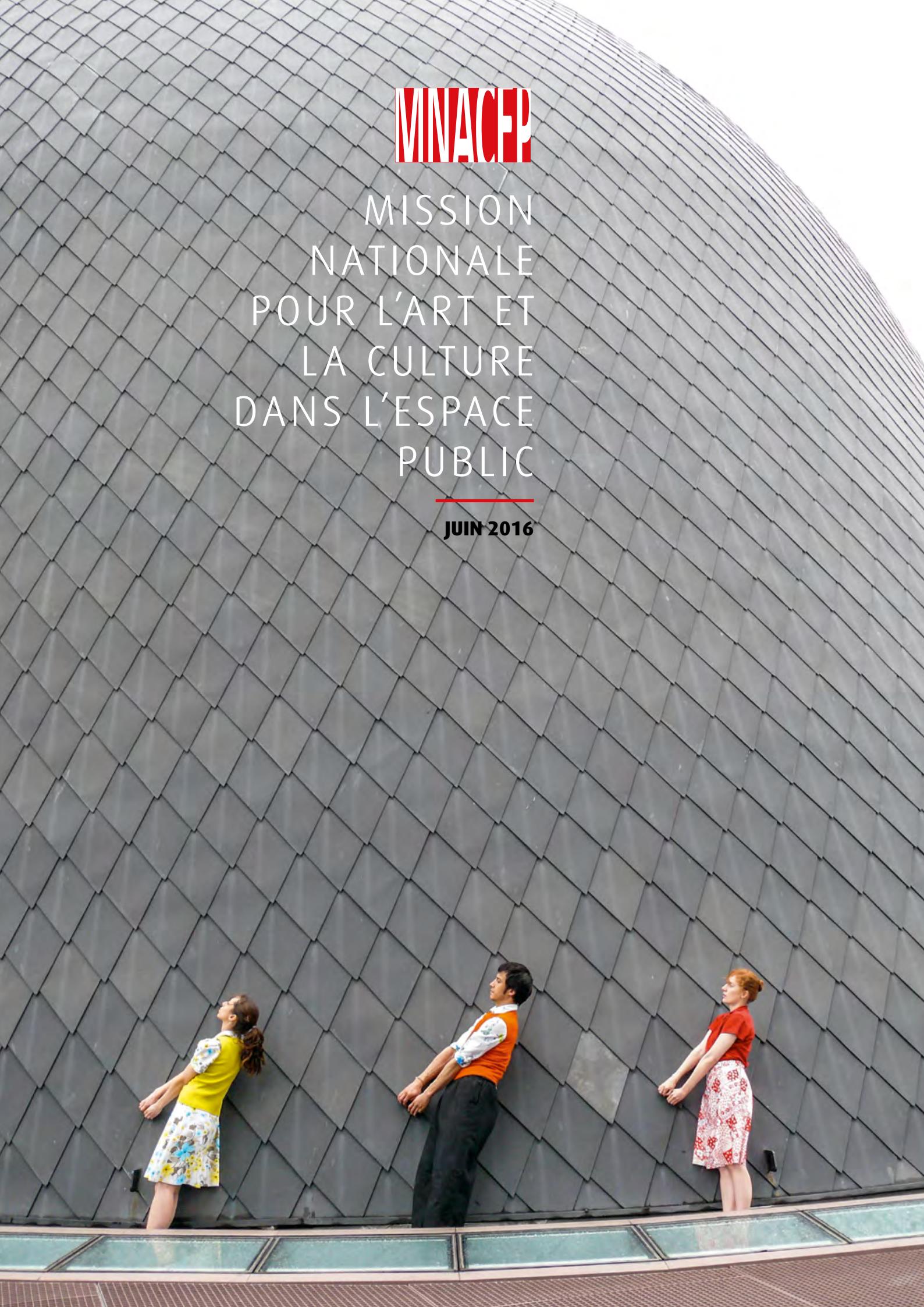




MISSION
NATIONALE
POUR L'ART ET
LA CULTURE
DANS L'ESPACE
PUBLIC

JUIN 2016





MISSION
NATIONALE
POUR L'ART ET
LA CULTURE
DANS L'ESPACE
PUBLIC

RAPPORT REMIS
PAR JEAN BLAISE,
PRÉSIDENT DE LA MNACEP
À MADAME AUDREY AZOULAY,
MINISTRE DE LA CULTURE
ET DE LA COMMUNICATION

SOMMAIRE

- P. 3** « LA MISSION NATIONALE POUR L'ART ET LA CULTURE DANS L'ESPACE PUBLIC », JEAN BLAISE, PRÉSIDENT DE LA MNACEP
- P. 7** PRÉCONISATIONS DES MEMBRES DE LA MNACEP PILOTES DES ATELIERS

SYNTHÈSES DES ATELIERS

- P. 11** CONSTRUIRE DANS L'ESPACE PUBLIC
NANTES, 7 ET 8 JUILLET 2014
- P. 23** ORDRE ET DÉSORDRE DANS L'ESPACE PUBLIC :
JUSQU'ΟÙ ALLER TROP LOIN ?
AURILLAC, 19 AOÛT 2014
- P. 31** DU DEDANS AU DEHORS :
INVESTIR L'ESPACE PUBLIC
MARSEILLE, 29 SEPTEMBRE 2014
- P. 41** ÉDUCATION ET FORMATION À LA CRÉATION ARTISTIQUE
EN ESPACE PUBLIC : VERS UN PLAN D'ACTION
CERGY-PONTOISE, 10 AVRIL 2015
- P. 53** L'ART DANS L'ESPACE PUBLIC : UN LEVIER POUR REFONDRE
UNE POLITIQUE CULTURELLE DE TERRITOIRE
PARIS, 5 MAI 2015

SYNTHÈSES DES ENTRETIENS

- P. 64** THIERRY ANGLES
- P. 67** STÉPHANE BONNARD
- P. 70** FAZETTE BORDAGE
- P. 72** GRÉGOIRE CARTILLIER ET JÉRÔME PLAZA
- P. 74** Tara H.
- P. 76** JULIE DESPRAIRIES
- P. 79** LAURENT FACHARD
- P. 81** OLIVIER GROSSETÊTE ET ZEVS
- P. 84** JEAN-MICHEL PUIFFE ET MICHEL BISSON
- P. 86** FLORIAN SALAZAR-MARTIN
- P. 88** SYNTHÈSE DE LA SÉANCE PLÉNIÈRE DU 24 JUIN 2015
- P. 89** LETTRE DE MISSION ADRESSÉE PAR AURÉLIE FILIPPETTI,
MINISTRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION,
À JEAN BLAISE
- P. 91** LISTE DES MEMBRES DE LA MNACEP

LA MISSION NATIONALE POUR L'ART ET LA CULTURE DANS L'ESPACE PUBLIC

JEAN BLAISE, PRÉSIDENT DE LA MNACEP

La MNACEP comprend 55 membres. Ses travaux se sont déroulés d'avril 2014 à juin 2015 sous forme d'ateliers, de réunions publiques et d'entretiens avec des experts. Les comptes rendus des cinq ateliers qui ont réuni plus de deux cents professionnels, ainsi que les synthèses des dix entretiens constituent le corps de ce rapport.

LA DIMENSION POLITIQUE DE L'ART DANS L'ESPACE PUBLIC

La question préalable à laquelle, à travers nos réflexions, nous n'avons pas répondu, est celle de la définition de l'espace public, tant il est diffus et d'une grande complexité.

Par essence, lieu de liberté, il est de plus en plus pratiqué et, paradoxalement, de plus en plus réglementé.

