

Actes du colloque
Diversity
of Street Arts
in Europe

Circostrada Network

Novembre 2007
Yohann Floch (coord.)



Diversity of Street Arts in Europe

Actes du colloque du 6 septembre 2007

Sommaire

Ouverture du colloque p. 3

Jordi Colominas i Solanes
(directeur artistique de Fira Tàrrega)

Présentation p. 4

Yohann Floch
(responsable des relations internationales à HorsLesMurs et
coordinateur de Circostrada Network)

Première table ronde p. 6

"Quels niveaux de reconnaissance artistique et politique en Europe ?"

- Luigi Fusani (Italie)
- Frank Wilson (Royaume Uni)
- Nicole Ruppert (Allemagne)
- Stéphane Simonin (France)

Modérateur : Manuel Vicente Vilanova Guinot (Espagne)

Deuxième table ronde p.11

"Quels moyens de production et de diffusion pour ce secteur en Europe ?"

- Roser Vilá puig (Espagne)
- Fabien Audooren (Belgique)
- Jean-Sébastien Steil (France)
- Rafael Salinas Serrano (Espagne)

Modérateur : Jordi Jané i Romeo (Espagne)

Troisième table ronde p. 14

"Arts de rue et territoires: des liens spécifiques avec les publics"

- Anne Tucker (Royaume Uni)
- Goro Osojnik (Slovénie)
- Anne Gonon (France)
- Manel Pons Romero (Espagne)

Modératrice : Mercè Saumell Vergés (Espagne)

Conclusions p. 18

Stéphane Simonin
(directeur de HorsLesMurs)
Amanda Díaz-Ubierna
(artiste et coordinatrice de la rencontre en Catalogne)

Contribution : "Une reconnaissance très variée" p. 19

Manuel Vicente Vilanova Guinot

Contribution : "Un Long chemin évocateur" p. 21

Jordi Jané i Romeo

Contribution : "Relations aux publics" p. 23

Mercè Saumell Vergés

Remerciements :
Mike Ribalta
et son équipe
(Fira Tàrrega),
Amanda Díaz-
Ubierna Casariego
(Logistique),
les interprètes
de la société
Barcelona Traduc-
ció Simultània,
les traducteurs
qui ont participé
à l'édition
de ces actes
(David Ferré,
Brian Quinn,
Amanda Díaz-
Ubierna Casariego,
Amber Ockrassa).

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.



Culture Programme



Education and Culture DG

CIRCOSTRADA NETWORK

Hors Les Murs



FIRA TÀRREGA
TEATRE AL CAPRER

Ouverture du colloque

Jordi Colominas i Solanes

Directeur artistique de Fira Tàrraga

Après avoir été administrateur de plusieurs compagnies artistiques, dont la compagnie catalane Els Comediants, il est nommé directeur artistique de la Fira del Teatre al Carrer de Tàrraga pour la période 2006-2010. Els Comediants a participé à la création de la Fira en 1981 et a dirigé le festival à ses débuts pendant trois ans. L'engagement de Jordi Colominas dans le secteur des arts de la rue remonte aux années 1980. En intégrant la compagnie Pamipipa, il a participé à plus de 200 représentations dans tout l'Espagne. Son profil professionnel combine à la fois l'expérience de gestion comme la création contemporaine et la proximité avec les publics

Chères amies, chers amis, Bienvenus à Tàrraga !

Je suis tout particulièrement heureux d'ouvrir ce colloque international au moment où La Fira de Tàrraga se tourne vers le futur et parie clairement pour le théâtre de rue en faveur de la création au cœur d'espaces publics, d'espaces non conventionnels. La Fira de Tàrraga est née en 1981 à l'initiative d'un maire agité et de la compagnie Comediants, qui en a dirigé les trois premières éditions. Il s'agit du plus ancien festival européen de ce genre, où la rue constitue la principale composante. Il est né à un moment très précis de l'histoire. A peine sortis de la dictature franquiste, nous avons retrouvé la rue et les relations sociales, de vie, de jeu, d'action qui peuvent s'y trouver... nous venions de rien et tout était à inventer. Nous savions ce que nous ne voulions pas et nous explorions innocemment tous les espaces, tous les recoins, toutes les possibilités.

Vingt-six ans se sont écoulés et la Fira s'est consolidée en devenant une grande vitrine de la création théâtrale, un grand marché des arts du spectacle. La Fira a renforcé son professionnalisme et sa projection internationale, elle a amplifié la variété des langages artistiques et a exporté son modèle vers d'autres régions.

La Fira doit réaffirmer sa volonté de faire cohabiter différents langages artistiques (texte, cirque, théâtre musical, danse, cabaret, marionnettes et objets) en donnant une priorité aux spectacles visuels, qui utilisent des langages universels, présentés dans des conditions optimales.

La Fira doit surtout parier sur tout ce qui nous singularise, ce qui représente notre identité, ce que les programmateurs internationaux sont toujours venus chercher: le théâtre de rue, entendu comme un regard ample, généreux, divers, riche. Les spectacles singuliers qui fuient les espaces conventionnels, qui proposent une nouvelle relation avec le spectateur, un jeu nouveau, un rituel nouveau. Des spectacles qui font appel à notre imaginaire. Les créations pour les espaces publics. Toujours en fuyant les clichés et le prévisible.

Nous voulons aussi assumer d'autres responsabilités en plus de celle d'être une vitrine de la création actuelle : nous voulons avoir une incidence sur ce qui permet à nos artistes et à nos compagnies de grandir. Cela signifie soutenir la création, la production, la diffusion, la formation. Etablir des complicités avec les différentes

institutions en lien avec le fait théâtral. Encourager les accords de collaboration et les échanges... avec HorsLesMurs ou Circostrada Network, comme par exemple ce colloque international. Avec le Théâtre National de Catalogne, avec l'Institut de Théâtre de Barcelone ou la FAI AR. Avec les différents festivals européens avec qui nous intégrons le nouveau réseau Meridians ou d'autres festivals catalans et espagnols. Avec tous ceux avec qui il nous est possible de tisser un réseau de collaborations qui nous permette de créer un support pour les créateurs qui choisissent les chemins les moins confortables des arts de la scène. Tous ceux qui s'éloignent des circuits et des chemins orthodoxes et prévisibles et qui n'ont pas toujours le vent en poupe.

Et tout cela nous pouvons le faire grâce à une solide équipe professionnelle qui travaille toute l'année pour Fira Tàrraga. Permettez-moi de souligner tout particulièrement le travail d'une personne qui rend possible l'ensemble des activités professionnelles de la Fira, comme par exemple cette Rencontre. Qui veille surtout au développement international de Tàrraga. Il s'agit de Mike Ribalta qui a travaillé étroitement avec Circostrada Network pour rendre possible cette Rencontre.

Mesdames et Messieurs de HorsLesMurs et de Circostrada Network, merci d'avoir pensé à nous, de nous avoir proposé de réaliser ce colloque à Tàrraga. Merci aussi pour les sujets abordés, qui sont actuellement ceux qui nous préoccupent : le manque de reconnaissance des créateurs qui travaillent dans des espaces ouverts de la part des institutions et du marché. Les processus de production et les systèmes de distribution. La coopération européenne : les réseaux, les circuits, les échanges... Les spectacles de rue et les publics à qui ils s'adressent.

Tout au long de la journée, vous allez discuter, vous disputer, douter, parler, conspirer... et j'espère que les dieux vous éclaireront et que vous aboutirez sur de brillantes et pertinentes réflexions dans vos diagnostics.

Et à partir de ce soir, dispersez-vous dans la ville. Les rues, les places publiques, les coins et les salles de Tàrraga vous attendent. Je vous invite tout particulièrement à la fête d'ouverture qui aura lieu à partir de onze heure et demi ce soir dans un nouveau lieu, spécialement dédié aux professionnels : le night club San Miguel.

Mesdames et Messieurs, bienvenus à Tàrraga, territoire de création !

Présentation

Diversité ou inégalité ?

Yohann Floch

Yohann Floch est coordinateur du réseau Circostrada, plateforme européenne d'information, de recherche et d'échanges professionnels dédiée aux arts de la rue et aux arts du cirque (basé en France). Ce réseau reçoit le soutien aux organismes culturels actifs au niveau européen de la Commission européenne. Yohann Floch est également responsable des relations internationales à HorsLesMurs et a coordonné plusieurs études européennes, notamment *Street Artists in Europe* pour le Parlement européen. Auparavant, il a travaillé pour l'Union des Théâtres de l'Europe, a coordonné des festivals de théâtre et a accompagné des compagnies artistiques en France, en Espagne et au Canada.

Le projet de ce colloque est né du souhait de diffuser largement les résultats de l'étude *Street Artists in Europe* au sein du secteur professionnel qui a tant fait pour la bonne réalisation de celle-ci – en relayant nos informations, en acceptant d'être questionné, en se rendant disponible pour des entretiens individuels et des "focus groups". Nous n'avions en effet que 80 jours pour réaliser ce premier chantier, ce vaste état des lieux du secteur, à l'attention des décideurs politiques européens.

Fira Tárrega est un événement qui s'est imposé, festival historique des arts de la rue s'il en est, point de rendez-vous de nombreux artistes et programmeurs, récent partenaire de Circostrada Network, festival qui s'impose de plus en plus comme une plateforme internationale du spectacle vivant. Fira Tárrega connaît un renouveau particulièrement intéressant avec l'arrivée de Jordi Colominas en tant que directeur artistique. Mike Ribalta, véritable chef d'orchestre de l'accueil professionnel, nous a aidé à concrétiser notre venue en Catalogne. Nous les remercions chaleureusement pour leur écoute et leur efficacité.

L'étude présentée aujourd'hui a été remise au Parlement européen à la fin du mois de mars 2007. Elle est consultable gratuitement sur Internet, en anglais, et une version française sera également disponible au téléchargement. Le 27 août dernier, les résultats de cette étude ont été transmis aux parlementaires européens ainsi qu'une série de recommandations, tel que l'avait été demandé à HorsLesMurs. L'accueil réservé à l'étude, aux conclusions et aux préconisations qui en découlent, ont été accueillies avec beaucoup d'intérêt par les eurodéputés. Et il est important de commencer cette journée par ce point positif. Un véritable élan peut naître sous l'impulsion de l'Union européenne, à qui les opérateurs culturels ont toujours eu l'habitude de reprocher son immobilisme et sa complexité, elle pourrait être en mesure d'apporter des réponses concrètes aux questions que se posent nos secteurs.

Le mot "définition" peut effrayer certains opérateurs des arts de la rue, soucieux de ne pas se laisser enfermer dans des frontières esthétiques qui iraient à l'encontre de l'interdisciplinarité que tous défendent. Cependant, c'est bien à un souci de définition(s) que nous sommes confrontés, dont l'importance reste souvent sous-estimée : comment accompagner un secteur artistique dans

son développement si l'on en connaît pas les contours, le contenu, l'histoire, les acteurs ? Comment impliquer les décideurs politiques dans la structuration et la professionnalisation des arts de la rue si les définitions ne permettent pas l'identification des projets artistiques dédiés à l'espace public ? Cela a pour conséquence directe une absence de prise en compte des spécificités du secteur, qui se trouve dès lors perdu dans le spectacle vivant.

Dans l'étude *Street Artists in Europe*, nous avons repris la définition proposée par David Micklem (Arts Council England 2006) et l'avons augmenté afin de tenir compte des réalités rencontrées sur le territoire européen. Cette définition est longue et détaillée mais retenons aujourd'hui trois éléments précis : d'une part, les arts de la rue ont vocation d'accueillir l'ensemble des formes artistiques existantes (théâtre, danse, musique, opéra, arts plastiques, multimédia, etc.). Ainsi, un secteur artistique ne caractérise non plus par les techniques qu'il mobilise mais bien par le lieu où prend corps l'acte créatif, par le lieu de (re)présentation : l'espace public. Cet espace public peut être une place d'église, un champ, un boulevard, mais également une usine désaffectée, le métro, donc tout lieu détourné de sa fonction originelle (autre que celle d'accueillir un acte de création). Enfin, c'est bien un rapport au public très particulier qui est mis en place dans les arts de la rue, les intervenants de la troisième table ronde en donneront une idée au travers de leurs expériences et de leurs analyses.

Reconnaître, c'est donner un nom, comme à l'enfant qui vient de naître. Mais c'est également l'acte par lequel une valeur est accordée. Or quelle valeur est aujourd'hui accordée aux arts de la rue par les décideurs politiques, par les intellectuels, par les artistes eux-mêmes ? Force est de constater que celle-ci n'est pas égale à celle dont jouissent d'autres secteurs artistiques...

Si la définition du secteur est bien d'accueillir toutes les formes d'expression artistique dans l'espace public, c'est-à-dire de formes jouissant déjà d'une reconnaissance intellectuelle et institutionnelle, nous pouvons alors nous interroger sur la moindre prise en compte des créations en espace public. Un comédien jouant sur une esplanade serait-il moins bon que lorsqu'il joue dans un théâtre ? Une soprano qui chanterait au cours d'une performance en plein air le ferait-elle moins bien que lors d'un opéra ? Non, la réponse à ces questions va de soi.

Alors, cherchons ailleurs : la valeur d'une expression artistique dépend-elle des sommes d'argent dépensées pour sa bonne réalisation ? Autrement dit : est-ce que la notion de valeur apparaît quand des intérêts financiers importants entrent en jeu ? Rien n'est moins sûr et les processus de reconnaissance démontrent que c'est bien sur le contenu d'un projet, le "propos" de l'artiste, que s'échelonne la valeur accordée à son parcours.

Peut-être faut-il revenir à la source : arts "de" la rue. Le lieu même de (re)présentation ne serait-il pas à l'origine du manque de légitimité de nos formes d'art ? Être "dans la rue", c'est se positionner hors des bâtiments officiels de l'Art (théâtres, opéras, centres chorégraphiques, musées, etc.), c'est-à-dire hors des écrans, subventionnés par les états et les collectivités territoriales, bijoux d'une culture qui apparaît parfois comme élitiste au public interrogé. La légitimité

de l'acte créatif ne viendrait donc plus du contenu de l'œuvre mais du contenant... Deviendrait-il bon de s'intéresser à des formes artistiques quand elles sont présentées dans un cadre prestigieux ? L'hypothèse est certes provocante mais pas inintéressante. Quelles que soient les origines de ce manque de reconnaissance, il est difficile de les déterminer et chacun parmi nous a le loisir d'avancer ses propres éléments de réponses.

Il est vrai que les critiques et les journalistes, grands contributeurs à l'amélioration de la qualité des œuvres, à leur visibilité, au regard indispensable de spécialistes sur des formes émergentes, manquent cruellement. Rares sont ceux qui développent une analyse synchrone de ces formes et encore moins nombreux ceux qui envisagent de ne pas commenter un spectacle de rue comme un spectacle de danse, de musique ou de théâtre "classique". Les spectacles de rue ont leurs codes, leurs conventions, leurs détournements, des évolutions propres. Et c'est un véritable travail de médiation que les opérateurs envisagent pour permettre à ces journalistes spécialisés d'accéder aux arts de la rue. Car si le public semble avoir un accès spontané aux œuvres proposées, le critique n'a pas toujours les référents nécessaires pour rendre compte de la richesse de la recherche esthétique, de l'innovation dramaturgique et scénographique. Aussi, de plus en plus d'organiseurs d'événements dans l'espace public se posent la question de la meilleure manière de sensibiliser les médias aux œuvres proposées. En plus de rechercher une visibilité nécessaire à la reconduction de leurs budgets (mécènes, partenaires et sponsors, subventionneurs, etc.), les organisateurs font face à cette nécessité de nourrir les critiques, de les apprivoiser parfois, de lutter contre leurs préjugés afin qu'ils se rendent compte de l'incroyable diversité de ce secteur.

Pourquoi la reconnaissance politique et institutionnelle est-elle capitale ? Pourquoi aujourd'hui des opérateurs se battent pour obtenir la même considération que les secteurs de la danse, du théâtre ou de l'opéra ? Parce que les arts de la rue sont toujours en voie de développement. Ce secteur est à la fois riche (par ses esthétiques, ses impacts sur l'économie locale et sur la cohésion sociale, le nombre de spectateurs, etc.) et faible (qualité artistique inégale, précarité des opérateurs, festivalisation, etc.)

