exploitée et propagée.
9. La capacité du secteur culturel à s'engager efficacement dans la réponse aux besoins de développement locaux et régionaux doit être renforcée et un plus grand professionnalisme encouragé dans ce domaine.
10. Les aspects pratiques doivent être abordés, par exemple la convivialité des procédures de proposition et de compte-rendu, et les difficultés particulières des organisations culturelles en matière de calendrier et de mécanismes de financement.
11. L'attention doit se porter sur le développement de meilleures techniques et méthodologies d'évaluation et sur leur application généralisée, en ayant recours aux bonnes pratiques existantes."

accessibles des œuvres culturelles d'autres pays européens au plus large public possible et de promouvoir le dialogue inter-culturel". Cette nouvelle subvention annuelle de 100 000 euros maximum est ouverte à tous les festivals ayant eu au moins cinq éditions.

Avec forces préjugées, on se dit que le nombre de candidatures a dû être très élevé et on attend le printemps prochain avec impatience pour connaître la liste des sélectionnés. Combien de festivals d'arts de la rue parmi eux?... Une autre condition de participation était : "La programmation de l'année précédente et la programmation prévisionnelle de l'année pour laquelle le soutien est demandé doivent comporter des œuvres provenant d'au moins sept pays participant au Programme." Alors, combien de festivals d'arts de la rue (français) parmi eux ?

### To be (mobile) or not to be (mobile)?

Au-delà de la question des soutiens financiers à la diffusion internationale, il s'agit également de répondre à un besoin basique, identifié depuis longtemps par les porteurs de projets artistiques comme par les institutions : l'accès à l'information sur la mobilité en et hors Europe. De nombreuses études locales ou européennes, sectorielles ou transversales, le montrent : l'information sur la mobilité existe, mais elle est noyée dans un flot d'informations incessant, elle est rarement traduite dans la langue du porteur de projet, elle est soit trop générale soit trop technique, elle ne tient pas forcément compte des besoins spécifiques du secteur culturel...

Certes, accéder à une information de qualité, faite sur-mesure, facilite le travail des opérateurs. Mais cela ne dédouanera pas les autorités, quelque soit leur niveau de compétence, de prendre des initiatives (par exemple sur la simplification des démarches administratives liées à la diffusion internationale), de mettre en œuvre des stratégies de coopération, d'importation et d'exportation... et des financements adéquats. On le voit bien, il reste encore beaucoup à faire pour améliorer ce modèle théâtre-dance.

Les États membres de l'Union européenne sont conscients de ces manques et déséquilibres, eux qui travaillent ensemble dans le cadre de la MOC (Méthode ouverte de coordination) et préconisaient en juin 2010 d'améliorer les services d'information sur la mobilité dans le domaine culturel, d'élaborer des programmes et actions visant à soutenir la mobilité, de la quantifier, de s'attaquer à la question des visas, statistiques, etc. Espérons qu'ils auront la volonté politique de mettre en œuvre leurs propres recommandations...

### De la perfusion à l'infusion

Le modèle de production-diffusion classique pourrait être largement amélioré – mais dans quelle mesure les arts de la rue doivent continuer à s'investir dans cette adaptation ? Aujourd'hui ce modèle montre des signes d'essoufflements, à l'origine desquels se trouvent sans doute la fatigue institutionnelle et l'internationalisation des pratiques. Ce modèle, qui n'était déjà pas tout à fait pertinent pour les arts de la rue, n'est peut-être même plus de son époque. Par exemple, au moment où l'inquiétude environnementale gagne les professions culturelles, et plus largement les citoyens, la mobilité des équipes artistiques et des publics est questionnée avec insistance.

Tâtonnant à la recherche d'un modèle alternatif, équipes artistiques, programmateurs et autorités locales abordent le soutien aux arts dans le cadre d'une stratégie globale de développement (social et économique) d'un territoire. La culture ne serait donc plus un champ isolé, les arts de la rue ramenés à leur dimension festive, animatoire ou touristique mais bien intégrés à des enjeux transversaux. Aussi, et malgré les nombreux effets de la crise économique mondiale, imaginons une permanence artistique sur nos territoires, loin du schéma production-diffusion dominant.

Accueillir une compagnie d'arts de rue pendant six mois dans un quartier ou une commune, au lieu de convoquer le public pour trois représentations, est-ce vraiment raisonnable ? A l'aune des impacts que ne manqueraient pas d'avoir une telle présence, la réponse est oui. Bien sûr, une volonté politique forte et une articulation au sein d'une stratégie globale semblent nécessaires, combinées avec des soutiens matériels appropriés.

### Arts de la rue en infusion : facteur de développement local et régional par la culture ?

En septembre 2010, une enquête du CSES en partenariat avec ERICarts a été remise à la Commission européenne (*Study on the Contribution of Culture to Local and Regional Development – Evidence from the Structural Funds*), enquête dont le but était de présenter un panorama des impacts de la culture dans le processus de développement régional. Elle observe donc la façon dont des programmes et des projets culturels soutenus par les fonds structurels de l'Union européenne ont contribué au développement économique et social à un niveau local.

Les fonds structurels représentent l'outil le plus important de l'Union européenne pour le financement du développement économique et social. Après la Politique agricole commune (PAC), il s'agit du plus gros budget individuel de l'Union européenne. Sur la période 2007-2013, les montants dédiés aux fonds structurels s'élèvent à 347 milliards d'euros. Sur la même période, les dépenses planifiées pour la culture dans le cadre de la "politique de cohésion" s'élèvent à plus de 6 milliards d'euros (soit 1,7%, ce qui n'inclut pas l'apport de la culture dans les projets classés sous d'autres objectifs).

Cette idée d'infusion des arts (de la rue) pourrait tout à fait germer dans le cadre des fonds structurels, un programme lui aussi sur le point d'être remanié pour la période 2014-2020 et mieux participer au développement durable de nos sociétés...



CIRCOSTRADA NETWORK

HORS LES MURS



Ministère Culture Communication

CHALON  
DANS  
LA  
RUE  
Festival Transnational  
des Artistes de la Rue



Education and Culture DG  
Culture Programme



Ce projet a été financé avec le soutien de la Commission européenne. Cette communication n'engage que son auteur et la Commission n'est pas responsable de l'usage qui pourrait être fait des informations qui y sont contenues.