La loi ne peut seule répondre à une définition de l'espace public et l'atelier d'Aurillac intitulé « Ordre et désordre dans l'espace public » a clairement révélé que rien ne pouvait s'y faire sans l'assentiment « du politique », lui-même ensemble tout aussi diffus et confus.

La fonction admise de l'espace public peut être réversible.

Ce que l'on pressent, au moins, c'est qu'il appartient à tout le monde mais qu'on ne peut y faire n'importe quoi et donc, que si l'on envisage de s'y exprimer, il faut en respecter la réglementation ou décider de la transgresser, ce qui est aussi une manière de faire de l'art ou de la politique.

Au début des années soixante, les performances à « l'arrache », dans la rue, du metteur en scène brésilien Augusto Boal (qui lui vaudront la prison et l'exil) constitueront des actes politiques qu'il ne pouvait envisager d'effectuer ailleurs que dans la rue.

Très récemment, la destruction de l'œuvre de Paul McCarthy place Vendôme nous a, à nouveau, donné un signe que l'intervention dans l'espace public peut s'avérer extrêmement sensible et sujet de scandale. La même œuvre, dans une salle d'exposition, aurait pu passer inaperçue.

Sous les fenêtres du ministère de la Culture, l'installation de Daniel Buren *Les deux plateaux* vient s'imposer à la place d'un parking dans la cour d'honneur du Palais-Royal en 1986 et défrayer la chronique pendant le temps de sa construction, avant d'être considérée, vingt ans plus tard, comme un chef-d'œuvre de l'art contemporain.

RENDRE LA VILLE AUX HABITANTS

Dans tous les cas, la pratique de l'art dans l'espace public s'avère compliquée et, somme toute, le sera-t-elle de plus en plus, alors que paradoxalement les élus sont en train de rendre la ville aux habitants.

Les transformations urbaines, la piétonisation des centres-villes, le développement des transports publics sont autant d'incitations à se réapproprier la ville pour les nouvelles générations.

Les city-stades, les aires de jeux pour enfants, le mobilier de pique-nique en plein cœur de l'espace urbain sont les signes de transformations profondes des pratiques de la ville.

L'espace public devient le jardin de chacun et une formidable opportunité pour les créateurs d'intervenir auprès du plus grand nombre.

Car tout l'enjeu est là, tenter, enfin, de répondre à l'article premier des statuts de nos institutions culturelles « rendre l'art et la culture accessibles au plus grand nombre ».

LA MISSION NATIONALE POUR L'ART ET LA CULTURE DANS L'ESPACE PUBLIC

Pour le ministère de la Culture et de la Communication, décider, par la création de cette mission, d'une politique assumée pour la création dans l'espace public, c'est renouer avec un discours sur la démocratisation culturelle abandonnée par la profession, faute de résultats évidents à l'intérieur des institutions culturelles. Quelles que soient la qualité et la sincérité de leur travail, celles-ci n'auront pu et ne pourront jamais toucher au-delà des dix pour cent de la population.

L'art dans l'espace public peut ne pas intéresser plus de dix pour cent de la population, il n'empêche qu'il est là, présent, ne pouvant échapper à personne, s'obligeant à des confrontations, s'imposant et s'exposant au rejet, créant du débat et des interrogations, jouant son rôle d'excitant, créant la stupeur et le plaisir.

Enfin, qu'elle soit pérenne ou éphémère, l'intrusion de l'art dans la matière-même de la ville transforme sa psychologie, voire sa forme.

Une installation ou une intervention artistique surgissant dans l'espace public en transforme l'ambiance d'une manière surprenante. L'architecture ne suffit pas à qualifier la ville. L'art, par définition, vient contester l'ordre établi pour créer de la vie et d'une certaine façon, tacitement, en donnant des signes de générosité, affirmer qu'il n'est pas réservé à une élite.

LES INSTITUTIONS CULTURELLES, BASES ARRIÈRE DE L'ART DANS L'ESPACE PUBLIC

Les scènes nationales, les centres dramatiques, les centres chorégraphiques, les centres d'art, les FRAC, les scènes de musique actuelle, mais aussi les médiathèques et les musées, les opéras et les orchestres, toutes les institutions subventionnées par l'État et les collectivités territoriales peuvent devenir les points d'appui d'une grande politique de l'art dans l'espace public.

La plupart des scènes nationales qui, à leur création, étaient dédiées au spectacle vivant, ont su se diversifier et approcher d'autres secteurs de l'art et de la culture : la littérature, les arts visuels, les musiques actuelles pour certaines.

Par ces démarches, elles ont diversifié leurs publics. Elles ont aussi, à l'intérieur même de leurs lieux, créé des lieux de vie et d'une certaine façon, créé de l'espace public.

Ces démarches trahissaient leur intention d'ouvrir les lieux, de les relier à l'espace public gratuit et libre. Elles ont tenté des formules pour inciter des publics non concernés par leurs programmations à pénétrer dans « le monde codé de la culture ».

Les boîtes noires ou blanches du spectacle ou de l'art ont vécu sur elles-mêmes à la recherche d'une perfection formelle et technique qui pouvait justifier de leur utilité avec un seul mot à la bouche : l'excellence.

Parallèlement, le spectacle de rue, pauvre et pour les pauvres, a poursuivi sa galère au-dehors en s'épuisant, à la recherche d'une reconnaissance que seul le public était prêt à lui accorder.

Le dispositif des institutions culturelles, dans toutes les régions de France, est aujourd'hui d'une telle richesse qu'il faudrait peut-être commencer à persuader les élus qu'on pourrait en rester là et qu'une politique culturelle ne passe pas forcément par la création d'un théâtre.

C'est à partir du dispositif existant qu'il faut aujourd'hui repenser les politiques et nul doute que cela passe par une ouverture totale des institutions, et cette fois-ci non pas pour laisser entrer le public dans les lieux mais pour faire sortir les artistes dans la rue.

Dans chaque lieu culturel, les grandes orientations décidées par les conseils d'administration font l'objet de conventions précisant les équilibres de la programmation.

L'aventure dans l'espace public devrait constituer une grande orientation de chaque établissement, à charge de leur directeur d'en décider la forme, la discipline et la régularité.



**IL N'EST PAS SCANDALEUX D'IMAGINER QUE CHAQUE
ÉTABLISSEMENT CULTUREL SUBVENTIONNÉ DOIVE RESTITUER
À L'ESPACE PUBLIC UNE PART DE SON BUDGET ARTISTIQUE,
AVEC UN PLANCHER FIXÉ PAR LES TUTELLES QUI POURRAIT
SE SITUER AUTOUR DE 10 %.**



Cette obligation aurait une double vertu :

- Aérer le fonctionnement de l'établissement, l'ouvrir un peu plus sur le monde de la réalité, l'inciter à refaire de l'action culturelle et plus seulement de la programmation, offrir aux artistes enfermés un ressourcement salutaire.
[J'entends d'ici hurler tous mes confrères qui le font déjà et leur présente des excuses pour mon arrogance ignorante.]
- Irriguer l'espace public de propositions artistiques «exigeantes» et aller chercher dans le vivier des arts de la rue qui n'a rien à envier aux arts de la scène.

DÉCLENCHER LE RÉFLEXE DE LA CRÉATIVITÉ DANS L'AMÉNAGEMENT DE LA VILLE PAR DES MESURES INCITATIVES

C'est dans le champ immense de l'aménagement de la ville que les créateurs peuvent trouver les terrains de jeu les plus étendus.

J'emploie le mot «créateurs» car cette démarche, outre les artistes, concerne au premier chef les designers, les graphistes et les architectes.