Les artistes de rue ont besoin de se former, mais il n'existe pour l'instant qu'une seule formation initiale en Europe. Les artistes veulent produire des spectacles de qualité, mais n'ont quasiment pas de lieux de résidence, de lieux de production (dits "lieux de fabrique"), rarement de subventions qui leur sont dédiés. Parfois, ils n'ont pas accès aux subventions et bourses individuelles existantes dans leurs pays. Les artistes de rue veulent diffuser leurs œuvres à l'étranger, mais n'ont que rarement l'occasion de les présenter en dehors des festivals. La mobilité en et hors Europe reste d'accès difficile à cause d'un ensemble de contraintes techniques et administratives.

Sans reconnaissance, impossible d'imaginer des politiques culturelles qui prendraient en considération les spécificités des arts de la rue. Et si la considération est nécessaire, tous les artistes et opérateurs interrogés pour l'étude *Street Artists in Europe* ont appelé de leurs vœux des outils et moyens nouveaux. Et il semble nécessaire que les décideurs sachent la place exacte qu'occupent les arts de la rue en Europe – et celle-ci est grande ; autrement dit, que les artistes de rue soient pris en compte dans les études qualitatives et quantitatives lancées par les instituts de recherche, les observatoires nationaux et locaux, que leur présence apparaissent dans les statistiques comme dans la répartition des aides publiques à la

création ou au fonctionnement, que les œuvres en espace publics soient étudiées par des universitaires...

Nous nous sommes aperçus au cours de l'étude que plus les opérateurs des arts de la rue se fédéraient (au niveau local ou national), comme peuvent l'être leurs collègues d'autres secteurs artistiques, plus le niveau de développement était élevé. Les professionnels de la culture ont souvent tout à gagner à défendre leurs propres intérêts et les initiatives prises au Royaume-Uni, en France, en Italie, en Allemagne et en Belgique abondent dans ce sens.

La création de représentations dans les pays membres de l'Union européenne, de réseaux locaux et de centres de ressources (ou de départements dédiés dans les centres plus généraux sur le spectacle vivant) permet aux décideurs politiques de rencontrer des interlocuteurs à même de leur fournir des informations de qualité sur le secteur, gage d'une meilleure prise en compte, d'une communication plus fluide et d'une politique plus réactive.

Dans ce processus, l'Union européenne peut s'avérer une alliée puissante. En travaillant sur le statut des artistes, en prenant en compte la mobilité des professionnels de la culture, en ayant à cœur de soutenir la bonne circulation des œuvres, en favorisant la coopération entre pays membres de la Communauté – notamment grâce au programme Culture 2007-2013, l'Europe nous permet de surmonter certains obstacles. Si le Parlement européen poursuit son objectif d'une meilleure considération des arts de la rue et produit un rapport d'initiative, celui-ci aura un impact salutaire sur les politiques culturelles locales. D'autre part, la Commission européenne a publié une *Communication relative à un agenda européen de la culture à l'ère de la mondialisation* en vue d'établir une stratégie pour : promouvoir la diversité culturelle et le dialogue interculturel en Europe, promouvoir la culture en tant que catalyseur de la créativité et de l'innovation dans le cadre de la stratégie de Lisbonne pour l'emploi et la croissance et faire de la culture une composante essentielle dans les relations extérieures de l'Union. Les arts de la rue, par définition, ont des préoccupations proches de ceux de cette *Communication* ; à eux de participer aux débats culturels en cours et à l'Europe de la culture.

Première table ronde : Quels niveaux de reconnaissance artistique et politique en Europe ?

Les intervenants

Stéphane Simonin (HorsLesMurs, France)

Stéphane Simonin est, depuis 2003, directeur de HorsLesMurs, centre national de ressources des arts de la rue et des arts du cirque. HorsLesMurs est un de quatre centres français de ressources dédiés au spectacle vivant (avec le Centre national du théâtre, le Centre national de la danse et le Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles). Auparavant, il était en charge du conseil administratif et juridique aux porteurs de projets artistiques au sein de cet organisme. Stéphane Simonin a également été l'administrateur du Salmanazar, Théâtre missionné d'Épernay (France) et directeur adjoint du Centre culturel français de Groningue (Pays-Bas).

Luigi Alcide Fusani (Il Polo Culturale dei Navigli, Italie)

Depuis 1994, Luigi Fusani est le coordinateur et directeur artistique des manifestations culturelles de la ville d'Abbiategrosso. Il a ainsi été amené à diriger entre autres le Festival internationale di mimo, pantomima e teatro in strada au Polo culturale dei Navigli de la Province de Milan. Il a coordonné et dirigé la rencontre internationale "Dans la rue – esthétique, organisation et législation pour un théâtre dans l'espace urbain" qui a rassemblé plus de 200 opérateurs culturels de toute l'Europe. En 2002, il a été élu président du Comité national pour le développement du théâtre de rue. Il est également le fondateur et directeur artistique de la compagnie Viaggiatori Metropolitan, il collabore aux travaux de la compagnie de rue Pane e Mate. Luigi Fusani est professeur à l'école de la Fantaisie de l'université de Pécs (Hongrie) où il donne des cours sur le théâtre italien contemporain et le cinéma. Depuis 2006, il dirige la programmation de théâtre urbain du festival de théâtre de la ville de Mantoue.

Frank Wilson (Stockton International Riverside Festival, ISAN, Royaume-Uni)

Frank Wilson est le fondateur et le directeur artistique du festival Stockton International Riverside. En plus de travailler dans tout le Royaume-Uni grâce à l'organisation qu'il dirige, Event International, il a mené des projets culturels à Lisbonne, Dubaï, Beijing ainsi qu'en Amérique du Nord. Frank Wilson est également le parrain de la programmation en espace public d'Expo 2008 à Saragosse (Espagne). Il est président de l'ISAN, Independent Street Arts Network au Royaume-Uni.

Nicole Ruppert (Kulturbüro GbR, Allemagne)

Nicole Ruppert a suivi des études de Langue et Littérature allemandes et d'Histoire. Pendant 3 ans, elle a travaillé à l'office culturel de la ville de Wolfsburg, pour l'organisation d'événements et de relations publiques. Depuis 1992, elle est conseillère indépendante à Kulturbüro, en charge de l'élaboration de concepts et de stratégies, de la mise en oeuvre de projets culturels. Kulturbüro est un bureau privé de conseil et de management en matière culturelle qui travaille à l'échelle internationale. Nicole Ruppert a ainsi mené des projets de référence comme le Festival International de théâtre de rue Detmold (2004, 2006, 2008) ou le Festival International de théâtre de rue Holzminden (depuis 1991).

Synthèse des débats

Modérateur

La reconnaissance dont jouissent les arts de la rue dans vos pays respectifs constitue le sujet principal de cette table ronde, ce qui m'amène à vous proposer d'exposer la situation respective dans votre pays. Première question: quelle est la reconnaissance des arts de la rue dans votre pays ?

Nicole Ruppert

Le titre de ce colloque *Diversité des arts de la rue en Europe*, correspond précisément à la situation en Allemagne. Il y a une grande diversité au niveau des structures régionales et locales et il existe de nombreux festivals des arts de la rue. La plus grande partie est concentrée dans certaines régions de l'Ouest et du Sud de l'Allemagne, mais est moins forte à l'Est à cause de la réunification. En général, la reconnaissance des arts de la rue n'a pas beaucoup évolué. L'image que nous en avons est plutôt négative. Si nous parlons de StraBe Theater, nous pensons d'abord à des animations de rue, des jongleurs... C'est seulement là où l'on accueille lesdits festivals que cette image commence à évoluer un petit peu.

Il n'y a aucune reconnaissance de cette forme artistique sur le plan étatique et institutionnel.

Luigi Fusani

Dans l'ensemble, la politique culturelle en Italie traverse un moment difficile.

En premier lieu, parce que les politiques cherchent des résultats immédiats et de grande visibilité sans que cela suppose un trop gros travail de consolidation à long terme.

Le nouveau ministère de la Culture italien a fait une proposition aux gestionnaires culturels des villes italiennes : il souhaite avoir un énorme festival de théâtre en Italie, l'équivalent d'un festival d'Avignon en France. Pour ce faire, il a donné un délai de deux mois à la présentation de projets. Le résultat est que chaque ville a étudié tout ce que les théâtres installés sur leur territoire faisaient et un compte rendu a été dressé. La ville gagnante de ce grand projet est Naples. Dans cette ville, tout le monde est très fantaisiste, raison pour laquelle le document a été aussi rédigé avec beaucoup de fantaisie... en incluant les compagnies qui ne savent même pas qu'elles ont été programmées... Le projet est sorti vainqueur. Mais maintenant, quoi ? Que va-t-il se passer réellement à Naples l'an prochain ? Ceci est un exemple du fonctionnement actuel de la politique culturelle en Italie.

Par ailleurs, nous sommes en train de vivre une période de transition qui succède au changement de gouvernement. Berlusconi s'est vu obligé de signer un pacte avec la Lega pour rester au pouvoir en échange de quoi on lui a demandé de céder des compétences ministérielles. Ainsi, des compétences ont été cédées aux régions. Au moment où cette loi est devenue effective, les régions n'avaient pas de législation spécifique en matière de politique culturelle et l'Etat ne peut pas continuer d'utiliser les lois centrales. Maintenant, on ne sait plus à qui s'adresser pour obtenir des repères d'ordre politique. Les seuls référents existants en la matière sont les maires et les mairies. C'est pour ça que les festivals dont je suis responsable

sont financés par les mairies puisque actuellement, ni l'Etat ni la région ne sont accrédités en matière législative ni dotés de compétences politiques capables de financer ce types de festivals.

En ce qui concerne les arts de la rue, nous sommes en train de mettre en place un projet de loi pour ce secteur. Ledit projet est né d'une association constituée par 500 compagnies, la Fédération Nationale des Arts de la Rue (FNAS). La première proposition qui a été faite est celle de donner libre accès aux places publiques du centre historique de chaque ville, chaque village... puisque la loi de 1936 (Mussolini) est toujours en vigueur et que par conséquent le rassemblement d'individus dans l'espace public, même pour voir un spectacle, est toujours interdit. Tant que cette loi demeurera, il est difficile pour nous de pouvoir investir dans des projets à long terme.

Frank Wilson

Avec l'arrivée du nouveau millénaire, les arts de la rue ont connu un élan important grâce à l'institution des Arts Council en Angleterre. C'est à partir de 2001-2002 que nous avons commencé à voir un changement dans le discours de la part des institutions en matière de politique culturelle dans le secteur concerné. La première étude sur les arts de la rue date de cette époque. Comme conséquence, le Arts Council a décidé, entre autres, de créer un espace spécifique au sein du Conseil général qui inclut les arts de la rue. Ledit Conseil va s'appeler Combined Arts.

Après l'impact provoqué par Royal de Luxe à Londres et l'accueil enthousiaste du public, le ministère a reconnu l'importance des arts de la rue et a créé une catégorie particulière dans ses programmes. Pour le ministère, cette forme artistique est très accessible, démocratique et favorise la cohésion sociale.

Cette reconnaissance institutionnelle a provoqué une augmentation notoire des subventions accordées au secteur des arts de la rue.

Stéphane Simonin

Je sais que la France semble vivre une situation privilégiée. Nous avons entendu de nombreux collègues d'autres pays dire que notre situation quant aux arts de la rue est formidable. En réalité, la reconnaissance est très relative et la situation du secteur est très fragile. Par conséquent, il faut relativiser la soi-disant bonne situation des arts de la rue en France. S'il cela est vrai par rapport à d'autres pays, il en va autrement par rapport au contexte culturel français. Les arts de la rue sont peu reconnus par les institutions en comparaison avec les autres secteurs artistiques.

A titre d'exemple : les compagnies de rue subventionnées représentent 3% des 900 compagnies qui reçoivent des aides de financement de l'Etat tous les trois ans.

Comment sommes nous arrivés à la reconnaissance des arts de la rue en France ?

Cela peut sembler banal mais il est nécessaire de le dire: en premier lieu, c'est la qualité des spectacles de rue qui sont nés dans les années soixante-dix en France qui a permis la reconnaissance actuel du secteur. Nous pourrions dire que l'on ne peut pas prétendre à une reconnaissance de ce secteur sans propositions artistiques fortes et de grande qualité. Sans innovation artistique, il n'y aurait pas de reconnaissance artistique.

C'est surtout cette base qui a renforcé la constitution d'un véritable secteur. Un secteur professionnel et fédéré qui s'est identifié et reconnu lui-même. Le processus d'identification du secteur est un point essentiel pour atteindre un certain degré de reconnaissance. Il y a également eu un travail d'observation, d'analyse, un travail intellectuel par rapport aux propositions artistiques du secteur.

HorsLesMurs y a contribué et y contribue encore avec les différentes études menées tout au long de ces dernières années. Le ministère de la Culture a également joué un rôle important dans la reconnaissance symbolique et artistique du secteur culturel. Depuis les années quatre-vingt, il a soutenu le secteur économiquement (bien que je doive souligner que faiblement au début). Ce fait a été un des points fondamentaux pour que les arts de la rue acquièrent leur titre de noblesse en France.

Mais j'insiste surtout sur le fait qu'il reste encore beaucoup à faire. Nous ne sommes pas si loin de tous les autres pays où il y a encore beaucoup à faire pour conquérir la reconnaissance. Par conséquent je pense que les problèmes et les difficultés pour les décrire et les identifier sont identiques.

Un autre point important est celui des préjugés envers le secteur dus à certaines formes purement d'animation ou festives sans aucun travail de création. Effectivement, cela peut créer une confusion dans l'image du secteur face à d'autres beaucoup mieux organisés et dotés d'une formation théorique beaucoup plus solide comme le théâtre de salle, la danse, etc.

Modérateur

Merci beaucoup Stéphane, tu viens de le dire, nous avons tous les mêmes obstacles mais ils sont plus importants pour certains que pour d'autres.

Dans l'étude *Streets Artists in Europe*, il est dit que « La qualité artistique de ce type d'activités manque de reconnaissance. Habituellement, elles sont reconnues comme une forme de divertissement ou d'animation et non pas comme une forme de création artistique. » Pourquoi ? Quelle est la reconnaissance de la part des intellectuels et quel est le résultat dans les moyens de communication ?

Nicole Ruppert

Dans le cas allemand, la réponse est très facile.

Les intellectuels ne connaissent pas les arts de la rue, et il n'y a donc aucune reconnaissance. Surtout, l'image du théâtre agit pop des années soixante-dix perdure. Un théâtre sans écriture, sans formation artistique. Sur le plan universitaire il n'y a pas réellement d'intérêt pour cette forme artistique. Il n'existe aucune connaissance européenne de cette forme. La réponse est donc très simple, il n'y a aucune reconnaissance.

Luigi Fusani

Moi j'ai une petite anecdote amusante à raconter. Cette année, j'ai programmé deux spectacles du Xarxa Teatre, lors de deux nuits dans mon festival. Chaque nuit il y a eu environ 7000 personnes dans le public, enthousiastes. Dans la programmation il y avait aussi une compagnie polonaise qui proposait un spectacle dur, assez rude, qui parlait de violence. A la fin du spectacle, le responsable de la presse m'a appelé pour me dire, « ce sont des spectacles comme ceux là qui m'intéressent pour faire une critique dans le journal. Le spectacle de Xarxa, au contraire, n'est pas un spectacle qui peut attirer l'attention des journalistes. Le spectacle est triste, dur, il choque le public, c'est ça qui est intéressant pour la critique. »

En Italie, dans les années quatre-vingt, une journaliste de *l'Espresso*, journal de gauche, écrivait un article titré Il faut couper les échasses du théâtre de rue. En Italie, quand tu parles de théâtre de rue avec les journalistes, ils te répondent qu'il n'y a plus de théâtre de rue dans le monde depuis La Fura Dels Baus. Les journalistes, les intellectuels ne connaissent rien du théâtre de rue actuel.