L'État peut inciter les collectivités territoriales – et je pense surtout aux communes et communautés de communes, ainsi qu'aux métropoles – à instaurer des processus de consultation des organismes culturels susceptibles de faire appel à des créateurs pour la réalisation de prototypes pour tout ce qui relève du mobilier urbain, de l'aménagement d'espaces de convivialité, de la signalétique, voire des travaux publics ou de l'accompagnement de chantiers.

La ville, progressivement délivrée de l'automobile, se réaménage en engageant des démarches de qualité qui visent au bien-être de ses habitants mais aussi à créer des phénomènes d'attractivité en direction du tourisme.

Les grandes métropoles sont en compétition sur ce terrain et ouvrent des boulevards à ceux qui ont la capacité d'inventer une nouvelle ville, pas obligatoirement en lançant de grands travaux spectaculaires mais plutôt en tricotant le tissu urbain de manière créative.

Ces processus, évidemment, sont susceptibles de générer des phénomènes de gentrification mais qui peuvent être maîtrisés par les sociétés d'aménagement parapubliques, plaçant l'humain au centre de leurs préoccupations de bâtisseurs.

L'artialisation de la ville n'est pas un fléau. Il reste tant de chemin à parcourir et le temps se charge d'effacer nos prétentions, le temps et les *street artists* qui ont créé un marché sans l'aide de subventions, et sans être propriétaires des supports de leurs œuvres que l'on commence à découper à même les murs ou les portes.

Bien sûr, le 1% artistique créé en 1951 reste la référence en matière de taxation des pouvoirs publics pour l'art dans l'espace public. Qu'il ait été réalisé ou non avec bonheur, l'idée était, est toujours, généreuse, intelligente et nécessaire.

La Fédération nationale des arts de la rue milite aujourd'hui avec conviction pour une sorte de 1% travaux publics qui viendrait alimenter un fonds national permettant le financement d'interventions d'artistes dans l'espace public pour des œuvres pérennes ou éphémères.

Reste à savoir qui alimenterait ce fonds, des sociétés de BTP, ou des commanditaires ?

Il n'empêche, l'idée mérite d'être creusée et fait l'objet de l'article 3bis du projet de loi relatif à la liberté de création, à l'architecture et au patrimoine.



LA CRÉATION D'UN FONDS D'INTERVENTION POUR L'ART ET LA CULTURE DANS L'ESPACE PUBLIC NOUS PARAÎT INDISPENSABLE.



Il serait réservé aux projets émanant de collectivités ayant signé une convention avec l'État, les engageant à participer pour un tiers à leur financement.

Le premier tiers serait apporté par le Fonds et le troisième par un autre partenaire, public ou privé.

Ce fonds pourrait tout simplement être géré par une association dont le conseil d'administration serait composé d'une majorité de membres désignés par l'État.

Une petite équipe permanente aurait pour mission de sélectionner les projets, de les instruire, ainsi que d'accompagner les porteurs, sur le terrain, dans la recherche des financements complémentaires.

La lecture des synthèses des cinq ateliers menés par la MNACEP fait ressortir que de très nombreuses préconisations ont été faites par l'ensemble des participants.

Par souci d'efficacité, j'ai souhaité mettre en avant les deux propositions qui me paraissaient essentielles pour qu'une action rapide soit engagée par le ministère de la Culture et de la Communication.

Ce choix m'appartient et n'a pas fait l'objet d'une consultation de tous les membres de la MNACEP qui, par ailleurs, ont eu la possibilité de s'exprimer dans les cinq ateliers mais aussi lors de la plénière intermédiaire du 24 juin 2015.

Ce choix constitue le seul privilège que ma position de président ait pu m'octroyer.

JEAN BLAISE,
président de la MNACEP,
le 10 octobre 2015

LA MÉTHODE

5 ATELIERS réunissant au total 206 personnes ont été organisés de juillet 2014 à avril 2015, à Nantes, Aurillac, Marseille, Cergy-Pontoise et Paris. Ils font, avec les entretiens, l'objet de ce rapport.

7 RÉUNIONS PUBLIQUES D'INFORMATION ont eu lieu à Montpellier (avril 2014), Besançon (juin 2014), Bar-le-Duc (juillet 2014), Chalon-sur-Saône (juillet 2014), Aurillac (août 2014), Amiens (septembre 2014), Félines (septembre 2014).

10 ENTRETIENS ont été menés avec des directeurs techniques, une chargée de développement des politiques culturelles, un éclairagiste, une chercheuse conférencière, un *street artist*, un plasticien, un auteur scénariste, une chorégraphe, un directeur de scène nationale, le président de la Communauté d'agglomération de Sénart, le président de la FNCC, un gérant d'éditions.

PRÉCONISATIONS DES MEMBRES DE LA MNACEP, PILOTES DES ATELIERS

NANTES : « VALORISER L'EXISTANT, FAIRE ÉVOLUER LE 1% ARTISTIQUE »

L'espace public doit être appréhendé dans une approche globale et il faut faire en sorte qu'il soit de plus en plus et de mieux en mieux investi par les créateurs (artistes, designers, graphistes, architectes...). Il convient donc de les associer dès les premières phases de conception de la ville, en collaboration étroite avec les aménageurs et les urbanistes.

Les partenariats public-privé doivent être développés, notamment dans le cadre du 1 % artistique, et la clause de culturo-conditionnalité généralisée dans les appels d'offres concernant les projets urbains. On pourra s'appuyer sur des exemples vertueux (comme la collection permanente du Voyage à Nantes, le cahier des charges exemplaire du 1 % artistique lié à la rénovation de la Citadelle d'Amiens, le label HQAC (haute qualité artistique et culturelle) de Stefan Shankland, la politique de Plaine-Commune en matière d'appels d'offres, etc).

L'engagement des élus, une parole politique forte sont indispensables pour investir l'espace public, au sens de la polis, de la cité. Sortir des murs, c'est aller sur le terrain du et des politiques.

AURILLAC : « GARANTIR L'ORGANISATION DU DÉSORDRE »

La liberté d'expression n'a pas de limite mais elle ne peut être garantie que par l'organisation d'un état républicain « fort » de ses valeurs laïques. Notre désordre n'a de reliefs que s'il prend appui sur une organisation hyper réaliste de l'ordre par respect des personnes entre elles.

C'est pourquoi nous devons préconiser le rapprochement perpétuel des gardiens de la paix avec les garants de l'imaginaire. Ceci au sein des instances préfectorales et municipales qui travaillent normalement ensemble pour garantir le bon déroulement du désordre de toutes manifestations artistiques : c'est notre culture.

Nous insistons sur le caractère exceptionnel de cette situation culturelle et demandons sa prise en compte dans le cadre de toutes les formations d'agents publics, d'élus et d'artistes : connaître la législation et éprouver les vertiges de l'art sont les deux conditions pour réussir l'originalité d'une manifestation dans les espaces publics.

MARSEILLE : « DÉCLOISONNEMENT ET TRANSVERSALITÉ »

La réunion de Marseille a regroupé artistes, curateurs, responsables culturels (FRAC, festivals, scènes nationales), élus, aménageurs, promoteurs ou architectes. Elle a montré la synergie des approches et la force d'un travail concret à l'échelon territorial. À tous les niveaux institutionnels, les arts en espace public sont le lieu emblématique de l'exercice de la citoyenneté : accès partagé et démocratique aux arts et à la culture, décloisonnement des arts, affirmation des libertés publiques et d'expression.

Trois actions concrètes sont proposées pour dépasser les blocages institutionnels ou disciplinaires (arts visuels/spectacle vivant, éphémère/pérenne, public/passants, gratuit/payant, aménagement/animation, urbanisme/culture, investissement/fonctionnement) :

- La fréquentation gratuite (sans billets) des programmations dans l'espace public doit être comptabilisée en tant que telle (à la différence des invités en salle avec billetterie).
- Les collectivités publiques et les différents services de l'État doivent désigner chacun un « référent art/espace public » chargé de faire le lien au sein de leurs services.
- Mettre en place un rendez-vous annuel de l'ensemble des personnes concernées au niveau local.

CERGY-PONTOISE : « RENFORCER LES DISPOSITIFS D'ÉDUCATION ET DE FORMATION À LA CRÉATION EN ESPACE PUBLIC »

L'enjeu de l'éducation et de la formation est stratégique pour l'art et la culture dans l'espace public : favoriser la rencontre de tous les publics avec la création nécessite de sensibiliser les élèves, les étudiants et les enseignants, de renforcer l'acquisition de compétences spécifiques pour les professionnels et de stimuler la recherche artistique et universitaire ainsi que la prospective. Or les dispositifs de formation et d'éducation artistique dans le champ de la création en espace public se caractérisent par la dispersion, la non généralisation et le manque de visibilité. Les expériences, souvent innovantes et adaptées aux spécificités du domaine, peinent à dépasser le statut d'initiatives singulières.

Il s'agit donc de :

- Valoriser, de promouvoir et d'accompagner les initiatives de sensibilisation, d'éducation et de formation à l'art en espace public.
- Favoriser le décloisonnement professionnel et artistique pour que l'espace public devienne un terrain d'expérience pour les artistes de toutes disciplines de la création contemporaine.
- Inscrire la notion d'espace public au sein de tous les dispositifs d'enseignement artistique supérieur et de la recherche.
- Développer les dispositifs d'éducation artistique spécifiques à l'espace public.
- Former les professionnels aux spécificités de l'espace public dans le domaine artistique, de la production, de la technique et de la réglementation.

PARIS : « RECONNAISSANCE DES PROJETS ARTISTIQUES ET CULTURELS DE TERRITOIRE »

Ces nouvelles démarches de création spécifique s'inscrivent dans la durée et prennent appui sur le contexte (géographique, social, humain...). « À hauteur d'hommes », ces projets ambitionnent d'impliquer les habitants du territoire concerné, les partenaires institutionnels, les acteurs associatifs... (il ne s'agit plus seulement de faire *pour* les gens mais *avec eux*). Ils décloisonnent les disciplines artistiques (arts de la rue et arts plastiques) tout autant que les logiques sectorielles des services des collectivités (urbanisme, culture, environnement, éducation, tourisme...). Afin de prendre en considération ces mutations, il convient de :

- Reconnaître la pertinence et l'intérêt de ces démarches, dans le parcours artistique d'une compagnie d'une part et dans le projet porté par les structures culturelles d'autre part.
- Repenser les critères d'attribution de moyens et les indicateurs de bilan et d'évaluation de ces démarches.
- Sensibiliser les comités d'experts à ces démarches artistiques de compagnies qui méritent une attention particulière et ne peuvent être des freins formels à des conventionnements ou reconductions de conventionnements.

PARIS : « LE 1 % TRAVAUX PUBLICS ET LES SODACEP »

Lieu de l'échange et du dialogue, dans une époque de dématérialisation et d'isolement, l'espace public est l'élément essentiel de la construction de notre urbanité. Son animation est un enjeu démocratique pour la vitalité d'une société. Dans le contexte de la réforme territoriale qui dessine un nouvel environnement, la culture doit être l'objet de nouvelles politiques publiques au plus près des citoyens. Dans cet objectif, la Fédération nationale des arts de la rue propose la mise en œuvre d'un nouveau dispositif de financement : le 1 % Travaux publics pour la création et l'action artistique en espaces publics, distinct de et parallèle à celui du 1 % artistique. Ce nouveau dispositif consiste pour l'État et les collectivités territoriales à consacrer, dans un cadre incitatif et volontaire, 1 % des opérations de travaux publics et d'aménagements urbains au soutien de projets artistiques dans l'espace public. Dans une même dynamique, la Fédération nationale des arts de la rue défend la création de SODACEP (schémas d'orientation pour le développement de l'art et de la création dans les espaces publics) pour ouvrir des espaces de concertation entre les décideurs politiques et les acteurs d'un territoire pour la co-construction de politiques publiques.

SYNTHÈSES DES ATELIERS

NANTES, 7 ET 8 JUILLET 2014

**CONSTRUIRE
DANS L'ESPACE
PUBLIC**

p. 11

AURILLAC, 19 AOÛT 2014

**ORDRE ET DÉSORDRE
DANS L'ESPACE PUBLIC :
JUSQU'OU PEUT-ON ALLER
TROP LOIN ?**

p. 23

MARSEILLE, 29 SEPTEMBRE 2014

**DU DEDANS
AU DEHORS : INVESTIR
L'ESPACE PUBLIC**

p. 31

CERGY-PONTOISE, 10 AVRIL 2015

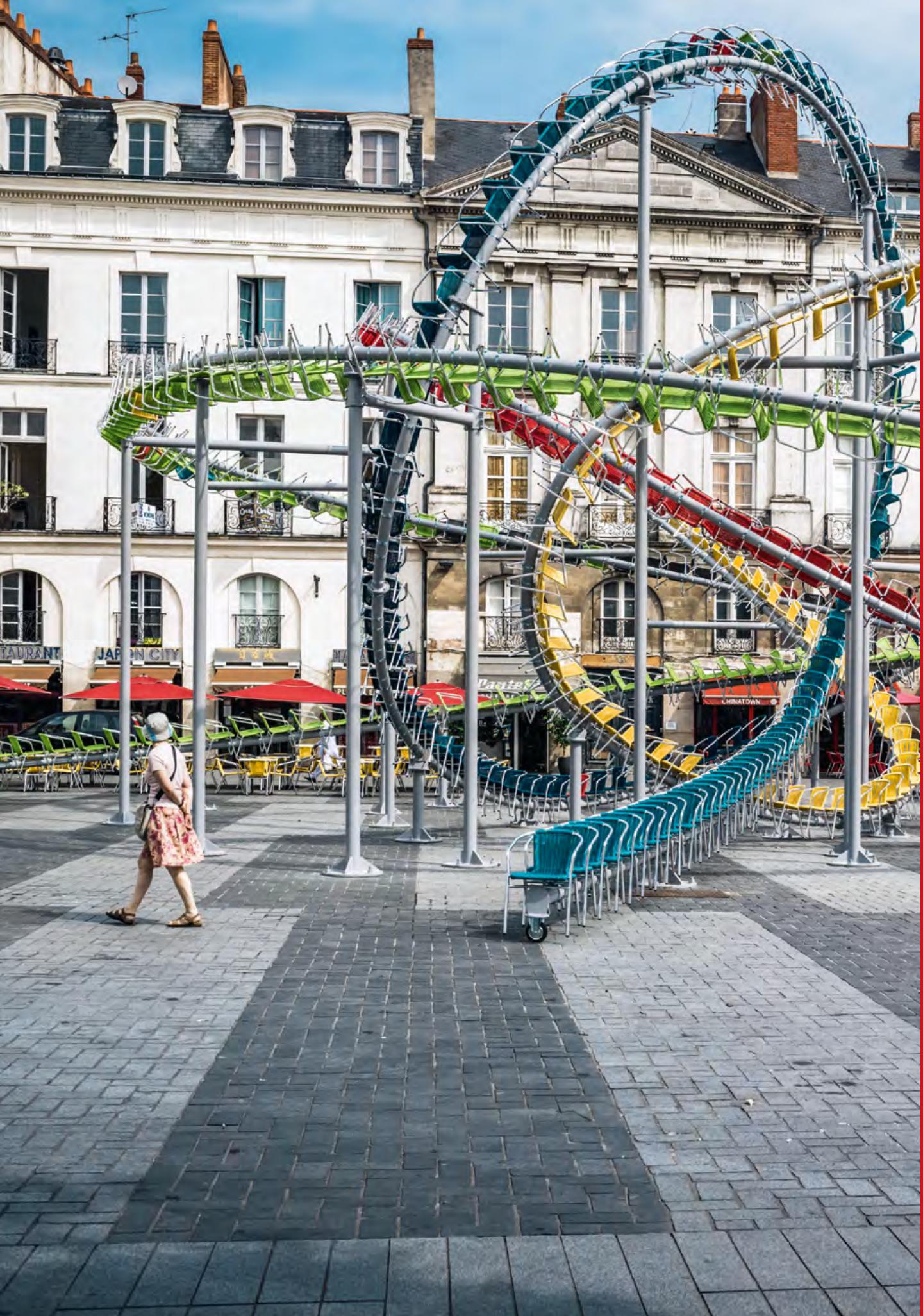
**ÉDUCATION ET FORMATION
À LA CRÉATION ARTISTIQUE
EN ESPACE PUBLIC :
VERS UN PLAN D'ACTION**