Frank Wilson

Les moyens de communication ne lui consacrent pas beaucoup d'espace. Leurs critiques n'ont aucun poids spécifique sur notre société. En ce moment, la critique et les intellectuels anglais n'ont pas le moindre intérêt pour le secteur, qu'ils méconnaissent en grande partie.

Stéphane Simonin

En France, les universités qui s'intéressent à cette activité artistique sont de plus en plus nombreuses. Nous avons eu la chance d'avoir des universitaires et des chercheurs qui se sont rapidement intéressés au secteur (pas très nombreux et pas très bien vus par leurs collègues). Il existe des travaux d'investigation très intéressants sur différents aspects des arts de la rue.

Cependant, en ce qui concerne les critiques et les journalistes, nous avons nous aussi pas mal de problèmes. Ils ne connaissent pas le secteur et ne possèdent pas les instruments nécessaires pour pouvoir analyser un spectacle de rue. Cependant, une partie du problème est, à quelques exceptions près, que les artistes de rue n'ont pas l'habitude de théoriser ni d'affirmer leur travail avec un discours intellectuel. Il se peut que cela soit leur force mais aussi leur faiblesse par rapport aux artistes des autres secteurs. C'est eux, les artistes, qui devraient être les premiers à pouvoir parler de leur travail avant même les journalistes et les critiques. C'est indispensable pour rendre légitime la reconnaissance intellectuelle.

Notre grande force, en définitive, réside dans la reconnaissance du public, des spectateurs. C'est quelque chose de fondamental sur quoi nous devrions nous appuyer pour bénéficier d'une pleine reconnaissance.

Modérateur

Ce dernier point au sujet de la difficulté de la part des artistes de rue à élaborer un discours intellectuel et une analyse théorique sur leur travail me permet de proposer la question suivante : dans quelle situation se trouve la formation académique des artistes de rue dans chacun de vos pays ?

Nicole Ruppert

Il existe une formation pour le théâtre, la danse... dans les académies officielles, mais il n'existe aucune formation spécifique pour les artistes de rue. Les compagnies se forment toutes seules dans la rue, en voyant d'autres compagnies, à l'étranger... c'est une des forces des artistes de rue, qui ont voyagé à l'étranger pour apprendre.

Luigi Fusani

La situation de la formation est complexe en Italie. Dans les années 2000, j'ai organisé des journées d'étude sur la situation des arts de la rue dans ce pays. Les problèmes exposés par les compagnies se résument à trois points : nécessité d'aides pour la formation, la production et la diffusion.

Il existe une véritable nécessité de formation mais aucun centre ni lieu, à l'exception des festivals qui organisent de plus en plus de courtes formations. Il n'existe pas d'école pour le cirque non plus. La FNAS organise des petits cours de deux ou trois semaines, mais cela reste anecdotique. Nous avons élaboré un projet pour la formation et nous avons demandé des financements européens et régionaux. Nous n'avons pas encore obtenu le financement européen et nous sommes en train de nous occuper de celui de la région. Nous avons déjà le lieu mais pour le moment il n'existe rien réellement. Par conséquent la formation actuelle a lieu au sein de quelques compagnies, appartenant pratiquement toutes au dit "théâtre pauvre".

Frank Wilson

Au Royaume-Uni, la situation est très semblable à celle exposée par les intervenants précédents. La politique de formation artistique ne prend pas du tout en compte la création dans les espaces publics et par conséquent les gens continuent à se former au sein de leur propre compagnie (avec toutes les limites que cela comporte). Peu à peu, nous assistons à un changement dans cette politique et par exemple la Royal Academic a fait en sorte que ses étudiants suivent un petit module des arts de la rue. L'objectif est d'encourager des artistes issus d'autres disciplines à découvrir l'intérêt et les possibilités qu'offrent les espaces non conventionnels.

Stéphane Simonin

C'est une question très pertinente pour cette table puisque la formation joue un rôle essentiel dans la question de la reconnaissance intellectuelle et artistique. En premier lieu parce que la formation permet de transmettre le savoir faire des premiers artistes. Créer une Histoire des arts de la rue.

En deuxième lieu, pour impulser une nouvelle génération des arts de la rue.

En France, il existe des formations spécifiques. La FAI AR, Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue. C'est une formation de dix-huit mois et la seule en Europe qui soit spécialisée dans la création en espaces publics. Il y a aussi des formations courtes organisées par certaines compagnies de rue.

Dans d'autres écoles d'art, comme par exemple les conservatoires officiels de danse et de théâtre, il existe des modules spécifiques des arts de la rue. C'est une excellente initiative car cela permet de donner accès aux metteurs en scène, aux chorégraphes, à la spécificité du secteur.

La logique corporative a également ses limites et, de même que la fédération du secteur a permis d'atteindre un certain niveau de reconnaissance, il faut faire attention à ne pas s'enfermer. Les arts de la rue (qui, plus qu'une discipline, est un véritable espace de représentation) doivent s'ouvrir à d'autres disciplines et être présents dans les écoles d'art.

Modérateur

Il me reste trois questions très précises concernant la reconnaissance des professionnels des arts de la rue. En premier lieu nous commencerons par les acteurs : Existe-il un système qui facilite l'ouverture des droits à l'allocation chômage différent de celui du régime général dans vos pays respectifs ?

Nicole Ruppert

En Allemagne, quand on parle d'artistes de rue, on parle d'une dizaine de compagnies et d'une dizaine d'acteurs. Ce sont des travailleurs indépendants qui travaillent en été dans la rue et en salle en hiver. Il existe un régime spécial pour les artistes mais il faut avoir fait une longue carrière professionnelle pour y accéder. Il y a aussi des problèmes de subventionnement pour les compagnies de rue car les critères sont identiques aux créations de salle ce qui signifie que certains de ces critères ne sont pas connus et par conséquent cela empêche l'accès aux subventions.

Luigi Fusani

Les artistes doivent avoir cotisé un minimum de 150 jours par an. Ce qui est très difficile pour les artistes de rue. Ainsi, en hiver ces artistes font du théâtre de salle, d'animation, donnent des cours dans les écoles... mais c'est impossible pour la majeure partie d'arriver aux 150 journées requises. Le FNAS a demandé que soit réduit à

50 le nombre de cotisations annuelles pour que les artistes puissent percevoir l'allocation chômage.

Frank Wilson

Le système anglais est assez différent et le système tel qu'il est défini en Europe ne peut s'y appliquer, ce qui m'oblige à répondre non.

Stéphane Simonin

Les artistes doivent cotiser 43 jours par an pour avoir droit à l'allocation chômage. En France, il y a le régime spécifique des Intermittents qui n'est pas exclusif à celui des arts de la rue mais qui concerne tous les travailleurs du spectacle vivant et du secteur de l'audiovisuel. Sans ce régime, le travail de nombreuses compagnies de rue n'aurait pas pu exister ni évoluer, et par conséquent il est vrai que ce système joue un rôle fondamental dans le travail de création des compagnies françaises.

Modérateur

La seconde question concerne la reconnaissance des créateurs. « Reconnaît-on la notion d'auteur dans les spectacles de rue ? » Dans quelle mesure les auteurs de créations de rue ont les mêmes droits que les auteurs de théâtre en salle ?

Nicole Ruppert

On considère qu'il n'y a pas d'auteurs car il n'y a pas de texte écrit. Non, en Allemagne, on ne parle pas "d'auteur" dans le secteur des arts de la rue. Je suis moi-même obligée d'expliquer quand il y a des compagnies françaises qui viennent jouer en Allemagne pourquoi nous devons payer la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), chose inexplicable en Allemagne, pourquoi payer des droits d'auteur, puisque l'auteur n'existe pas dans le théâtre de rue.

Luigi Fusani

Non. C'est exactement la même situation en Italie.

Frank Wilson

Non, mais nous devrions tendre vers une unification de ce sujet dans toute l'Union européenne. Il existe une association d'auteurs dramatiques mais cela n'existe pas pour les arts de la rue, ce qui produit une situation d'inégalité.

Stéphane Simonin

Cela fait seulement deux ans qu'un conseil spécifique des arts de la rue existe à la SACD en France. C'est un pas en avant, mais il faut tenir en compte que cela est une initiative très récente.

Jusqu'à aujourd'hui, ils étaient reconnus comme auteurs de théâtre équivalents aux auteurs de salle. Maintenant qu'une spécificité des arts de la rue est reconnue, la reconnaissance des auteurs est possible même en l'absence de texte. Cela complique l'identification de l'auteur et soulève des questions au sujet de l'œuvre qui doit être déposée, protégée, quelle est la frontière entre metteur en scène et interprètes, tous les deux auteurs dans les arts de la rue. Ce sont des questions que d'autres secteurs théâtraux ont du mal à comprendre. La reconnaissance de l'auteur est fondamentale étant donné que, d'une certaine façon, si l'on dit que l'on ne peut pas identifier l'auteur on peut arriver à la conclusion qu'il n'y a pas vraiment d'œuvre. Je caricature la situation, mais il est vrai que même dans le cas d'une œuvre collective, c'est fondamental que les artistes s'interrogent sur qui a vraiment créé l'œuvre et quel est exactement l'apport de chacun. Chaque question est fondamentale pour pouvoir identifier la place que chacun d'entre eux occupe dans

le spectacle. La confusion actuelle ne favorise pas la reconnaissance en tant qu'œuvre d'art dans notre secteur.

Modérateur

Et enfin, je voulais parler du programme de Culture 2000 et de Culture 2007 dans lesquels les compagnies se trouvent dans une situation d'infériorité pour prétendre aux aides en question qui depuis le programme 2000 ont l'habitude de revenir exclusivement aux festivals. C'est une des différences notoires avec le programme Caléidoscope que les compagnies de théâtre avaient l'habitude de solliciter. La situation était assez semblable lors de la transition démocratique espagnole – les aides étaient concentrées sur les Centres dramatiques nationaux récemment créés, provoquant la fin du mouvement théâtral Indépendant. Les Centres Dramatiques choisissaient les meilleurs acteurs, metteurs en scène, musiciens ou danseurs des compagnies indépendantes ce qui mit fin à ces dernières. Certains de ces festivals étaient commanditaires à l'instar de ces Centres dramatiques nationaux : toutes les composantes du projet provenait d'un collectif ou d'un pays différent et indépendant de la qualité artistique de la représentation qui disparaissait au moment même où se terminait le projet. Chaque acteur rentrait dans son pays et plus personne ne s'intéressait au spectacle et à sa représentation. Il n'y a pas de compagnie derrière le travail pour assurer la représentation. Et parce qu'il n'y a aucune compagnie impliquée dans la diffusion ultérieure de l'œuvre, celle-ci disparaît en même temps que la finalisation du projet. Ne serait-il pas mieux d'ouvrir différents types de relation pour éviter que les projets des compagnies soient en compétition avec les festivals.

Ce sont eux qui ont bénéficié du programme 2000 de presque toutes les compagnies et les aides directes aux compagnies ont disparu. Considérez-vous qu'il devrait y avoir deux réseaux possibles, un pour les festivals et un autre pour les compagnies?

Nicole Ruppert

C'est une question très complexe à laquelle il est impossible de répondre simplement par oui ou par non. Je ne connais pas exactement le programme de Culture 2007 mais mon expérience des documents à remplir et les conditions requises supposent un travail énorme qui ne peut être fait que par un administrateur compétent en la matière. La plupart des compagnies n'ont pas la capacité d'assumer ce travail. Un autre problème est que la compagnie doit disposer d'une base financière importante que la plupart des compagnies allemandes n'ont pas. Il est déjà bien assez difficile pour elles d'obtenir les financements de leurs propres créations. Tout ceci fait qu'il m'est difficile de répondre à cette question.

Luigi Fusani

Il est vrai que la question est complexe et je ne sais pas moi-même comment faire pour y répondre. Je pense que la communauté européenne devrait travailler directement avec les compagnies parce que finalement se sont elles qui sont face au public dans les salles. Par conséquent, il me semble plus juste que la relation avec la communauté européenne s'établisse directement avec les compagnies et non pas avec les festivals qui ont souvent été inventés pour que les compagnies puissent obtenir de l'argent de la communauté européenne. De toute façon, je suis conscient qu'il s'agit d'une question compliquée.

Frank Wilson

Je crois que j'ai pas encore compris ton raisonnement car moi je considère qu'autant les festivals que les compagnies doivent travailler ensemble et dans aucun des cas les festivals sont un intermédiaire pour que les compagnies puissent accéder aux aides européennes.

Je n'ai aucune objection à ce que les compagnies soient financées directement par la communauté européenne. Le problème est justement de savoir qui doit se charger de l'évaluation et à partir de quels critères ladite évaluation doit être faite. Il n'est pas possible que tout ce travail soit évalué par quelqu'un qui ne connaît pas le secteur et l'ensemble de ses problèmes.

Effectivement, le travail de l'artiste est fondamental et il est à la base de tout notre discours. Mais le travail que nous faisons a une base également artistique. Il s'agit de travailler à partir de la collaboration entre les structures de production et de diffusion avec les compagnies. Cette question donne l'impression que l'esprit de collaboration est omis par nous.

Nous, nous mettons notre travail et nos connaissances à disposition pour aider au développement de la création artistique.

Stéphane Simonin

Pour moi il ne s'agit pas d'une question spécifique aux arts de la rue puisque la question est la même pour toutes les compagnies des arts du spectacle en Europe. C'est une question récurrente de politique culturelle tant au niveau européen qu'au niveau national ou régional. Faut-il donner directement de l'argent aux compagnies ou vaut-il mieux passer par un intermédiaire ? C'est une question qui se répète à travers tout le paysage européen.

La seule chose que je voudrais ajouter c'est qu'au niveau européen il n'y a qu'un seul programme pour la culture, qui a été jusqu'à présent Culture 2000 et maintenant Culture 2007. Il ne s'agit pas de beaucoup d'argent ce qui oblige à définir certaines règles. En réalité, une compagnie peut présenter un dossier directement non pas pour la création d'un spectacle de la compagnie mais pour un projet européen. Mais il est vrai que pour le moment, étant le seul programme à exister, il s'agit d'un programme limité.

Modérateur

Ce qui nous amène à un autre sujet qui est celui de la diffusion de l'information de l'Union européenne, mais comme je l'ai déjà dit il nous reste peu de temps et nous devons donner la parole au public.

Échanges avec le public :**Dominique Trichet (FAI AR, France)**

Deux questions qui m'intéressent :

- La première concerne les publications existantes spécialisées dans les arts de la rue dans vos pays respectifs.
- La seconde est « existe-t il un répertoire? », c'est-à-dire des spectacles qui sont devenus du répertoire représentés par d'autres compagnies, tout comme cela a lieu dans l'histoire du théâtre de salle ou de la danse par exemple ?

Stéphane Simonin

TEAM Network est une plateforme européenne et pluridisciplinaire qui réunit des revues et des publications spécialisées dans la culture. *Stradda* fait partie de cette plateforme et toutes les publications sont consultables sur Internet.

Au niveau éditorial, il est vrai que nous avons besoin de revues,

de publications spécialisées mais il est également vrai que l'on doit s'infiltrer dans toutes les publications culturelles qui existent déjà sur les arts de la rue.

Nicole Ruppert

Il existe des publications mais elles sont directement liées aux festivals.

Luigi Fusani

Certaines compagnies publient leurs propres livres, cependant nous manquons de revues spécialisées. De nombreuses compagnies diffusent des newsletters à travers internet. C'est une façon très dynamique de documenter l'actualité sur leurs projets de création et leur travail.

Frank Wilson

Nous avons peu de matériaux publiés. Là immédiatement je ne pense qu'à citer une seule publication, *Total Theatre*, qui traite du théâtre non textuel.

Manel Pons (d'Aigua Teatre, Espagne)

Je pense que ceux qui se posent la question de la nécessité d'une reconnaissance des arts de la rue ne sont pas tous ceux qui font partie et englobent ledit secteur. C'est seulement ceux qui ont élaboré de façon plus consciente le travail de la rue et qui tentent d'incorporer un travail plus contemporain et éloigné des formes traditionnelles et connues. Ma question est donc de savoir s'il est nécessaire de séparer les deux secteurs, c'est-à-dire délier ce phénomène plus nouveau du concept lui-même des arts de la rue et le nommer différemment. Le problème est notamment que le concept des arts de la rue dans la majorité des pays est lié dans l'imaginaire du public à certaines formes comme le feu, les échasses, les jongleurs. C'est le cas aussi en France, pays où l'on imagine pourtant une avancée culturelle et une plus grande connaissance quant aux formes artistiques de création dans les arts de la rue. Donc, faudrait-il définir un nouveau concept pour les arts de la rue ?

Anne Tucker (Manchester International Arts, Royaume-Uni)

Pour les compagnies qui considèrent qu'elles doivent toucher des droits d'auteur en Angleterre, je vous suggère d'augmenter le cachet de leur spectacle autant que la quantité que doit percevoir la société d'auteurs correspondante. Dans notre pays, le problème n'est pas autant de payer les droits d'auteur que l'usage des mécanismes dont les autres pays européens se sont équipés. Je crois qu'il est nécessaire d'établir un système commun à tous les pays européens.

Modérateur

Je crois que ce qui ressort clairement de cette table ronde, c'est l'énorme diversité de la reconnaissance dont les arts de la rue bénéficient en Europe et du long chemin qu'il nous reste à faire pour obtenir l'égalité avec les autres arts et une reconnaissance équitable entre les pays de l'Union européenne.

Deuxième table ronde : *Quels moyens de production et de diffusion pour ce secteur en Europe?*

Les intervenants

Fabien Audooren (Internationaal Straattheaterfestival, Belgique)

Fabien Audooren est le directeur artistique de l'Internationaal Straattheaterfestival de Gand (Belgique) depuis 1990. Ce festival est un des plus importants de l'Europe occidentale et fait partie de la plateforme de production et de diffusion Meridians, soutenu par la Commission européenne dans le cadre du soutien aux actions culturelles – actions de coopération. Fabien Audooren est également coordinateur et directeur artistique d'autres événements d'arts de la rue en Belgique flamande (Leuven in scène, Belgique), ainsi que co-fondateur de la Vlaamse Federatie voor Kunsten op Straat (Fédération flamande des arts de rue), de l'ancienne plateforme Eunetstar et de Pilot, plateforme de production entre La Hollande et la Flandre.

Roser Vilà Puig (23 Arts-Brothers Projections, Espagne)

Roser Vilà Puig est la responsable du département international de 23 Arts-Brothers Projections qui organise les tournées à l'étranger d'artistes espagnols ainsi que des tournées en Espagne d'artistes étrangers. Ces dernières saisons, les spectacles 23 Arts ont parcouru toute l'Europe, les Etats-Unis, le Brésil et le Canada. En Espagne, 23 Arts a organisé les tournées de compagnies russes, canadiennes, australiennes, françaises, belges, suisses et anglaises. Depuis sa création, l'organisation collabore à Clowns sans frontières. Membre de l'ADGAE (Asociación de empresas de distribución y gestión de las artes escénicas) depuis sa création, elle occupe la présidence du comité directif depuis août 2004.

Rafael Salinas Serrano (Festival de Teatre i Animació al Carrer de Viladecans, Espagne)

Diplômé en Philosophie et en Sciences de l'Éducation par l'Université de Barcelone, il travaille dans le domaine de la culture au sein d'une administration locale jusqu'en 2003, année de sa nomination à la direction de l'entreprise publique SPM Viladecans Qualitat. Fondateur et directeur du Festival International de Teatre i Animació de Viladecans, Al Carrer, de 1990 à 2002, il en est actuellement le coordinateur. Expert du domaine théâtral, particulièrement du théâtre de rue, il a été invité à de nombreux rendez-vous internationaux pour parler de ce secteur et a également fait partie de jurys professionnels. Depuis avril 2003, il est gérant de l'entreprise municipale SMP Viladecans Qualitat SL qui gère les équipements culturels et sportifs de la ville de Viladecans, notamment l'Auditorium Atrium.

Jean-Sébastien Steil (In Situ/Lieux Publics, France)

Coordinateur, depuis 2003, du projet In Situ, plateforme européenne de création des arts de rue (Culture 2000): responsable de projets européens à Lieux Publics, Centre national de création des arts de rue (Marseille, France). De 1999 à 2003, administrateur puis directeur de l'Usine (Tournefeuille - France), centre de création de la compagnie Le Phun (directeur artistique : Phéaille) et de la Machina, association de constructeurs (directeur artistique : François De Larozière). Formation de troisième cycle universitaire de Géographie : spécialiste des sociétés rurales du sud du Maroc.

Synthèse des débats

Modérateur

Lors de la première table ronde, nous avons constaté la grande différence qu'il y a entre la France et les autres pays. Il est possible qu'il en soit de même lors de cette seconde table. Nous commençons avec l'intervention de Jean Sebastián Steil.

Jean-Sébastien Steil

J'interviens dans ce colloque en tant que coordinateur du projet In Situ. Ce projet est basé à Marseille et il est piloté par Lieux Publics, Centre National de Création des arts de la rue. En 2002, Lieux Publics décide de réunir un réseau de programmateurs des arts de la rue pour tenter d'obtenir des fonds européens en matière de production et de diffusion. C'est la première année que les arts de la rue apparaissent dans la convocation.

Le premier projet a été articulé par un réseau de six co-organisateurs (principaux co-financeurs). L'idée de ce projet était de définir la dimension européenne comme moteur de la création artistique dans l'espace public. L'Europe n'est pas seulement un recours financier supplémentaire et un espace de diffusion de grande envergure mais aussi et avant tout un lieu de rencontre artistique entre différents pays. Un projet européen peut se convertir en instrument formidable pour l'innovation artistique.

L'objectif est de réunir un certain nombre de festivals pour assurer la diffusion desdites productions. La réalité a été un peu plus complexe et après une évaluation en 2006 des trois premières années du projet, nous avons effectué quelques modifications et rectifications. Dans ce deuxième projet, In Situ 2, le principal objectif a été de soutenir plusieurs projets dans leur totalité, c'est-à-dire depuis le moment de l'écriture jusqu'à celui de la diffusion et de trouver les moyens financiers nécessaires pour les faire vivre.

Entre 2003 et 2006, In Situ a financé des projets entre 50 000 et 200 000 euros. Neuf projets au total. In Situ 2 fonctionne différemment. Cette fois, nous avons créé cinq outils, ou dispositifs, différents pour chacun des projets.

Le premier dispositif s'appelle "Hot House". Il s'agit d'un moment de rencontre et d'échange de réflexions entre des artistes émergents provenant de tous les pays d'Europe et des directeurs de festivals. Après cette rencontre, chaque artiste reçoit une bourse pour l'écriture de son projet.

Le second dispositif est celui des aides à la création. Entre 2006 et 2009, nous aiderons entre 6 et 12 projets artistiques.

Le troisième est un dispositif d'aides pour des résidences artistiques. Cela permet aux festivals d'accueillir un certain nombre d'artistes dans leurs centres de création avec l'idée sous-jacente d'adapter l'oeuvre à la langue et au contexte du pays.

Le quatrième dispositif est celui des aides à la mobilité pour les projets de tournée en Europe. Ce dispositif est principalement conçu pour les projets qui ont été produits par In Situ. Nous allons aider au total une vingtaine de compagnies dans leur tournée européenne respective.

Le cinquième et dernier dispositif est celui des rencontres professionnelles qui réunissent festivals et institutions provenant de différents pays européens.

Après trois ans de travail, nous avons appris à nous connaître et à

comprendre quels sont précisément les contextes et les fonctionnements de chaque pays.

Les possibilités économiques, les contextes de financement public, varient beaucoup d'un pays à l'autre. Un des axes fondamentaux du réseau est constitué par le métissage et la pluralité des réalités. Le sous-titre de In Situ est "Plateforme européenne pour la création dans l'espace public".

Ce concept essaie de rester ouvert et de ne pas s'enfermer dans le concept des arts de la rue tel qu'il est défini en France, en s'ouvrant à de multiples regards et options possibles.

La deuxième question est celle de la relation qu'entretiennent la production et la diffusion.

Finalement, l'efficacité du projet ne se mesure pas autant au nombre de projets financés mais surtout à la circulation des échanges, des relations, des rencontres et des informations promues par la plateforme.

Moderateur

Comment les compagnies peuvent-elles rentrer en contact avec un projet tel que In Situ ?

Jean-Sébastien Steil

Nous avons fait beaucoup de publicité pour le premier projet, avec des convocations ouvertes aux artistes. Nous avons étudié directement les dossiers que nous avons reçus des compagnies et nous avons fait une sélection après un long processus de décision. Le problème a surgi lorsque nous nous sommes trouvés en train de financer des projets avec lesquels les co-producteurs eux-mêmes n'étaient pas d'accord. Cela a rendu difficile le travail de diffusion. C'est pour ça que pour le deuxième projet nous avons décidé que les co-producteurs eux-mêmes nous proposeraient ceux qui leur sembleraient pertinents pour In Situ. De cette façon, avec l'accord et l'implication des co-producteurs, la diffusion des projets sera mieux assurée. Ce qui signifie que les compagnies intéressées contacter directement les festivals qui participent au projet.

Rafael Salinas

J'ai plus de vingt ans d'expérience dans l'administration locale en tant qu'administrateur. Cela m'a apporté une expérience plurielle. Et une optique différente du financement public en matière culturelle. Nous sommes exposés, dans le secteur privé au jugement continu des citoyens.

Parmi les multiples fonctions de cette entreprise, se trouve celle de la gestion des arts du spectacle autant en salle qu'en rue au niveau professionnel.

Lorsque Viladecans a démarré à la fin des années quatre-vingt, il n'existait aucun établissement culturel public. C'est ce qui a motivé la création d'un festival de rue. Nous pouvons dire qu'au début, le choix de la rue venait pallier une carence mais n'était pas un objectif en soi.

Au cours des années, voir les soixante-dix mille habitants de Viladecans prendre possession de la rue pendant le festival a fait de cet événement une référence. Actuellement, il existe un grand théâtre à Viladecans, mais aujourd'hui plus personne ne questionne la légitimité du festival de rue, puisque c'est devenu un des signes identitaires de notre ville.

Actuellement, le problème est que nous nous trouvons avec un théâtre qui a coûté des millions de pesetas et qui a besoin de fonctionner ainsi que d'un contenu artistique pour légitimer son existence.

Toute cette gestion de théâtre en salle, contrairement au théâtre de rue, requiert des résultats et des réponses : un résultat économique,

artistique et du public.

Cependant, il n'y a pas de résultat économique pour la rue puisqu'il n'y a pas de billetterie. La valeur artistique est difficile à évaluer et le résultat du public est en fin de compte la seule réponse que nous pouvons donner aux institutions pour rendre légitime son financement. Il y a vingt ans, dans le contexte catalan, la différence entre salle et rue n'était pas aussi importante et les compagnies d'un secteur étaient tout autant reconnues par l'autre. Actuellement, la rue a été pratiquement entièrement étouffée par le théâtre en salle.

Ce qui nous permet d'affirmer que, au jour d'aujourd'hui, il existe un grand vide dans le théâtre de rue.

J'arrive à la même conclusion après avoir vu plusieurs festivals de rue européens cet été. La grande partie des créations de l'année est artistiquement faible et les investissements sont réduits. A quoi cela est-il dû ?

Je crois que tous les acteurs de ce secteur rejette la faute sur les autres au lieu de travailler ensemble : les compagnies et les programmeurs, les programmeurs et le distributeur, le metteur en scène et les producteurs...

Enfin, il est évident qu'il existe certains problèmes dans l'administration publique. Elle connaît peu le secteur et les instruments d'évaluation qui lui permettraient de reconnaître et de soutenir économiquement les productions et les festivals de rue.

Je crois que les compagnies doivent devenir des entreprises. Cela, je crois, permettrait une plus grande exigence de la part des compagnies de théâtre de rue et leur professionnalisme s'apparenterait à celui des compagnies des théâtres de salle.

Quelles sont les solutions envisageables ?

- Améliorer et augmenter le nombre de productions engagées.
 - Faire valoir la reconnaissance du public et les arts de la rue comme élément de cohésion sociale et identitaire dans la vie urbaine.
 - Ouvrir ces centres de création spécialisés aux arts de la rue.
- Au festival de Viladecans, ces dernières années, nous avons créé différents dispositifs pour promouvoir la reconnaissance des arts de la rue. Je voudrais citer quelques-unes de nos actions :
- Combiner la programmation de salle et de rue au cours de toute l'année.
 - Une plus grande rigueur dans la sélection des compagnies engagées pour maintenir le niveau artistique et l'intérêt du public.
 - Intégrer certains spectacles dans la programmation du théâtre en salle.
 - Stimuler la co-production: cela signifie que nous nous impliquons dans la création artistique et que nous suivons de près tout le processus de production pour assurer la viabilité et l'intérêt de la proposition. Quand nous assumons une co-production, nous valorisons la proposition et nous apportons un pourcentage du coût global de la production. De plus, nous participons à une partie des coûts de diffusion. Pour être retenu, le projet doit être porteur de caractéristiques dynamiques, capables de se projeter vers l'extérieur.

Roser Vilá

Je souhaite avant tout féliciter Fira Tàrraga et son directeur pour le nouveau tournant et le nouveau pari qu'il donne aux arts non conventionnels.

Je vais centrer mon intervention sur le sujet de la production et de la diffusion des arts dans la rue. Personnellement je préfère dire les arts "dans la rue" et non pas "de la rue". 23 Arts est une entreprise distributrice autant au service des compagnies que des organisateurs. Nous avons réussi, entre autres et malgré notre taille réduite

(dans le contexte de notre pays), à créer un réseau de distributeurs. Le paysage actuel a beaucoup changé ces cinq dernières années. Avec l'apparition et le développement d'Internet ainsi que d'autres moyens de diffusion, il semble que le rôle des distributeurs, fondamental jusqu'à maintenant, soit remis en cause ou bien cesse d'être nécessaire.

Les organisateurs reçoivent une énorme masse d'informations difficile à évaluer, à vérifier et à étudier. Je crois qu'il est de notre ressort et de notre fonction de travailler avec les organisateurs. Etablir un pont entre eux et les créateurs.

Depuis la création de 23 Arts, nous importons des spectacles dans d'autres pays et nous organisons des tournées à travers l'Espagne. Celles-ci sont très compliquées dans le secteur des arts de la rue. Leur coût financier et logistique est très élevé. Pratiquement impossible à assumer de façon autonome pour les compagnies. C'est là que notre travail est fondamental. La plus grande partie des spectacles de rue en Espagne se programme en dehors du cadre des festivals. La plus grande partie des contrats est signée dans le cadre de festivités régionales, ce qui implique un énorme problème de calendrier puisqu'elles sont soumises à des dates inamovibles.

Les entreprises comme la nôtre réalisent aussi un important travail de diffusion et de promotion des compagnies dans les festivités des arts du spectacle de notre pays. Ces activités revêtent un risque économique très grand mais finalement c'est aussi une des meilleures façons de faire connaître les nouvelles productions aux programmeurs. Nous voudrions pouvoir exporter cette stratégie dans d'autres festivals européens.

Notre seconde activité est de promouvoir des compagnies catalanes et espagnoles dans d'autres pays. Ainsi, nous allons dans les principaux festivals européens avec une ou deux productions par an.

Modérateur

Evidemment le temps est toujours trop court pour traiter tous ces sujets en profondeur.

En définitive, aujourd'hui, on a parlé autour de cette table autant du privé que du public. De l'organisation d'une tournée, de la qualité de la programmation, sujet qui me semble particulièrement important. On a parlé aussi de solidarité corporative. Et d'un autre aspect fondamental qui est celui de la dichotomie entre une programmation industrielle et une autre plus sentimentale, faite dans la proximité.

A ce propos, je me demande comment ces questions vont être modifiées dans le contexte européen.

Comme le disait Fabien Audooren il y a un moment, finalement l'Europe est un lieu de confluence plus qu'un marché.