p. 41

PARIS, 5 MAI 2015

**L'ART DANS L'ESPACE
PUBLIC : UN LEVIER POUR
REFONDRE UNE POLITIQUE
CULTURELLE DE TERRITOIRE**

p. 53



Stellar, Baptiste Debombourg, place du Bouffay, dans le cadre du Voyage à Nantes, 2015 © Franck Tomps / LVAN

NANTES, 7 ET 8 JUILLET 2014

CONSTRUIRE DANS L'ESPACE PUBLIC

La question de la place de l'artiste dans l'aménagement urbain et la fabrication de la ville est au cœur du premier atelier de la MNACEP, «Construire dans l'espace public», accueilli par le Voyage à Nantes les 7 et 8 juillet 2014, à l'École nationale supérieure d'architecture. La diversité des participants (artistes, opérateurs culturels des arts visuels et du spectacle vivant, architectes, promoteurs, etc.) a permis d'établir un dialogue entre des mondes qui, s'ils partagent la ville pour terrain de travail et de pratique, ont encore trop rarement l'occasion de se rencontrer et de collaborer. Comme l'indique d'emblée Philippe Camus, directeur régional du groupe Giboire, groupe privé de promotion immobilière présent à Nantes et dans tout l'Ouest de la France, collaborateur du Voyage à Nantes, le quotidien d'un «constructeur» est assez différent de celui d'un artiste ou d'un opérateur culturel et ne «concerne pas directement l'art dans la rue». Pour autant, Philippe Camus insiste sur le lien étroit entre fabrication de la ville et présence artistique. «Quelle architecture, quelle qualité des aménagements? Nous sommes éminemment conscients que ce que nous faisons, que les décisions que nous prenons chaque jour, resteront et marqueront la ville. Notre arrière-pensée est celle-ci, de façon constante : la trace dans l'espace public et l'art dans la ville.»

LE 1 % ARTISTIQUE

ORIGINES ET PRINCIPE DE LA PROCÉDURE

Le 1 % artistique focalise à la fois l'attention et des questionnements. Les origines historiques et la philosophie qui ont présidé à la création de cette procédure sont rappelées par Dominique Aris, cheffe de projets arts visuels dans l'espace public à la DGCA, ministère de la Culture et de la Communication. Conçu par Jean Zay sous le Front populaire, le 1 % artistique a deux ambitions initiales : trouver des sources de financement au profit des artistes plasticiens et donner à voir la création contemporaine à un public large.

«Formalisée en 1951, «l'**obligation de décoration des constructions publiques**», communément dénommée «**1 % artistique**», est une procédure spécifique de commande d'œuvres d'art à des artistes¹. Elle impose aux maîtres d'ouvrage publics de résserver un pour cent du coût de leurs constructions pour la commande ou l'acquisition d'une ou plusieurs œuvres d'art spécialement conçues pour le bâtiment considéré.»

Dans un premier temps, le dispositif concerne uniquement les établissements scolaires, ce qui explique que la plus grande partie des réalisations s'y trouve encore aujourd'hui. Il a ensuite été élargi à une majorité des maîtrises d'ouvrage publiques.

1. Le décret n° 2005-90 du 4 février 2005 modifiant le décret n° 2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques est consultable en ligne.

Depuis une dizaine d'années, le ministère de la Culture et de la Communication a engagé un inventaire des œuvres du 1 % qui recense, à ce jour, environ 12700 œuvres dans l'espace public. En 2011, à l'occasion du soixantième anniversaire du dispositif, un plan de valorisation a été initié, afin de faire connaître la collection exceptionnelle que constituent les œuvres du 1 % - parmi lesquelles figurent des œuvres de Picasso, Matisse ou Calder et d'artistes plus émergents, français et étrangers. L'inventaire a permis de constater que, grâce aux premières lois de décentralisation, les collectivités territoriales vont au-delà du transfert d'obligation : plus de 35 % des 1 % réalisés par ces collectivités ne ressortissent pas de l'obligation. Cela étant, toutes les maîtrises d'ouvrage ne respectent pas cette obligation – ce qui ne fait pas l'objet de sanction, le ministère préférant privilégier la valorisation de l'existant à la coercition pour les convaincre de l'intérêt d'appliquer ce dispositif.

“ L'histoire du 1 % artistique est encore mal connue et les œuvres du 1 % sont confrontées à des problèmes récurrents relevant notamment de l'entretien, la conservation et la valorisation. [Dominique Aris] ”

Dominique Aris souligne que ce problème concerne toutes les œuvres présentes dans l'espace public – dont les propriétaires sont souvent les collectivités territoriales. N'étant pas à l'abri dans les murs d'un musée ou d'un lieu dédié, la protection de ces œuvres est particulièrement délicate. Sur ce point, Dominique Aris attire l'attention sur le dispositif mis en place pour l'entretien et la conservation des œuvres d'art dans l'espace public produites par Le Voyage à Nantes et, antérieurement, dans le cadre de la biennale Estuaire. Or, nombre d'œuvres du 1 % artistique sont mal entretenues, voire dégradées.

L'une des premières étapes de la protection est la nomination des œuvres. «Dans les établissements scolaires, poursuit Dominique Aris, les élèves ne savent bien souvent même pas qu'ils côtoient une œuvre d'art ou, souvent, ils ne connaissent pas le nom de l'artiste. Il y a un travail à faire pour leur redonner une identité en apposant un cartel signalétique. C'est le début de la protection.» Philippe Barré, architecte, relate les interrogations de certaines collectivités territoriales qui se demandent que faire de ces œuvres et questionnent leur éventuel déplacement. «Ce qui renvoie à la question de la pérennité et au fait que l'œuvre soit associée à son contexte.»

Pour le plasticien Stefan Shankland, le 1 % a la «réputation d'être un peu enfermant pour les arts plastiques. Il a fixé une image, une représentation : celle d'un objet plutôt pérenne, signé par un auteur, avec son aura d'œuvre qui coûte cher, qu'on est honoré de posséder. C'est une opportunité à la fois magnifique et dérangeante, car elle ne correspond pas tout à fait à l'état de la société, de la ville où nous vivons.»

Tandis que le monde des arts visuels questionne régulièrement la notion de pérennité, le champ du spectacle vivant aspire à se défaire parfois du principe d'éphémère. Pierre Sauvageot, compositeur, directeur de Lieux publics, centre national de création en espace public à Marseille, aborde la possible inscription de certains projets de spectacle vivant dans le cadre du 1 %. De nombreux projets de compagnies en lien étroit avec le territoire et les habitants se situent à l'endroit de rencontre entre le spectacle vivant et la construction de la ville. Pierre Sauvageot mentionne, entre autres, les démarches contextuelles de KompleXKapharnaüM ou de l'ANPU, l'Agence nationale de psychanalyse urbaine. «Comment ce type de proposition, à mi-chemin entre l'art vivant et l'art visuel, qui vient directement parler de la transformation de la ville, pourrait-il être éligible au titre du 1 %?» Laetitia Lafforgue évoque, dans la continuité de cette réflexion, la proposition de la Fédération des arts de la rue du «1 % travaux publics, ouvert largement à la création dans l'espace public, arts visuels comme spectacle vivant»².

2. Cette proposition figure dans le plan de développement des arts de la rue porté par la Fédération nationale des arts de la rue.

■ POUR UNE COLLABORATION ENTRE ARCHITECTES ET PLASTICIENS EN AMONT

Concernant la pérennité et la dimension contextuelle des œuvres créées dans le cadre du 1 %, Marie-Laure Viale, co-directrice de Entre-deux (Nantes), apporte un éclairage historique sur la nature des collaborations entre architectes et artistes. « Aux premiers temps du 1 %, les artistes sont formés avec les architectes à l'École nationale des Beaux-Arts de Paris. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, certains architectes demandent très en amont aux artistes d'intervenir. La situation se gâte au moment de la séparation des enseignements, car les architectes sont alors moins en phase avec l'art contemporain. Ils n'avancent plus au même rythme que les artistes dans le cadre de leur enseignement. Leurs relations vont alors se perdre. » Si les auteurs de nombreuses œuvres historiques du 1 % artistique ne sont aujourd'hui pas identifiables, c'est qu'architectes et artistes travaillaient alors sur un projet « commun et transversal » et « n'apposait pas leurs noms » sur leurs productions.

En tant qu'architecte, Philippe Barré explique que, dans sa pratique, il s'attache à collaborer le plus étroitement possible avec les artistes afin que la production de ceux-ci « s'intègre en amont du projet et non comme un élément qui viendrait s'apposer à une construction ». Il cite pour exemple l'œuvre *Take Shelter*, réalisée par l'artiste David Ryan, « une œuvre totale, et non un travail rapporté au bâtiment ».

“ Le 1 % doit être rediscuté et l'important est de trouver des manières de travailler ensemble dès le début du projet. Il n'y a pas de dissociation à opérer entre art et architecture : l'espace est un espace total où l'artiste a sa place. Comment faire pour que l'œuvre, et le sens, s'il existe, ne soient pas une contrainte et un rajout ? [Philippe Barré] ”

FOCUS

RHIZOME, un 1 % immatériel emblématique

Nicolas Frize, compositeur, expose le projet RHIZOME, 1 % artistique qu'il réalise pour la Citadelle à Amiens, réhabilitée par l'agence Renzo Piano Building Workshop pour accueillir l'Université Jules Verne d'Amiens. Un appel d'offres a été lancé par la SEM Amiens Aménagement. Nicolas Frize présente et analyse les points cruciaux du cahier des charges :

- Le 1 % doit commencer avant la réalisation du bâtiment et peut être une œuvre immatérielle. Le 1 % demande que l'œuvre tienne compte et prenne une part des objectifs fixés à l'architecte. En l'occurrence, souligne Nicolas Frize, « on a demandé à l'architecte de faire non pas un campus, mais un lieu qui soit une continuité de la ville, un espace dans la ville. Dans l'université, il doit y avoir des lieux pratiqués par des non étudiants. » La question a été posée parallèlement aux artistes : quel rapport entre la ville et l'université ?
- Le 1 % doit être en cohérence avec le travail de l'architecte. « Cela a été une véritable épreuve car, au moment du dépôt de son dossier, raconte Nicolas Frize, l'architecte a probablement expliqué tout ce qu'il voulait faire, mais une fois le projet accepté, il n'a plus rien dit. L'artiste était censé faire de la sémiologie, c'est-à-dire comprendre le bâtiment dans sa construction, dans sa signification. On lui demandait de faire corps avec le bâtiment, à partir d'une phrase extraite du projet : "un lieu de rencontre, d'échange et de partage, un lieu dans lequel les différences s'estompent, les expériences se mélangent et les peurs disparaissent" ».
- Il faut que l'artiste invente le trajet – le trajet étant le projet. Il s'agit de travailler la mobilité.
- Il faut faire entrer la participation des habitants dans l'œuvre. Cela implique que l'artiste travaille avec les gens du chantier, de la ville, de telle sorte que « l'œuvre appartienne à la communauté qui l'englobe. Sa mise en relation active avec tous les quartiers est un élément moteur du projet. »
- La Citadelle va accueillir une université : le cahier des charges intègre donc une dimension pédagogique, avec les notions d'égalité des chances pour tous et de partage du savoir.
- Le 1 % se voit adjoint la notion de mémoire. Doivent faire partie de l'œuvre une inscription historique dans la mémoire du lieu et les dimensions d'archéologie sociale et architecturale.
- Enfin, « l'œuvre doit évoluer avec l'usage du bâtiment, ne pas être fixe, mais infinie. Bref, insiste Nicolas Frize, c'est un projet de fou, extrêmement passionnant ».

En réponse à ce cahier des charges audacieux et très précis, l'artiste a imaginé RHIZOME. Il a proposé de s'implanter à Amiens et de collaborer avec l'ensemble des acteurs locaux (l'Orchestre de Picardie, le Conservatoire, l'Harmonie de Saint-Pierre, les chorales, les habitants, musiciens ou non, les maisons de quartier, les centres sociaux, etc.) pour commencer à écrire une pièce qui va être entendue dans le bâtiment de façon discontinue. RHIZOME consistera en la diffusion en divers endroits de la Citadelle, d'éléments musicaux d'un répertoire issu d'un serveur. Le répertoire inclut des sons de la ville, mais pas uniquement. «Je compose, raconte Nicolas Frize, un très grand nombre de séquences qui vont rentrer dans un répertoire que l'ordinateur va spatialiser et diffuser. Par exemple, il y a une caresse le long d'un bâtiment, qui entre à l'intérieur, qui ressort et qui fuit. Cela se produit à une heure bizarre, par exemple 3 h 15, ou 18 h 12. C'est une œuvre de 24 heures, ou de trente ans. Trente ans, parce que l'ordinateur dispose d'un système dit «génératif» : quand j'enregistre une séquence pour un quatuor à cordes, je produis quinze versions, et l'ordinateur choisit une des versions, à chaque minute. À distance, je peux aussi rajouter des sons un ou deux ans plus tard, à la demande des étudiants, des professeurs, et surtout de la ville. L'œuvre évolue sans cesse.»

LE 1 % LABORATOIRE

Réagissant au cas présenté par Nicolas Frize, Jérôme Felin, conseiller arts plastiques de la DRAC Haute-Normandie, souligne que la rédaction du cahier des charges d'un 1 % constitue toujours une étape importante. Il est élaboré par un comité de pilotage, «de manière très fouillée et attentive». «Lorsque l'on reçoit les artistes auditionnés qui ont présenté une étude, c'est toujours, invariablement, la très grande surprise : leurs projets répondent «à côté».» À ses yeux, c'est la preuve de la capacité, stimulante, des artistes de s'approprier, dépasser, jouer avec ou contourner une contrainte.