Fabien Audooren

Les expériences que nous avons eues en matière de production et de diffusion dans différents champs sont multiples.

Le projet le plus connu auquel a participé mon festival est celui de Eunetstar.

Les principes sont semblables à ceux de In Situ. A un moment donné, nous avons décidé de nous associer avec plusieurs festivals européens pour impulser les nouvelles créations. En trois ans nous sommes arrivés à produire une trentaine de petites et moyennes formes. Au début nous pensions que ces créations allaient être bien diffusées parmi les festivals membres du projet. Mais ils étaient très divers et cela a rendu difficile le travail de diffusion. La richesse et la fragilité de ce réseau a été, justement, son énorme diversité.

En Flandres la situation générale sur les arts de la rue n'est pas très bonne. Pour mener à terme un certain nombre de productions nous

nous associons et nous nous compromettons dans le processus de diffusion des productions que nous soutenons.

Actuellement, il existe une nouvelle plateforme, Meridians, où sont présents, entre autres Fira Tàrraga, Cognac, Ana Desetnica, etc. Cette fois-ci, nous avons décidé d'aider uniquement trois créations en impliquant au minimum trois festivals par production. Notre expérience après ces années de travail est que chaque fois que nous nous impliquons dans une production, il est nécessaire de s'impliquer aussi dans la diffusion. Les deux questions sont finalement indissociables. Si on ne l'assume pas, l'expérience peut être un échec.

Troisième table ronde :

Arts de rue et territoires : des liens spécifiques avec les publics

Les intervenants

Anne Tucker (Manchester International Arts, Royaume-Uni)

Anne Tucker est directrice artistique de festivals et manifestations en espace public à Manchester et dans le nord-Ouest de l'Angleterre depuis 1994. MIA, la structure qu'elle co-dirige, a organisé plusieurs événements comme Ona Catalana (1994), Streets Ahead (1995, 2000), Garden of Delights (2003, 2005) ou Feast! (2006, 2007). Elle travaille également avec x.trax, organisatrice du plus important showcase au Royaume-Uni. Anne Tucker a présenté, de plus, à Manchester des spectacles de grande envergure fait par des compagnies artistiques d'Europe, d'Asie et d'Australie. MIA s'efforce de travailler aussi en direction de communautés minoritaires, de réfugiés, handicapés, demandeurs d'asile en proposant des programmations accessibles au plus grand nombre. Les spectacles et activités proposés sont généralement gratuites.

Anne Gonon (chercheuse, France)

Après avoir travaillé avec des compagnies de théâtre de rue françaises (26000 couverts, Deuxième Groupe d'Intervention), Anne Gonon a mené à bien une thèse de doctorat, soutenue en juin 2007, où elle aborde les spécificités de la fonction du spectateur dans le théâtre de rue et, plus globalement, les problématiques et les enjeux liés à la question du public dans les arts de la rue. Elle a collaboré avec HorsLesMurs à l'étude sur les artistes de rue en Europe pour le Parlement Européen ainsi qu'à une étude préliminaire sur les politiques publiques en faveur des arts de la rue et du cirque en Europe pour le réseau Circostrada.

Manel Pons Romero (d'Aigua Teatre Ciutada, Espagne)

Manuel Pons Romero étudie les sciences politiques à Barcelone, en se spécialisant sur le thème de la participation citoyenne. Il a suivi une formation théâtrale en Italie ainsi que le cursus spécialisé de la FAI AR (Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue) en France. Il crée en 2001 d'Aigua Teatre Ciutada, compagnie artistique avec laquelle il développe une méthodologie de l'espace de participation théâtrale. Entre autres projets, il développe en ce moment un Laboratoire de création en espace public et fait partie du collectif d'artistes Ex-Voto basé en France.

Goro Osojnik (Ana Desetnica Festival, Slovénie)

Goro Osojnik est acteur et directeur artistique du festival international de théâtre de rue Ana Desetnica à Ljubljana. Depuis 1996, il est directeur de la compagnie théâtrale Ana Monro qui a produit plus de 40 spectacles et performances.

Depuis 1998, le festival a pris une place incontournable à Ljubljana, seul événement dédié au théâtre de rue et aux arts urbains, ainsi qu'à Maribor, comme élément du grand festival d'été de Lent. Autour de ces deux festivals majeurs, il participe à une série d'événements et festivals plus petits dans différentes villes de Slovénie et a constitué ainsi un réseau informel, Ana Desetnica.net. Dernièrement, le festival a rejoint le réseau européen de production d'arts de la rue Meridians en tant que co-organisateur.

Synthèse des débats

Modérateur

Je dois dire que juste avant la table ronde, nous avons beaucoup parlé entre nous et plusieurs questions ont surgi comme par exemple : le théâtre de rue est-il un art populaire ? Est-il vrai que cette forme d'expression accueille tous les spectateurs ? Nous avons parlé des préjugés du spectateur par rapport au théâtre de rue, d'une certaine nostalgie des années soixante-dix, de l'intérêt des politiques actuellement pour le théâtre de rue. A-t-on domestiqué le théâtre de rue ? Nous avons également parlé de la tendance actuelle au théâtre participatif, de la pluralité des propositions, du rôle des moyens de communication dans la promotion des arts de la rue... Maintenant, chacun des membres de la table dispose d'un temps de parole pour élaborer sa propre intervention.

Manel Pons

Le public ! Le public a toujours été depuis le début de la création de notre collectif une question centrale. Notre désir était de faire disparaître le public. Le public entendu comme matière active et réactive, matière scénographique et interactive sans une participation dirigée. Libertinage et orgie avec le public. Tout cela nous a amené à nous intéresser au concept de fête.

Les origines du collectif Aigua colectivo : créé en 2001, il était initialement composé par deux politologues et un économiste agités par des questions d'ordre artistique.

Nous avons dessiné une stratégie à partir de notre propre analyse de la réalité sociale. La conclusion à laquelle nous sommes arrivés était que les relations sociales étaient pleines de barrières, barrières qui divisent les gens en classes socio-économiques, selon leur culture, leur âge... Nous avons regardé autour de nous et avons vu que les gens qui nous entouraient à l'université nous ressemblaient. Nous allions à une exposition : les mêmes gens. Une manifestation : les mêmes gens. Dans un bar, une réunion sociale... toujours les mêmes gens. Un de nos objectifs était de tenter de dépasser ces barrières. Nous pensions qu'il y avait un dialogue possible duquel sortir un potentiel créatif jusqu'alors mal employé.

Notre envie de travailler dans la création artistique contemporaine alimentée par quelques fruits exotiques, quelques boîtes de thon, le pop corn le saumon... dans un seul espace : la rue.

Au début, nous ne savions pas ce que signifiait s'accaparer la rue pour créer : nous l'avons découvert plus tard. Et nous avons notamment découvert que le contact avec le public dans la rue est inévitable : tu le vois, tu vois chacune de ses réactions (contrairement à ce qui se passe en salle).

En plus de l'espace, c'est le temps qui est important. Nous, nous avons décidé de travailler sur le temps de la fête. Comment contribuer à une rénovation de la fête ?

Nous avons défini tout cela comme un Théâtre Citoyen. On peut le considérer comme une étiquette supplémentaire. Ce que nous voulions avec ce nom, c'était marquer une différence avec ce que l'on connaissait du théâtre social.

Méthodologie de participation théâtrale : ce qui est fondamental dans cette rencontre entre politologues, artistes et citoyens, c'est de partir de zéro. D'un espace vide. Tout le monde commence tout aussi perdu. Cette notion d'égalité est fondamentale.

Comment aborder nos créations ? Le premier temps, d'environ trois mois, est un temps de promotion et de communication. Deux ou trois personnes communiquent afin de trouver la cinquantaine de personnes qui va former le groupe de ladite création. Comment prendre contact avec les gens ? à partir de réunions avec des associations de quartier, des annonces dans les commerces, Internet... nous tentons toujours de réunir des groupes de différents âges (entre dix et soixante-dix ans), de différentes classes sociales et d'horizons culturels multiples.

Puis nous amorçons une période de travail d'environ six mois, sept heures de travail par semaine durant lesquelles nous mettons en marche une série d'ateliers avec les artistes. Toujours en gardant comme base de travail l'improvisation, la création et une pluie d'idées.

À la fin de cette étape, tout le groupe se réunit durant une fin de semaine pour écrire les grandes lignes du spectacle.

Il en résulte une pièce artistique jouée une seule fois. Avec un langage visuel comme base et musique en direct, inscrite dans le calendrier des festivités du quartier.

La conséquence de ce regroupement de personnes provenant d'horizons très divers, est que le public se trouve lui-même aussi très diversifié. Il est vrai que nous ne sommes pas parvenu à "l'anéantir". Quand je parle d'anéantissement du public, l'idée est finalement de faire disparaître la barrière qui sépare le spectateur de la représentation même. Nous désirons que tout le monde se sente intégré en faisant disparaître ainsi la notion traditionnelle de "public".

Anne Tucker

Mon intervention est dans une certaine mesure en relation avec celle de Manel Pons, étant donné que plusieurs des idées qu'il a lui-même exposées et qu'il rassemble dans la création d'un objet dénommé "spectacle" constituent les mêmes bases sur lesquelles nous tentons de construire quelque chose que finalement nous appelons "festival".

Mon expérience est celle d'une directrice de festival, à Manchester et ses alentours. Je vais prendre Manchester à titre d'exemple. Le contexte et l'analyse de ce qui se passe dans cette ville me paraît particulièrement intéressant pour parler de marketing et de comment capter certains marchés et certaines audiences.

Manchester est une grande ville du nord de l'Angleterre avec un éventail très large de population. Une grande partie de cette population est pauvre, pour qui l'anglais n'est pas la langue maternelle. Il y a un grand nombre de réfugiés politiques, étant donné que la mairie est de gauche et qu'elle a une politique ouverte à l'accueil de ce type de population. Il y a beaucoup de chômeurs et de familles monoparentales, avec de nombreux enfants et peu de revenus. Manchester est réellement une ville multiculturelle, immense.

De nombreuses villes d'Angleterre répondent à ce même modèle de centre ville. Avec les mêmes magasins, les mêmes centres commerciaux pour les gens peu argentés. Que se passe-t-il avec ces centres ? Il se passe que la plupart des gens sont blancs et qu'ils disposent d'un pouvoir d'achat et que tous ceux qui ne sont pas blancs ou bien qui sont pauvres ne viennent pas jusqu'au centre de la ville. Ils ne s'y sentent pas très bien. Par conséquent, organiser un festival ici, c'est faire un festival pour une toute petite partie de la population. Nous, nous observons ce phénomène. Et réfléchissons sur comment organiser un festival pour tout le monde. Qui réunisse tout le monde. C'est une des questions que Mercè Saumell a soulevé : les arts de la rue pour tout le monde. Je me demande si c'est si vrai ?

À Manchester, nous avons une grande diversité de formes artistiques, et donc notre défi est de créer des événements qui doivent se battre pour apparaître dans la presse locale, à la télévision.

Manchester est devenu célèbre grâce au football. Dans le journal, on trouve 10 à 12 pages consacrées au football et le quart d'une page parfois pour la culture. Dans ce quart de page, nous avons deux ou trois théâtres très prestigieux de grandes salles de concert, de nombreux cinémas et bien d'autres choses encore... la musique à Manchester est également très importante. Il y a des groupes prestigieux depuis trente ans.

Si j'ai choisi Manchester pour parler de notre travail c'est parce que cette ville met clairement en évidence que les arts de la rue ne parviennent pas à tout le monde et qu'en tout cas, pour y parvenir il faut travailler très dur, surtout dans les contextes culturels comme ceux de la ville de Manchester.

En Angleterre depuis longtemps, il existe ce que nous appelons le *community art*. Ce sont des projets qui encouragent, à travers différentes expressions artistiques, le travail avec les secteurs de la population la moins favorisée comme le troisième âge, les enfants, les handicapés... pendant des années il y a eu des projets réellement enthousiastes et forts avec des résultats vraiment intéressants. Et c'est là qu'une grande partie des financements publics a été investie, avant de l'être dans les festivals des arts de la rue.

Ça c'est donc nos antécédents. À partir de là, notre question est : comment faire pour construire quelque chose qui ait un fort impact, attrayant pour tous ces gens et qui nous permette de travailler ensemble ? Je pense que les festivals de rue peuvent le faire et en plus, peuvent apporter des choses nouvelles par rapport au travail amorcé par le "community art".

En Angleterre, les gens sont de plus en plus divisés, la société est de plus en plus sectorisée. Il y a des activités spécialement pensées pour les enfants, d'autres seulement pour les adolescents, pour chaque goûts musicaux, chaque tribu urbaine. Si tu t'habilles d'une certaine façon, tu vas dans certains bars, tu bois certaines choses, tout est réellement très cloisonné et parmi les jeunes, il existe de nombreuses sous divisions. Plus Internet se développe, plus les gens s'enferment avec leur ordinateur, et communiquent avec cet outil : *myspace*, *youtube*... Par conséquent, l'opportunité de se rencontrer entre eux, de rire ensemble, vivre des choses ensemble paraît de plus en plus difficile, réduite. Ce que nous tentons de faire est d'analyser et d'étudier chacun de ces phénomènes. Nous pensons que nos festivals tentent de dépasser cette situation et de proposer des alternatives à cette problématique.

Parallèlement, nous avons d'énormes problèmes dans d'autres villes d'Angleterre où les nuits de vendredi et de samedi sont envahies par des jeunes à la consommation d'alcool élevée. Ainsi, l'atmosphère n'est pas très agréable, c'est assez triste. Comment pouvons nous parvenir jusqu'à ces jeunes ? Comment pouvons-nous nous adresser à eux ? Comment pouvons-nous faire pour que les familles aient envie de partager un moment ensemble, sortir et pouvoir en profiter ?

Nous, nous essayons de créer cette envie dans les familles, créer un moment amusant, agréable à partager.

Un autre de nos objectifs est de nous rapprocher des communautés "invisibles". Elles ont leur propre culture mais on ne la voit qu'au moment des célébrations, des mariages... elles ont de magnifiques danses, musiques, de nombreuses expressions artistiques et restent cachées et invisibles pour le reste de la ville. Beaucoup d'entre elles, quand on va leur parler et qu'on leur demande si elles veulent participer à notre festival sont enchantées. C'est fantastique pour eux et elles nous demandent pourquoi on ne fait pas cela plus souvent. La plupart des communautés continue d'être "invisibles".

En résumé, tout cela constitue notre expérience, tout ce que l'on essaie de faire.

Ce que je veux apporter au débat d'aujourd'hui c'est qu'en appelant simplement un événement "festival de rue", à l'accès libre et gratuit, à Manchester, cela ne fera pas venir tout le monde. Ce n'est pas si simple ni immédiat. Pour y arriver, il faut travailler beaucoup et être une vraie force de proposition.

Je voudrais simplement signaler deux ou trois choses intéressantes parmi celles que nous réalisons pour y arriver. Les points-clefs de notre travail :

- Proposer des divertissements culturels représentatifs des différentes communautés. Cela demande beaucoup de travail : aller voir les groupes, leur demander d'où ils viennent, chercher, se documenter, aller voir les gens qui s'occupent des réfugiés pour comprendre les nouvelles communautés qui arrivent, aller dans la rue leur demander où elles vivent, qui sont leurs voisins... nous appelons cela le porte-à-porte et c'est un travail d'un jour puis d'un autre et d'un autre...

L'objectif est de connaître notre public.

- Le deuxième point est celui de rentrer en contact avec les communautés et de les inviter à participer à notre festival. Intégrer toutes les communautés et créer un lieu dans notre festival adapté à leurs formes d'expressions artistiques. Cela leur permet de leur tour d'être reconnues, de partager leurs traditions avec le reste du public et de découvrir d'autres propositions, d'autres communautés. C'est la richesse de notre festival.

- Enfin la question relative à la communication.