“ Des expériences atypiques de commandes publiques et de 1 % artistique attestent de la possibilité d'interroger les notions de pérennité, d'éphémère, d'immatériel, d'implication des usagers, etc. Depuis que le décret a été révisé en 2005, ouvrant la procédure, entre autres, aux jardins et à la signalétique, le 1 % peut être un espace de laboratoire et d'expérimentation. [Jérôme Felin] ”

Dans ce cadre, la durée de vie limitée de l'œuvre peut tout à fait être envisagée d'emblée, et cadree dans le contrat entre le commanditaire et l'artiste. «J'insiste, dit Jérôme Felin, sur ce 1 % laboratoire qui peut nous ouvrir des portes par rapport à ce qu'on appelle vaguement la «transdisciplinarité», dont nous discutons aujourd'hui, et qui est déjà dans les mœurs.» Il cite à titre d'exemple un projet récent, développé dans un collège à Elbeuf, avec le photographe Benoît Pierre. «Nous avons intégré un temps de médiation dans l'enveloppe du 1 %. C'est devenu un temps de co-construction entre l'artiste et les élèves du collège. Son œuvre interprétait des archives photographiques, ensuite dupliquées en sérigraphie sur certains espaces vitrés de l'établissement. Cette possibilité d'ouverture existe, c'est pourquoi je n'ai pas la perception d'un 1 % figé.»

Défendant à son tour la procédure du 1 %, Katerine Louineau, plasticienne et représentante de l'USOPAV (Union des syndicats et organisations professionnelles des arts visuels), évoque pour sa part le principe de l'appel d'offres qui permet d'ouvrir et de donner leur chance à davantage d'artistes, quand le choix arbitré par le commanditaire, de tel ou tel artiste, a au contraire tendance à limiter les possibles. «L'autre vertu du 1 %, ajoute-t-elle, est que le jury n'est pas constitué uniquement d'experts. Dans une procédure par cooptation, l'expert choisit seul. L'usager n'a pas de place, ou rarement. La procédure d'appel d'offres comprend des éléments intéressants et exemplaires.»

INTRODUIRE L'ARTISTE DANS LA PENSÉE MÊME DE L'AMÉNAGEMENT DE LA VILLE

FOCUS

Le HQAC : s'inscrire dans le temps de la ville en chantier

Stefan Shankland, artiste plasticien, présente sa démarche, le HQAC, Haute qualité artistique et culturelle, qui n'est pas, précise-t-il, «une norme supplémentaire destinée à contraindre les urbanistes, artistes et autres utilisateurs de la ville, mais le cadre nécessaire pour créer les conditions adéquates d'un projet de recherche-action-création dans une situation de ville en mutation». Stefan Shankland pointe la nécessité d'investir le temps de la transformation de la ville non pas par le biais d'une «œuvre d'art» – au sens d'un objet fini – mais plutôt par «des pratiques artistiques». Pour cela, il prône notamment l'investissement des chantiers. Plutôt qu'ajouter «un objet de plus ou de moins dans la ville finie», il propose d'opter pour un travail et une dynamique au milieu d'une situation de ville, elle aussi en réflexion, en devenir.

Il y a quelque chose à imaginer pour que ces deux processus (celui de la création artistique et celui de création de la ville) parviennent à se rencontrer, y compris dans leurs aspects les plus opérationnels. C'est à cet endroit de croisement précis que le HQAC tente de se situer en faisant de la ville un atelier de construction, mais aussi de réflexion, de débat, d'expérimentation et production. Cela rejoint, remarque Stefan Shankland, l'idée de faire basculer le «1 % bâtiment» vers un «1 % travaux publics ou aménagement». Cette approche interroge la problématique de la durée, puisque l'échelle de la mutation de la ville peut être de cinq, dix, quinze ou vingt ans. Elle permet en outre, selon lui, de moins séparer les arts visuels et le spectacle vivant, de se défaire des «représentations selon lesquelles une œuvre est un spectacle ou un objet, sans entre-deux».

L'Île de Nantes, l'artiste intégré à la réflexion dès l'origine

François Delarozière, directeur artistique de la compagnie La Machine, s'inscrit dans le droit fil de cette réflexion en indiquant qu'il est relativement hostile à la procédure du 1 % artistique. Il privilégie le moyen qui permet «que les artistes, les urbanistes et les politiques se rencontrent vraiment». Il expose le projet qu'il a développé à La Roche-sur-Yon, *Les Animaux de la place*, à l'occasion de l'aménagement de la place Napoléon. Associé à l'architecte Alexandre Chemetoff, François Delarozière s'est vu confier la mission d'accompagner le chantier pendant un an, l'ouvrant périodiquement au public et y proposant des spectacles. Pour la place Napoléon, La Machine a créé quinze animaux dans l'eau des bassins de la place. «Nous avons formé, raconte François Delarozière, trois employés de la ville, que nous appelons "les vétérinaires". Ils ont construit les animaux avec nous. Ils vont s'en occuper et ainsi s'approprier le projet, le faire évoluer. C'est du vivant et du "pérenne" entretenu, parce que nous mettons tout un projet en mouvement.»

Faisant référence au projet de L'Île de Nantes, Françoise Delarozière indique qu'avec le groupe Brémont, «le travail s'est fait main dans la main entre les aménageurs, les politiques et les urbanistes. Nous avons passé quelques années extraordinaires à réfléchir au projet de L'Île de Nantes, dès le départ, avant même que la chaussée soit faite, avant que le projet soit pensé ; il a été inventé avec l'urbaniste. C'est à cela qu'il faut parvenir et, si nous sommes rassemblés ici aujourd'hui, c'est le signe que c'est déjà en marche.»

Laurent Théry, préfet délégué pour le projet métropolitain Aix-Marseille - Provence³, expose à son tour les possibilités d'aller vers d'autres modalités de financements et d'inscription de la place de l'art dans la ville. Il prend pour exemple l'éléphant de La Machine, sur L'Île de Nantes, qui a été défendu par lui comme œuvre d'art en tant que telle. «On n'est ni dans le 1 % ni dans le 2 %, mais dans autre chose. Cette œuvre d'art est constitutive de la façon dont nous pensions la ville, dont nous organisions ce nouveau quartier. Quand, au bout de l'île, Jean Blaise a fait intervenir Daniel Buren, il y a eu des financements croisés entre l'aménagement urbain et l'aménagement culturel. La HAB galerie a été financée par l'opération d'aménagement, sans faire appel au culturel.»

3. De 1996 à 2003, Laurent Théry a œuvré au développement de l'agglomération nantaise, en tant que directeur du District puis comme directeur général de la communauté urbaine de Nantes. De 2004 à 2010, il a dirigé la SAMOA (Société d'aménagement de la métropole Ouest-Atlantique), créée pour le projet d'urbanisation de L'Île de Nantes, qui assure la maîtrise d'ouvrage du projet.

UNE ÉVOLUTION DES PRATIQUES ET DES MÉTHODOLOGIES EN COURS ?

En tant qu'opérateur immobilier et aménageur, Xavier Trivière, directeur Territoires et projets du groupe Brémont, de Vigneux-de-Bretagne indique que celui-ci développe une approche particulière qui prend en considération la place des artistes dans les mutations urbaines, les rénovations, etc. Sur les territoires en phase de transition, il s'agit d'envisager «une préfiguration de nouveaux usages, dont les acteurs de la création sont des partenaires potentiels. Dans tous nos programmes, la question de l'usage est de plus en plus prégnante et remonte de plus en plus en amont, vers la programmation. Nous cherchons à favoriser cette tendance et, à ce niveau, les acteurs de la création ont bien sûr un rôle à jouer.»