Nous éditons un programme officiel, flyers... Nous menons une grande campagne de communication mais ce n'est pas suffisant. Il faut investir dans d'autres moyens de communication et dans plus d'argent pour arriver à toucher tous les secteurs de la population. Chercher de nouvelles stratégies, comme par exemple communiquer dans leur langue. Actuellement, notre communication se fait en 17 langues différentes en plus de notre programme général publié en anglais. Nous distribuons les informations dans leurs cabinets médicaux, leurs magasins, leurs associations... c'est une façon sensible de se rapprocher des différents publics.

Parallèlement, nous faisons aussi une grande campagne avec des affiches dans les parcs, les rues, les routes... ce sont des affiches très visuelles parce qu'il y a des gens qui ne savent pas lire ou simplement qui ne prennent pas les programmes d'information, les flyers, les journaux, etc.

C'est un travail réellement difficile, et je reformule, à titre de conclusion, qu'il n'est pas possible de dire aussi facilement que les festivals de rue touchent tout le monde. Mais il faut travailler car il est possible d'y arriver.

Anne Gonon

Je vais apporter une vision assez différente des deux dernières qui m'ont précédé à cette table.

Je suis chercheuse et j'ai récemment soutenu ma thèse sur le théâtre de rue et ses relations avec le public. J'ai exclusivement travaillé à partir des compagnies françaises, mais je me rends compte que finalement les problèmes sont communs aux autres compagnies européennes. L'idée de travailler sur le public des arts de la rue est née au début de mon expérience et de mon observation en tant que spectatrice.

Contrairement aux autres secteurs artistiques, s'il y a quelque chose que l'on trouve dans les arts de la rue c'est la présence du public, un public nombreux. Mais le nombre n'est pas le problème. Ce que nous ne sommes pas parvenu à faire jusqu'à présent, c'est identifier ce public. Nous ne connaissons pas son profil sociologique et si l'on va plus loin encore on ne sait pas s'il voit réellement les spectacles,

quelles sont ses réactions, ses opinions... Tout cela a provoqué en moi une grande curiosité.

La deuxième chose que j'ai pu constater en travaillant au sein de compagnies de rue est que le public est une figure omniprésente dans le discours autant des artistes de rue que des institutions et des programmeurs du secteur. Dans d'autres disciplines, on parle bien sûr aussi du public mais pas systématiquement.

Ce qui m'a semblé fondamental pour mener à terme mon étude est que :

- nous nous intéressons au public,
- le public se trouve au cœur même du processus de création et de la diffusion,
- il y a une spécificité de la relation qui s'établit avec le public.

Jusqu'à là tout le monde est d'accord.

C'est au moment de définir concrètement sur quoi se base ladite spécificité que les choses commencent à se compliquer et à devenir confuses.

C'est pour ça que j'ai décidé de me lancer dans cette étude et que j'ai essayé de comprendre ce qu'il y a derrière ce grand mythe.

Je vais essayer de résumer qu'elle a été mon processus de travail pour réaliser cette étude.

Quand nous parlons des arts de la rue, on ne peut pas séparer la question de la création de celle de la diffusion. Il s'agit d'un secteur artistique où la question de la démocratisation culturelle et celle de la question esthétique des formes de l'art sont intrinsèquement liées. Il y a une volonté réelle d'aller vers l'autre. Je ne veux pas dire avec ça que les artistes des autres secteurs n'ont pas le même désir, mais simplement que ce fait souligne singulièrement et fondamentalement les créations de rue. C'est le moteur premier dans les années soixante-dix, qui a fait sortir les artistes dans la rue, pensant que grâce au simple fait de se situer au milieu de l'espace public, la rencontre avec ce public qui habituellement n'assiste pas aux spectacles en salle, aux concerts ou dans les galeries d'art, allait naturellement se produire. Dans la réalité, cela n'a pas lieu aussi naturellement et ce n'est pas si simple. Cette question de la démocratisation du public induit de nombreuses problématiques qui ont été évoquées tout au long de la journée : la question de l'accessibilité, de la gratuité. Il n'est pas suffisant de faire un spectacle gratuit au milieu de la rue pour toucher tout le monde. Aujourd'hui, nous sommes conscients que ce n'est pas si simple que ça. Et il faut dire que les modalités de diffusion exigent un travail en profondeur pour que finalement ceci ait lieu.

La deuxième question est celle de l'écriture des spectacles. Quelles sont les stratégies que les artistes utilisent pour intégrer de façon singulière le spectateur dans le spectacle ? J'ai travaillé sur ce sujet à travers l'analyse de nombreux spectacles et d'interviews menées auprès des spectateurs pour comprendre dans quelle mesure il existait une écriture spécifique et surtout dans quelle mesure le spectateur avait un statut différent par rapport aux autres formes scéniques.

Je souligne à nouveau l'importance du fait que les deux axes sont réellement liés. Il ne faut pas essayer de séparer la question de la création de celle de la relation avec le public. Les artistes ont inventé un langage artistique en faisant des choix et en prenant des décisions esthétiques dans cette direction.

Bien que mon étude soit centrée sur des critères qualitatifs, il existe aujourd'hui un certain nombre de statistiques qui nous ont donné des chiffres relatifs au public des arts de la rue. HorsLesMurs a publié une étude sur les neufs festivals européens membres de EUNETSTAR. Il y a d'autres études régionales et nationales qui ont été réalisées en France et dans d'autres pays européens.

Comme toujours dans ces cas, il est difficile de tirer des conclusions mais ces chiffres permettent de poser un regard différent sur notre travail. Ce sont d'excellents outils de travail et d'évaluation pour les programmeurs des festivals.

La conclusion de ces études est que le public des arts de la rue revêt plusieurs spécificités :

C'est un public mixte socialement, et mixte en terme d'âge. C'est-à-dire qu'effectivement les arts de la rue ont ce non public, comme nous le disons en France, ce public que nous ne trouvons pas dans d'autres secteurs artistiques et culturels.

Le problème est que le déterminisme social régit toujours notre rapport au public et qu'une fois de plus, comme dans les autres secteurs, il existe un grand nombre de spectateurs qui constitue un public de haut niveau socioculturel.

Retrouver ce public également ici n'est pas négatif en soi. Simple-ment cela nous permet de nous rappeler qu'il faut continuer de travailler si on veut réellement arriver à toucher tout type de publics pour faire en sorte que notre discours soit vrai.

Goro Osojnik

J'ai été invité à ce colloque en tant qu'organisateur d'un Festival, le Ana Desetnica qui a lieu à Ljubljana (Slovénie).

Les objectifs de ce festival depuis sa création sont :

- Créer un cadre favorable pour les compagnies et leurs créations. Assurer une bonne présentation des performances et des spectacles pour le public et les professionnels.
- Entretenir une fidélité et un dynamisme avec notre public. Parvenir à une participation active.
- Créer un lien avec la ville, c'est-à-dire avec ses citoyens. Grâce à l'étude réalisée par EUNETSTAR, nous avons eu l'opportunité de savoir qui constituait notre public. Ça a été surprenant, étant donné que nous pensions qu'il s'agissait de tout le monde. Et soudainement nous avons découvert qu'en réalité il s'agissait d'une toute petite partie de la population. Bien que ce public soit plus important que celui de l'opéra ou d'autres secteurs, il reste moins important que nous ne le pensions.
- Nous avons constaté que notre public était un des plus jeunes de tous les festivals existants.

Nous continuons d'être convaincus que les arts de la rue doivent être accessibles à tout le monde, et nous travaillons dans ce sens pour que cela devienne une réalité.

A cet effet, nous avons développé quatre stratégies :

- Nous avons découvert que les gens qui vivaient dans les environs de la ville ne venaient pas à notre festival tout comme ceux issus de certains secteurs sociaux et d'autres cultures. Nous avons donc décidé de créer Fête des Cultures, à mi-chemin entre l'événement culturel et social. La première édition a eu lieu l'an dernier. Lors de la deuxième édition, les participants de cette Fête ont prolongé leurs activités en étant présents dans notre festival des arts de la rue.
- Un autre objectif est de toucher les étudiants et les jeunes en général. Il est difficile d'expliquer ce que nous avons fait. En résumé, nous avons lancé une convocation ouverte à tous les jeunes entre 20 et 30 ans de Slovénie qui voulaient présenter quelque chose dans la rue, même s'il ne s'agissait pas spécifiquement d'une création de rue ni d'un travail scénique. L'accueil du public a été excellent.
- Nous avons mis en marche un programme de formation, une école des arts de la rue. D'une durée d'un an et avec une création à la fin de la formation.
- Nous avons aussi travaillé pour parvenir à la connexion et à la cohésion entre les différents publics. Pour ça nous avons créé le

programme "Les Amis d'Ana Desetnica". L'idée est qu'une partie de la programmation est choisie par cette association de spectateurs. Il est ainsi possible que le lien créé avec le public soit plus solide.

A la question finale "Pourquoi faire tout ça ?", je réponds parce que je crois qu'il y a certaines questions essentielles inhérentes aux arts de la rue. La relation entre l'acteur et le public. La cohésion de toutes les personnes qui font partie d'un unique public. Et que, comme Anne l'a signalé, les gens peuvent dialoguer à travers cette expérience, se rapprocher les uns des autres.

Conclusions

Stéphane Simonin

directeur de HorsLesMurs

Amanda Díaz-Ubierna Casariego

artiste et coordinatrice de la rencontre en Catalogne

Tout d'abord, nous souhaitons remercier l'équipe de FiraTàrraga pour avoir accueilli ce colloque en ce premier jour de festival. Sa 27^e édition, à laquelle se sont inscrits plus de 900 professionnels, était un cadre idéal pour les trois tables rondes de *Diversity of Street Arts in Europe*.

Les objectifs de colloque étaient doubles : d'abord de présenter l'étude *Street Artists in Europe* qui symbolise une avancée importante pour le secteur au niveau européen. Ensuite, de continuer à approfondir notre connaissance et de mettre en lumière les réalités multiples des arts de la rue dans les différents pays membres de l'Union. Si notre intention était d'analyser nos différences et de souligner nos problématiques communes, nous poursuivons ensemble un travail de propositions concrètes pour surmonter les obstacles rencontrés. Il apparaît que le problème de la reconnaissance artistique et politique des arts de rue peut se résoudre par l'intervention de l'Union ainsi que par la coopération des opérateurs culturels entre les pays de l'Union. Les artistes ont besoin de cette reconnaissance pour améliorer leurs conditions de travail comme leurs productions artistiques.

Ce colloque a été organisé par Circostrada Network, premier réseau européen d'information, de recherche et d'échanges professionnels. Ce réseau, fondé et coordonné par HorsLesMurs, réunit une trentaine de correspondants des arts de la rue et des arts du cirque. Circostrada Network reçoit le soutien aux organismes d'intérêt européen dans le champ de la culture de la part de la Commission européenne. Ce soutien, financier et politique, est très important car il participe à une meilleure structuration et à une meilleure représentation de ces secteurs en Europe. Circostrada Network a un programme de travail qui comporte, en plus d'un colloque annuel, trois rencontres professionnelles et une étude comparative.

Des projets de coproductions et de co-diffusion à l'échelle européenne ont vu le jour ces dernières années, nous avons parlé de Meridians, de In Situ... Leurs existences mêmes manifestent l'intérêt et la nécessité

de travailler côte à côte. Les degrés de difficultés rencontrées et la situation actuelle du secteur dans chaque pays représenté aujourd'hui dans ce colloque montrent sans aucun doute l'extrême diversité qui cohabite en Europe. Cependant, les problématiques soulevées lors des tables rondes, les pistes de travail explorées dans chaque pays ainsi que les actions possibles pour faire avancer le secteur sont fondamentalement les mêmes.

Il semble que la croissance d'un secteur passe par une étape préliminaire, celle de la connaissance approfondie de son propre contexte, de sa propre histoire, des acteurs qui le font exister. Ainsi, nous avons constaté que les pays où des études avaient été menées ont été les premiers à travailler à une amélioration des conditions de travail dans les arts de la rue, à la définition d'une politique spécifique, à une meilleure identification des opérateurs.

Dans le même temps, la notion de manque de reconnaissance implique parfois le manque d'engagement, la méconnaissance, du secteur lui-même. D'autre part, les institutions ne possèdent pas toujours la grille d'analyse nécessaire à une bonne évaluation de la qualité des projets ou des mesures d'accompagnement à inventer. La critique spécialisée est finalement souvent absente et les artistes de rue, majoritairement autodidactes, ne travaillent pas suffisamment à réfléchir et à communiquer sur leurs pratiques.

La formation est l'un des aspects les plus fragiles du secteur, si on compare cet aspect dans les différents secteurs artistiques. La formation implique ici un concept plus vaste que l'acquisition des certaines bases artistiques et techniques spécifiques par des artistes. Une formation propose également des bases théoriques, une réflexion critique et intellectuelle, des outils d'analyse et d'évaluation. C'est pourquoi il n'est pas seulement fondamental que des écoles spécialisées voient le jour mais que des cursus spécialisés ou optionnels puissent également être proposés au sein de formations existantes (conservatoires, universités, etc.).

Cela permettrait de faire croître le niveau de professionnalisation des arts de la rue en générant des carrières artistiques mais également celles de critiques, théoriciens, enseignants, chercheurs, gestionnaires ... comme cela a pu se produire dans le développement d'autres secteurs artistiques. Parmi les spécificités des arts de rue mises en avant de manière transversale sur le territoire européen, il se détache deux axes majeurs :

- La relation inhérente et indissoluble entre les notions de production et de diffusion. Le dénominateur commun à l'ensemble des créations est le lieu de représentation : l'espace public. Cela explique d'une part la diversité des propositions artistiques offerte au public mais aussi que la conception de spectacles de rue est liée étroitement à la diffusion de ceux-ci. Il s'agit donc d'éviter des stratégies générales de production qui pourraient s'appliquer à toutes les créations dans l'espace public mais d'imaginer des stratégies communes au sein de centres de production et de diffusion.

- La question du public est omniprésente : de sa place lors de la conception d'une création, à son rôle, en passant par la justification qu'il apporte au travail ou la reconnaissance qu'il apporte au secteur, étant donné le grand nombre de spectateurs qui "consomment" des arts de la rue aujourd'hui. Soulignant de plus que le public est un des sujets qui a suscité le plus d'études jusqu'à maintenant. Malgré tout, ce public, comme la population des villes, est de plus en plus sectorisé, compartimenté, "communautarisé". Il apparaît indispensable de mieux le connaître pour mieux l'intégrer et le faire participer à la vie culturelle ; les arts de la rue ont la capacité de poursuivre ce grand travail de cohésion sociale.

Si l'Europe est un grand espace de rencontres, un lieu de dialogue entre les cultures, nous pourrions conclure cette journée en disant que les arts de rue sont peut-être la discipline artistique qui reflète mieux l'esprit de cette construction commune...

Contribution

Une reconnaissance très variée

Manuel Vincente Vilanova Guinot, modérateur de la première table ronde

Fondateur et directeur de la compagnie artistique *Xarxa Teatre*, dont les œuvres ont été représentées dans plus de 40 pays, Manuel Vilanova est également l'éditeur de la revue *Fiestacultura* et du site Internet www.teatrodecalle.com. Il dirige de plus le Festival de théâtre de rue de Vila-real et du Magdalena Circus. Manuel Vilanova coordonne et rédige des textes pour *La escena callejera, historia de las artes de calle en el Estado Español*. Il est co-auteur de *Teatro de calle : 20 años aprendiendo et donne des conférences sur les arts de la rue et la gestion d'entreprises culturelles privées*.

Les obstacles

« Il existe des obstacles dans tous les pays européens, ce qui empêche de considérer les arts de la rue égaux aux arts de la scène » a affirmé Stéphane Simonin. Même si je ne pouvais pas, en tant que modérateur, faire entendre mes opinions lors du débat, je n'ai pu m'empêcher de répliquer : « Oui, c'est vrai Stéphane, mais les obstacles sont plus élevés dans certains pays que dans d'autres. » Et croyez-moi, quand je dis, comme je l'ai fait à la fin de ladite table ronde, que j'aurais préféré polémiquer activement au lieu d'être un simple modérateur en train de se ronger les ongles sans pouvoir dénoncer la situation dans laquelle se trouvent les artistes espagnols comme moi, qui ont choisi la rue comme espace de représentation. Initialement, la compagnie à laquelle j'appartiens (*Xarxa Teatre*) ne travaillait pas dans la rue par obligation mais par choix artistique. Nous aimons présenter les spectacles que nous proposons à travers le monde entier, tout comme y observer la réaction des spectateurs.

Cependant, les obstacles à surmonter sont très hauts. C'est peut-être à cause de cela que les grandes compagnies de théâtre de rue espagnoles qui ont marqué une ligne et une esthétique dans toute l'Europe ont peu à peu abandonné la rue pour s'enfermer dans des espaces "indoors". Bien que certains lecteurs pensent qu'il s'agit d'une évolution logique — qu'après le triomphe en plein air dans la rue il est possible d'accéder aux théâtres — je dois dire qu'ils se trompent. Les artistes de rue, nous sommes d'abord des artistes et bien que nous ayons décidé de jouer dans les rues, les places, les montagnes, les falaises, les façades des cathédrales ou les passages souterrains, nous n'en sommes pas moins des artistes. Et c'est précisément pour ça que nous ne refusons pas non plus de jouer dans des espaces "indoors".

Le problème pour les artistes de certains pays, parmi lesquels se trouve l'Espagne, c'est qu'il est très difficile d'obtenir un financement public pour réaliser un spectacle de rue. C'est plus facile si le spectacle est joué en salle. C'est pour cela que les grandes compagnies espagnoles de théâtre de rue ont dû s'installer dans des salles, parce que personne ne les a aidés financièrement à se produire dans la rue. Et l'obstacle, soudainement, est si élevé, que les artistes ne peuvent plus le surmonter. En France, ils ont au moins une assurance chômage importante qui leur permet d'être plus exigeants avec leur travail car il leur est ainsi plus facile d'en vivre. Il faut au moins avoir plus de 250 cachets en Espagne pour accéder à l'une de ces aides, ce qui est très loin des 42 exigés en France, ou des

150 en Italie. C'est la raison qui fait qu'en Espagne, dans l'absence de financements pour créer des spectacles et avec une des assurances chômage les plus dures à obtenir d'Europe, l'obstacle devient presque insurmontable pour les artistes.

Une question de grammaire

À la question sur la reconnaissance des auteurs de théâtre de rue, Nicole Ruppert a répondu que « Pour les Allemands, les droits d'auteur n'existent pas dans les arts de la rue. » Remarque face à laquelle je n'ai pu m'empêcher de paraître incrédule, trahissant mon rôle de modérateur, d'autant que Nicole a ajouté « Particulièrement pour les arts du cirque. » « Mon dieu ! Dans quel état est l'Allemagne », pensai-je, mais je n'ai rien dit. Et soudainement, quelques emails me sont revenus à la mémoire, que j'avais échangés avec l'agent proposé par la Société générale des auteurs et des éditeurs (SGAE) lors de la représentation de mon spectacle *Veles e vents* en Allemagne pour défendre mes droits d'auteur dans ce pays. D'après cet agent, le festival allemand en question qui avait eu l'amabilité d'acheter un de mes spectacles devait payer 10% des coûts qu'il occasionnait, les perd diem des acteurs, la location du plateau sur lequel nous allions jouer et la location du matériel de lumière et de son, le personnel de chargement et de déchargement les agents de la sécurité, l'hôtel (y compris celui du voyage) et même le coût de l'assurance que le festival avait souscrit pour notre représentation. Ainsi, la somme à percevoir en tant qu'auteur devait être égale à la somme perçue par la compagnie pour jouer le spectacle. Ce système m'a semblé disproportionné et je le considère comme une barrière protectionniste empêchant aux auteurs étrangers d'être créés en Allemagne. Qui va embaucher un artiste de rue si les droits d'auteur doublent ou triplent le cachet de ce dernier ? Personne, évidemment.

La formule apportée par Anne Tucker (Manchester International Arts) lors des échanges avec le public, selon laquelle les compagnies devaient prendre en charge dans leurs cachets mêmes les coûts dérivés des droits d'auteur, a également ébranlé l'idée que je m'en faisais. Mais cela démontrait ainsi que même sans nier l'existence de l'auteur, individuel ou collectif, qu'il était difficile d'encaisser des droits d'auteur au Royaume-Uni. Une information m'est alors revenue à l'esprit, selon laquelle un organisateur de festival anglais avait dit à un agent de la SGAE : « Comment pouvait-il prétendre à des droits d'auteur pour le spectacle de *El foc del mar* puisqu'il s'agissait juste d'un feu de paille ? » Illusions perdues. Et en Espagne, quand le responsable de la SGAE dit : « Les spectacles de rue perçoivent tous un minima. La même somme, qu'il s'agisse d'un seul acteur ou d'un chœur de l'armée russe ». Et face à ton expression d'incrédulité devant une telle affirmation, il ajoute : « Mais chaque auteur peut encaisser ce qu'il veut. » Par conséquent, si tu n'es pas d'accord avec le minima accordé à l'auteur de rue, tu dois te jeter à l'eau sans bouée et laisser se propager parmi les programmeurs des remarques du style « Voilà ce pingre qui veut des pourcentages sur ses droits d'auteur au lieu d'accepter un fixe. »

Curieusement, ce n'est pas la réponse que l'on donne à un auteur de théâtre en salle, où les sommes à percevoir sont calculées en

fonction des entrées ou de la jauge de la salle si les entrées sont gratuites. Ils perçoivent tous le même pourcentage. Pas le même fixe. Même Pau Llacuna, administrateur de la Fira de Tàrraga a admis devant moi qu'il n'était pas juste de payer la même somme pour un spectacle d'inauguration que pour un autre de plus petit format. La France, là encore, a été un pays pionnier dans la reconnaissance des auteurs de rue. Avec l'arrivée des représentants des arts de la rue dans le conseil d'administration des sociétés d'auteurs, les doutes et les différences sur les questions de droits d'auteur ont disparu. Aucun auteur ne peut être pénalisé par le lieu où est jouée son œuvre.

La question législative

Tous ceux qui nous ont entendu, Frank Wilson et moi-même, dans un des nombreux forums où nous nous sommes croisés, savent que nous avons un discours très similaire. C'est pour ça que j'ai été extrêmement surpris lorsque j'énonçais une de mes idées – la nécessité de différencier les festivals des compagnies quant aux aides de l'Union européenne, et que Frank dit être gêné par cette affirmation. Mon raisonnement était que les nouveaux programmes culturels de l'Union européenne Culture 2000 et 2007 avaient réussi à faire disparaître les compagnies de leurs champs alors que les festivals prenaient le dessus. Le résultat est que, ou bien toutes les compagnies doivent se mettre en contact avec un festival pour obtenir une aide de l'Union européenne ou, ce qui serait encore pire, que des compagnies fictives soient créées pour chaque projet, privant les compagnies existantes de certains de leurs membres. Une situation semblable lors des débuts de la démocratie espagnole a réussi à démanteler les compagnies du Théâtre Indépendant, le plus grand mouvement théâtral espagnol du XX^e siècle.

En Espagne, pour éviter de tels problèmes, les organismes d'aides maintiennent deux convocations distinctes. La première est ouverte aux théâtres ou aux festivals. La deuxième aux compagnies. La question était de savoir s'il l'on considérait que l'Union européenne devait également comporter deux types de portes différentes dans ses convocations ? Mais le traducteur a dû mal interpréter mon raisonnement, notamment le mot anglais "médiation". Ce mot est utilisé par les professionnels qui exercent de conseillers, promoteurs ou "managers", ce qui avait transformé mon raisonnement en une attaque directe à l'égard d'un collectif de professionnels que je respecte énormément. Heureusement, mes paroles ont été bien comprises par ceux qui suivaient le débat dans les autres langues. Pour ma part, je souscris pleinement à la phrase avec laquelle Frank a mis fin à la polémique: "Compagnies et festivals, nous devons marcher main dans la main si nous voulons obtenir une plus grande reconnaissance de l'Union européenne." Stéphane Simonin, de son côté, a ajouté que l'Union européenne disposait d'autres programmes culturels, mis à part le programme Culture, aptes à répondre aux besoins des compagnies. Ce qui soulevait un autre problème d'envergure sur le plan européen : la difficulté avec laquelle l'information relative à l'Union européenne arrive jusqu'à ses administrés. La déficience de la circulation de l'information des aides culturelles s'oppose à l'esprit même que les règles émises veulent combattre.

La question médiatique

L'Italie est un des pays de l'Union européenne à avoir maintenue sa tradition de théâtre de rue pendant des siècles. Les compagnies, auteurs et acteurs de la Commedia dell'Arte ont acquis une reconnaissance importante dans le devenir théâtral de notre pays. Cependant, Luigi Fusiani a dénoncé la persécution de certains intellectuels

contre le théâtre de rue au sein des moyens de communication. Il a même cité l'article "Il faut couper les ailes au théâtre de rue" publié par Rita Cirio dans *L'Espresso* dans les années cinquante. La conséquence directe est que les arts de la rue n'ont pas réussi à récupérer le statut qu'ils avaient conservé pendant des siècles. Des cas semblables doivent exister dans toute l'Europe. La floraison du théâtre de rue catalan dans les années 70 et 80 n'aurait pas été possible sans l'appui constant d'un collectif de critiques et de théoriciens catalans capables de se déplacer dans une vieille gare à l'abandon pour voir le spectacle d'une compagnie de théâtre de rue complètement inconnue (La Fura dels Baus). Les critiques présents ont fait l'éloge de cette nouvelle proposition scénique et ont aidé la programmation du spectacle à Barcelone quelques mois plus tard. La reconnaissance des critiques qui défendaient le travail de rue a fait obstacle aux opinions des critiques plus conservateurs qui définirent ce spectacle, *Accions*, comme une proposition de dévoyés. Comédiants ou La Fura dels Baus auraient eu beaucoup de mal à être connus sans l'appui intellectuel de critiques, de théoriciens et de chercheurs issus du secteur théâtral. La critique est fondamentale dans la reconnaissance intellectuelle. Mais je ne veux pas dire pour autant qu'il existe une bonne et une mauvaise critique. Le raisonnement est différent. La critique s'est beaucoup spécialisée et les critères d'évaluation ne peuvent pas s'appliquer de la même façon dans tous les cas. Le cas espagnol est un exemple significatif. Lorsque les comédies musicales ont commencé à être jouées en Espagne, il n'existait pas de critiques formés à ce genre et la presse envoya des critiques d'opéra pour couvrir cette rubrique. Le résultat a été terrible. Analysées comme des opéras, ces comédies musicales étaient une horreur. Et la critique s'en est nourrie. *Mar i cel*, un des grands musicals produit en Espagne, a été mis en pièce sans aucune pitié. Pourtant il est resté à l'affiche pendant des années et a été reprogrammé plusieurs fois à travers l'Espagne. Il arrive parfois la même chose à certains spectacles de rue, qui, malgré avoir été ignorés par certains critiques ont fait l'éloge des autres et ont été programmés à plusieurs reprises à travers le monde entier. C'est pour toutes ces raisons qu'une critique spécialisée dans les arts de la rue, aux fonctions pédagogiques, est urgente dans la spécialisation théâtrale.

De nombreux autres sujets ont été abordés, dans lesquels différents modes de fonctionnement ont été observés parmi les quatre pays qui composaient la table ronde (Allemagne, Italie, Royaume-Uni et France). Et bien sûr, les modes de fonctionnement sont également différents dans le pays du modérateur. La sensation que j'ai eue est que le sujet proposé Reconnaissance artistique et politique... requiert une ou plusieurs journées de travail, puisque la simple analyse des différentes réalités montre d'importantes divergences. Le titre que Circostrada Network a donné à cette rencontre, *Diversité des arts de la rue en Europe*, n'a donc pas été choisi en vain.

Contribution

Un long chemin évocateur

Jordi Jané i Romeo, modérateur de la deuxième table ronde

Professeur de Théorie et histoire du cirque et Membre du Tribunal de journalisme culturel à l'université Blanquerna-Ramon Llull, Jordi Jané publie des critiques et des essais sur le cirque, entre autres le journal *Avui*. Membre du comité de rédaction de la revue italienne *Circo*, il est consultant pour l'État espagnol du centre de documentation des arts du cirque. Membre du jury des Prix nationaux pour la Culture, il a également fait partie de nombreux congrès et séminaires sur le cirque. Il a été commissaire avec Joan Minguet de l'exposition *Circ contemporani català, l'art del risc* en 2006. Parmi ses publications, on retrouve les titres : *Centenari Charlie Rivel* (1996 et 2000), *Les arts escèniques a Catalunya* (2001), *Les arts del circ* (Art, geografia i societat, 2002), *Li-Chang, el xinès de Badalona* (2004).

Les différentes expériences rapportées dans ce colloque ébauchent un possible cadre de collaboration et d'échange pour la production et la diffusion en Europe.

Nous avons une idée légèrement optimiste sur le futur du développement européen des arts de la rue, sans doute l'un des moyens d'expressions artistiques actuels les plus populaires, avant que ne se déroule le colloque *Diversité des arts de la rue en Europe*. Ce qui est certain, c'est que l'harmonisation des diverses réalités de ces arts sur notre continent présente un ensemble d'écueils que nous devons nous efforcer de surmonter assez rapidement. L'une des vertus des trois tables rondes du colloque a été de précisément détecter quelques-uns de ces écueils, qui concernent non seulement les processus de production mais aussi l'indispensable processus de diffusion de spectacles destinés à être joués dans une Europe qui, pour différentes raisons, est encore loin de constituer un marché homogène.

Une Europe bigarrée

Si des différences et similitudes entre les politiques culturelles des pays invités avaient déjà été détectées lors de la première table ronde ("Quels niveaux de reconnaissance artistiques et politiques en Europe?"), celle que j'ai eu le plaisir de modérer ("Quels moyens de production et de diffusion pour ce secteur en Europe?") a reflété une mosaïque variée des systèmes de création et de distribution. L'échange autour des d'expériences de chacun a laissé plusieurs brèches ouvertes et quelques questions sans réponse (soit dit en passant, il s'agissait bel et bien d'un des objectifs de Jordi Colominas, le récent directeur artistique de la Fira de Tàrraga: le premier pas pour résoudre les problèmes consiste à définir exactement leur profil et leur objet.

La mosaïque dont je viens de parler se dessinait dans la composition même de la table : quatre professionnels provenant de France, de Belgique et de Catalogne, qui travaillaient sur les arts de la rue dans différentes perspectives. Parfois, j'ai eu la sensation que le groupe de discussion était trop hétérogène, étant donné que l'exposé des

grands projets initiés dans le cadre que les Catalans ont l'habitude de dénommer *Nord enllà* (Au-delà du Nord) contrastait fortement avec les problèmes concrets et fonctionnels de notre quotidien du Sud. Mais un des autres objectifs du colloque était de comparer les expériences et les réalités des différents pays disposant de ressources économiques inégales, de différentes traditions culturelles et aux publics dissemblables, afin de définir un cadre d'action commun à la lumière des programmes européens, comme les plateformes de production et de diffusion In Situ et Meridians.

Création et diffusion

Jean-Sébastien Steil, le coordinateur français du projet de coopération In Situ, a affirmé que nous devons définir l'Europe non pas comme un organisme de financement mais comme un territoire de rencontres, d'échanges et de travail commun entre les artistes issus des différents pays. Steil a affirmé que l'Europe devait être un instrument de rénovation dans la création artistique.

In Situ est une plateforme construite et portée par le centre de création des arts de la rue Lieux Publics de Marseille qui, grâce au soutien de la Commission européenne fonctionne depuis 2003 et coordonne une vingtaine de festivals, comme La Strada (Graz, Autriche), Valladolid (Espagne), UZ Events (Glasgow, Ecosse), Oerol (Ile de Terschelling, Hollande) ou encore VivaCité (Sotteville-lès-Rouen). Même si sur le premier triennat 2003-2006 In Situ a produit de nouveaux projets que Steil a qualifié d'ambitieux, de métissage et innovateurs, pour le prochain triennat 2006-2009, l'idée est de donner plus de force à plusieurs créations, entre six et douze, en accompagnant les artistes depuis l'écriture initiale du projet jusqu'à la tournée internationale du spectacle. L'idée est donc de faciliter les relations entre les artistes de plusieurs pays, leur circulation à travers tout le continent et de découvrir des publics et des sensibilités multiples.

Steil a défendu l'ouverture du concept des arts de la rue, la pluralité de la création et a particulièrement souligné la nécessité de coordonner étroitement les processus de création et de diffusion des spectacles (lors de la table ronde suivante, la chercheuse Anne Gonon a également fait une incise à ce sujet, en appelant à la démocratisation culturelle autant qu'à l'évolution même des arts de la rue).

Fabien Audooren, directeur de l'Internationaal Straattheaterfestival de Gand, Belgique, partenaire de la plateforme de production et de diffusion Meridians, a également insisté sur l'importance de la diffusion. Il a fait remarquer que Eunetstar avait produit de nombreux spectacles mais ne s'était pas occupé de la diffusion et en a conclu que les festivals qui collaborent dans une production devraient être de même taille et d'un maximum de trois.

Des réalités diverses

Même si Steil et Audooren travaillent à la structuration de réseaux internationaux de création et de diffusion, les deux intervenants catalans ont mis en évidence la distance qui nous sépare dudit *Nord enllà*. Rafael Salinas (coordinateur du Festival de Teatre i Animació al Carrer de Viladecans) a exposé la politique culturelle de cette mairie, située à côté de Barcelone, et a abordé la question

de la compatibilité.

En plus de sa critique du système subventionné, il a estimé que la responsabilité des compagnies, des distributeurs, des programmeurs, des moyens de communication et des administrations publiques pour le futur des arts de la rue était égale, lors de son intervention au titre significatif de "Le théâtre de rue: ¿quo vadis?". Il a annoncé que son festival envisageait de coproduire des spectacles et qu'en même temps, il regrettait la disparition de nombreuses compagnies de théâtre de rue (réalité confirmée par le débat du valencien Manolo Vilanova, de Xarxa Teatre).

Un des autres apports tout aussi réaliste sur l'état de la question a été celui de Roser Vilà, présidente du Bureau de l'Association espagnole d'entreprises de distribution et de gestion des arts du spectacle (ADGAE) et responsable du département international de 23 Arts-Brothers Projections, une entreprise catalane qui organise depuis vingt ans des tournées internationales avec des artistes espagnols et étrangers. Vilà a commencé par mettre en relief le grand changement qu'a provoqué Internet dans les mécanismes contractuels: si jusqu'à il y a encore peu de temps les distributeurs de spectacles constituaient la référence incontournable des programmeurs, aujourd'hui, ils sont constamment bombardés d'informations du monde entier, ce qui rend la figure du conseiller artistique super-professionnel encore plus nécessaire.

Elle a parlé de l'effort que suppose pour une entreprise privée de voyager constamment pour renforcer son portefeuille de spectacle (il existe en Catalogne la possibilité d'obtenir quelques aides régionales), et a expliqué que pour accéder aux marchés européens, habituellement, la stratégie d'une entreprise espagnole est de mettre en place de modestes productions, qui, en plus, obligent souvent les artistes, techniciens et diffuseurs à ne pas être payés pour leur travail. C'est en ce sens qu'elle a annoncé et justifié « Nous ne pouvons pas oublier que nous sommes dans le privé et que l'on ne peut pas prendre plus de risques que ne nous le permet notre capacité patronale et humaine.»

Roser Vilà a également fait part d'un facteur de différenciation par rapport à l'Europe: en Espagne, les spectacles de rue sont habituellement programmés pendant les Fêtes locales (un calendrier inamovible qui empêche souvent d'optimiser les coûts de la tournée avec des festivals ou des manifestations semblables) et a fini en soulignant que les réseaux associatifs et les initiatives comme celles de ADGAE sont peut-être le meilleur moyen de véhiculer des informations et les projets qui doivent conduire à une plus grande reconnaissance des arts de la rue, à la pleine professionnalisation des artistes et entrepreneurs et finalement, au profit culturel du public – qui demeure le destinataire et la raison d'être de tous nos efforts.

Mes conclusions

Le Colloque de Tàrraga a mis en évidence que l'Europe n'est pas une unité monolithique, pas même en ce qui concerne la production et la diffusion des arts de la rue. Pour des raisons historiques, culturelles, économiques et sociales, il existe au moins deux vitesses, et c'est un facteur que nous devons tenir en compte à l'heure de parvenir à un consensus sur des projets de type communautaire. Il faut prêter particulièrement attention au chapitre 7 (Conclusions et recommandations) de l'étude *Street artists in Europe* coordonnée par Yohann Floch. On y insiste sur l'intérêt de faire des arts de la rue un moteur de revitalisation économique, mais aussi un élément de cohésion culturelle et sociale à la recherche d'une identité européenne, avec des lignes d'intervention pensées autant pour les actuels Etats membres que pour les futures incorporations. J'aimerais ajouter un concept qui me semble d'une grande importance : tout cela doit se faire en respectant et en préservant toujours les nuances culturelles des différentes nations qui configurent notre Europe. Il s'agit, sans aucun doute, d'un long chemin évocateur.

Contribution

Relations aux publics

Mercè Saumell Vergés, modératrice de la troisième table ronde

Mercè Saumell est titulaire d'un doctorat (2001) de l'université de Barcelone. Spécialisée dans les arts vivants contemporains, elle est professeure titulaire à l'Institut del Teatre de Barcelone, enseigne en troisième cycle des arts scéniques (université autonome de Barcelone) et en master de Communication et critique d'art (université de Gérone). Elle a collaboré à de nombreuses publications nationales et internationales, elle a récemment publié un livre de vulgarisation *El teatre contemporani* (UOC, 2006).

Le 6 septembre 2007 s'est déroulée la table ronde *Diversité des arts de la rue en Europe*, « Arts de rue et territoires : des liens spécifiques avec le public ». Quatre professionnels issus du monde du spectacle dans les espaces publics y sont intervenus. L'intérêt résidait non seulement dans le sujet proposé mais également dans les différentes perspectives apportées par les invités, relatives à leur trajectoire respective.

La principale question était de savoir où se situait le théâtre de rue au début du XXI^e siècle. Quelles sortes de nouvelles relations est-il possible de tisser avec les spectateurs ?

Dans les années soixante-dix, le rayonnement international de la rue avait été conçu comme une libération du citoyen en tant qu'acteur de la vie sociale. Théâtre de rue équivalait à démocratie. De leur côté, les situationnistes (rappelons que le livre prophétique de Guy Debord *La Société du spectacle* date de 1967) nous prévenaient de l'oppression des médias en occident, qui était alors en train de reprendre des forces sur le plan économique et social après les dégâts de la Deuxième Guerre mondiale. En 1972, Jean Baudrillard, attentif au discours des situationnistes, prêtait une attention particulière aux nouvelles activités artistiques qui se développaient dans la rue. « La rue est, dans ce sens, la forme alternative et subversive des moyens de communication de masse, puisqu'elle ne constitue plus, comme ces derniers, un support objectif de messages sans réponse ni un système de transmission à distance (Baudrillard, 1972:44). D'après ce penseur, il était encore possible d'envisager un échange symbolique commun et participatif dans la rue, entre les diverses cultures du passé (comme cela avait eu lieu dans les anciennes fêtes médiévales et baroques, dans les rues, les carnavaux...). Actuellement, cet échange semble possible seulement avec des groupes sociaux réduits, presque marginaux, mais qui conserveraient le pouvoir subversif d'antan.

On se rappelle comment de nombreux collectifs de théâtre en Europe et en Amérique avaient investi et compris, comme Baudrillard, que la rue pouvait constituer un espace de communication de grand potentiel subversif. Des propositions très politiques sont apparues dans les rues aux États-Unis (Bread and Puppet, Living Theatre) et en Amérique du sud (Augusto Boal au Brésil), et d'autres, davantage marquées par des aspects plus anthropologiques et plus festifs (sans sous-estimer leur potentiel subversif), en Europe, à travers les actions de l'Odin Teatret, des Comediants, Footsbarn Travelling

Company... Tous partageaient une valeur commune : la redécouverte du corps du spectateur, sans lequel ce type de théâtre n'était pas viable. En définitive, c'était le retour à la vitalité de la fête.

En Catalogne, le poète et plasticien Joan Brossa (un de ceux qui a soutenu sans aucune réserve la création de cette Fira de Teatre de Carrer de Tàrraga en 1981) a d'ailleurs émis l'idée de remplacer le Carnaval par le théâtre de rue dans ses écrits "Normes de masquerade" (1981). En Espagne, et surtout en Catalogne, ce corps carnavalesque, festif et grotesque a été repris par la compagnie Comediants, groupe qui a révolutionné et instauré les bases du théâtre de rue dans notre pays (la vigueur et la spontanéité méditerranéenne, la culture de rue et la subversion du carnaval), et l'a diffusé à travers le monde.

Ce monde a changé énormément, sans aucun doute, depuis les années soixante-dix et les stratégies de subversion également (sont-elles encore possible ?).

Ainsi, après un bref descriptif panoramique européen de l'éclatement du théâtre de rue de cette époque, la table ronde a souligné le contraste avec la situation des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, décennies durant lesquelles le théâtre de rue s'est officialisé et est devenu spectaculaire à travers les festivals, les capitales culturelles, les inaugurations sportives, les hommages publics... Une institutionnalisation (avec la perte logique de sa charge subversive), financée en grande partie par de l'argent public, qui contraste avec d'autres propositions très radicales de rue, proche des esthétiques rockeuses, futuristes et circassiennes, menées par des compagnies professionnelles mais aussi des mouvements anti-systèmes. En général, on perçoit une augmentation de la place faite à la technologie et à la virtuosité par rapport aux étapes précédentes, plus proches de l'artisanat.

Lors de leur première intervention, chaque participant a exposé ses idées sur la fonction du théâtre de rue aujourd'hui. Ainsi, Manel Pons a mis en avant que face à la paresse qui nous entoure, à la perte d'identité des villes, et étant donné les caractéristiques de la rue qui brise les barrières entre le physique et le culturel, les actions théâtrales de rue sont une tentative de renouvellement de la fête traditionnelle et d'une sorte de participation singulière. Cette idée du citoyen et du théâtre de rue communal a été défendue non seulement par Pons, mais aussi par Anne Tucker. Pour elle, le théâtre de rue peut être le reflet des différentes sensibilités qui composent la ville européenne, une ville de plus en plus complexe. Sa très intéressante description a fait état de comment le centre ville de Manchester se vidait de ses "habitants blancs" les fins de semaines et se trouvait occupé par des individus aliénés et par des tribus d'adolescents qui ne sont là que pour boire de l'alcool de façon compulsive. Les propositions de théâtre de rue peuvent-elles intégrer ces derniers ? Non plus en suivant le modèle théâtral social ou "participatif" (héritage du metteur en scène et théoricien brésilien Augusto Boal) mais en aspirant à l'intégration des collectifs à travers des discours plus personnalisés.

La modératrice a souligné les dimensions mythologiques ou nostalgiques relatives au théâtre de rue européen des années soixante-dix et également les préjugés dont il est victime (comme la soi-

disant spontanéité ou la faible rigueur de ce type de théâtre par rapport à d'autres genres). Finalement, ce sujet a été abordé par Anne Gonon, qui a parlé de la méconnaissance du spectateur de rue. Qui est-il ? Qu'est-ce qui l'intéresse ? Les créateurs, avec une volonté de démocratisation, suivent une démarche altruiste. Mais si dans les années soixante-dix, la contre-culture (rue incluse) est arrivée jusqu'à un public novice... dans l'actualité, on remarque que le spectateur de rue est un citoyen qui consomme habituellement de la culture, mais qui se limite à une dimension générationnelle. Ces résultats excessivement réalistes, et même décevant pour certains, montrent que la gratuité ne suffit pas pour toucher des publics non habitués à ces pratiques culturelles. Son étude, de grande rigueur scientifique, nous a apporté une riche information et de nombreux éléments concrets : la sophistication de l'actuelle diffusion des activités culturelles et la concurrence avec d'autres offres, qui éclipsent parfois le théâtre de rue mais qui concernent pourtant davantage de spectateurs potentiels. Et de suggestions : Existe-il une dramaturgie spécifique à la rue qui permettrait une plus grande intégration du spectateur ? Existe-il réellement un non-public, un public vierge en Europe aujourd'hui ?

Tout au cours de ces réflexions, la modératrice a signalé le désir de participation et de compromis idéologique que l'on perçoit chez les créateurs scéniques actuels les plus agités (y compris ceux du "indoor" théâtral). Pons a développé ce thème lors de son intervention en évoquant son travail sur l'idée de voisinage, de quartier, et de mise en relation de la création avec la vie quotidienne, au jour le jour, avec l'agenda des festivités des collectifs qui vivent dans un quartier précis, à travers la participation des voisins mêmes (de différents âges, ethnies, classes sociales...). Pons a souligné l'envie de définir la création scénique dans des espaces ouverts comme un dialogue interculturel, en s'éloignant des formules du théâtre de rue paternaliste et folklorique favorisées par les institutions. Osojnik, lui, a souligné son projet de mélanger des spectateurs issus de générations différentes et de diverses croyances religieuses.

D'avantage de public ? L'Europe vit un nouvel âge d'or du théâtre de rue ? Les politiques le soutiennent-ils aujourd'hui à cause de la demande citoyenne ou croient-ils sincèrement en son pouvoir intégrateur ? Comment des succès aussi rutilants que La visite du sultan sur son éléphant à voyager dans le temps de la compagnie française Royal de Luxe à Londres font-ils pour avoir une telle influence ? Face à de tels questionnements, Tucker a confirmé que le gouvernement britannique consacre beaucoup d'argent actuellement pour les arts de la rue, justement face à la réponse positive des citoyens bien que la solide tradition du théâtre de rue en Grande Bretagne soit aussi d'importance. Auparavant, Anne Gonon avait signalé comment des études qualitatives et quantitatives comme celles réalisées par Circostrada Network attestent l'intérêt des citoyens pour le théâtre de rue, bien qu'il soit difficile d'établir des conclusions précises.

Il est peut-être possible de conclure en soulignant que les différences entre l'artistique et le non artistique se sont progressivement affaiblies, de la même façon que les différences entre culture du haut et culture du bas se sont estompées. En ce sens, le théâtre de rue revêt deux objectifs. Le premier, précisément esthétique, dramaturgique, est constitué par sa plus grande capacité à réélaborer un ample répertoire d'images et à prêter une attention toute spéciale à l'usage du son (la spatialisation du son est trop souvent un aspect négligé dans de nombreuses productions). N'oublions pas que les spectateurs actuels appartiennent à la génération post-ciné (et leur imaginaire, autant visuel que sonore, est une véritable archive

pleine de références). Le second est de considérer le théâtre de rue comme un discours ouvert à d'autres champs que celui de l'artistique. Et nous ne parlons pas d'une réédition nostalgique du théâtre de rue politique des années soixante dix, mais de trouver de nouvelles possibilités de subversion et d'approche, justement de la rue et ce qu'elle comporte (le jour à jour, l'indispensable fonction sociale de la création artistique).

En dernier lieu, la modératrice a abordé la question de la retransmission du théâtre de rue à la télévision. Quelle est la réception du public depuis son fauteuil dans son salon ? Est-ce que cela aide ou pénalise le théâtre de rue ? Anne Tucker avait fait référence à la difficulté de trouver un espace médiatique pour les arts de la rue, la lutte pour obtenir un écho à la radio ou à la télévision et aussi dans la presse écrite (le grand déséquilibre entre une brève d'à peine un paragraphe face aux douze pages consacrées au football par exemple).

Bibliographie

Baudrillard, Jean

Pour une critique de l'économie politique du signe, Gallimard, Paris, 1972

Brossa, Joan

Teatro Brossa,

selection et traduction de Carlos Vitale, Ñaque, Madrid, 2001.

González de Olaguer, Gonzalo (dir.)

Fira de Teatre al carrer de Tàrraga,

La Magrana, Barcelone, 2005.

Sánchez, José Antonio (dir.)

Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002,

Université de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2006.