“ Dans le rapport entre l'urbain et la culture, il faut se situer ailleurs que dans la question de l'ajout, de l'import, du complément. On devrait intégrer les artistes au tout début de la réflexion, en tant que concepteurs de l'espace public, permettant que toutes les procédures d'aménagement soient détournées par eux. [Laurent Théry] ”

«Si nous nous placions dans ce cas de figure, nous ne serions plus dans un registre marginal ; l'artiste serait une composante de la fabrication de la ville, au même titre que l'architecte, l'urbaniste, l'entreprise. On changerait d'échelle.» Selon Laurent Théry, c'est d'autant plus nécessaire qu'aujourd'hui, la ville se fabrique encore «de façon extrêmement traditionnelle», prenant appui sur des services cloisonnés. Or la culture implique de fait la question de la «transversalité, qui est très peu présente dans les villes, notamment du fait de la jeunesse de la décentralisation». Les services de l'urbanisme, des espaces verts, techniques, etc. fonctionnent encore fortement selon leurs logiques propres. «Je pense donc que le premier acte indispensable est de faire sauter ces verrous, estime Laurent Théry, de faire en sorte que les vraies questions puissent se débattre, se confronter, et que des choix puissent être opérés relativement à l'espace public», en impliquant les artistes dès la conception.

Nicolas Frize évoque pour sa part la Mission Nuages, qu'il a développée à Plaine Commune avec Marie-Pierre Bouchaudy. Cette mission a conduit à la mise en place d'un système basé sur le principe des clauses environnementales : les clauses culturelles. Désormais, toute entreprise qui veut remporter un marché public doit apporter une plus-value culturelle. «Cela oblige chaque entreprise à se doter d'une dimension culturelle qui peut revêtir de nombreux aspects, et sur laquelle les artistes ont beaucoup d'idées.» Cette plus-value peut en effet être gérée de différentes façons : par le prêt de locaux, du financement, un don de matériel ou d'intelligence.

“ Aujourd'hui, si l'on intégrait des critères culturels ou artistiques dans certains marchés (sans qu'ils relèvent du 1 %), cela permettrait de choisir une entreprise pour un travail donné (aménagement de berges, espaces verts), en déjouant la question des appels d'offres et de la commande régaliennne. On déjouerait aussi la question du processus et de l'œuvre en plaçant l'artiste bien en amont. On résoudrait de nombreuses questions. [Nicolas Frize] ”

Marcel Freydefont, directeur scientifique du département de scénographie à l'École nationale supérieure d'architecture de Nantes, insiste sur deux questions qui lui semblent essentielles. D'une part, une nécessaire réflexion à mener en profondeur sur la temporalité - en particulier dans les schémas directeurs d'aménagement et d'urbanisme : «La grande révolution dans la conduite des projets urbains, bien connue des urbanistes, est dans le flux du temps. On ne construit plus de pyramides, et personne ne peut plus viser l'éternité des pyramides. Pérennité, transitivité, éphémère, sont des notions très relatives.» D'autre part, pour en revenir au 1 % artistique, il faut interroger le dispositif de financement : «Faut-il, ou non, abandonner la réflexion en pourcentage ? L'abandonner au profit de quoi ? D'un processus ? C'est un peu incertain. Le 1 % est devenu une caricature, mais il avait le mérite de permettre quelque chose.»

Il faut, estime Marcel Freydefont, aller au-delà de toutes les pratiques urbaines actuelles, et fournir «une méthodologie, qui peut conduire à réformer le cadre de production du bâti, la question de la maîtrise d'ouvrage. Il y a suffisamment d'acteurs autour de cette table pour faire des propositions

d'amendements des pratiques, d'autant que de nombreux acteurs (Laurent Théry ici présent, ou Patrick Bouchain par exemple) jouent déjà avec les textes existants. Peut-être ceux-ci peuvent-ils évoluer, être interprétés.» L'enjeu, selon Marcel Freydefont, est de rassembler un corpus d'idées et de méthodes qui «embraye sur des pratiques, des modes opératoires qui permettent, dans le champ de la fabrique urbaine, de développer non une doctrine, mais des axes qui confortent les uns et les autres sur cette construction dans et de l'espace public». Pour conclure, il attire l'attention sur la notion «d'urbanisme culturaliste», faisant référence à l'architecte urbaniste Bernardo Secchi et au philosophe Olivier Mongin.

FABRICATION ET RÉALISATION DE PROTOTYPES : QUELS DÉFIS ET CONTRAINTES POUR LES ENTREPRISES ?

Prenant appui sur l'expérience d'Estuaire et du Voyage à Nantes, Grégoire Cartillier, directeur technique au Voyage à Nantes, souligne les dimensions qui lui paraissent essentielles dans la fabrication et la réalisation des œuvres : la spécificité du travail en dehors des lieux dédiés ; le choix de la création plutôt que l'accueil d'œuvres existantes et la volonté de collaborer avec des entreprises locales.

DE L'ESQUISSE À LA RÉALISATION FINALE : LES VERTUS DU PROTOTYPE ET DU DIALOGUE

Qu'il s'agisse des arts visuels ou du spectacle, le fait de travailler dans l'espace public, «hors du sanctuaire de l'art» – pour reprendre les termes de Grégoire Cartillier – que sont la galerie, le musée et la boîte noire du plateau, conduit le technicien à se confronter à de très nombreux paramètres plus ou moins maîtrisables : aléas climatiques, aspects réglementaires, enjeux de sécurité, accessibilité, multiplicité des intervenants et des interlocuteurs.

À ceci s'ajoute la spécificité de créations *in situ*, qui ont pour caractéristique d'induire une nécessaire adaptation à l'espace public, aux singularités de l'espace choisi. Dans de nombreux cas, remarque Grégoire Cartillier, «il y a une évolution étonnante du projet de l'esquisse à la réalisation finale. Cette évolution est liée à des contraintes très concrètes, techniques ou réglementaires, qui viennent nourrir le projet». Le principe de création contextuelle exige l'instauration d'un dialogue étroit avec l'artiste et un temps long de production. Le directeur technique est l'interface entre l'artiste et le monde industriel dans l'élaboration des œuvres. À partir des esquisses, il est fait appel à des savoir-faire qui n'appartiennent pas au monde de l'art, venant du BTP, de la géotechnie, des travaux maritimes, etc. Interrogé sur la nature des relations aux artistes, le directeur technique du Voyage à Nantes indique qu'il n'y a pas de règles. Si certains artistes vont suivre leur production dans les moindres détails ; d'autres, inversement, la délègueront à l'extrême.

“Travailler dans l'espace public implique d'accepter un débat entre la technique et l'artistique, des moments de friction et de désaccord, des tentatives et des échecs. Pour mettre un industriel, un ingénieur et un artiste autour d'une table, et faire de la médiation, le prototype est une interface géniale, qui permet de valider ou de changer de cap. [Grégoire Cartillier]”

Questionné sur les éventuels obstacles réglementaires et sécuritaires à la réalisation de certaines œuvres, Grégoire Cartillier évoque là aussi une nécessaire collaboration avec les parties prenantes, le plus en amont possible. «Un bureau de contrôle ou un préventionniste ne fait pas de conseil ; en principe, il est là pour valider. Mais s'il est impliqué dans le projet au départ, il participe à la décision et il a «le pied dedans». D'expérience, je constate qu'au bout d'un moment, il rentre dans l'histoire du projet et se situe davantage dans l'assistance technique.» Pour le directeur technique du Voyage à Nantes, il faut déjouer les règlements. «Si l'on entre dans une discussion de fond sur l'analyse de risque d'un projet, d'un spectacle ou d'une installation, cela devient passionnant : nous ne sommes plus dans la réglementation pure, mais en situation de réfléchir ensemble à une problématique, à partir des différentes compétences de chacun.»⁴

4. Sur ce sujet, voir le compte-rendu de l'atelier «Ordre et désordre dans l'espace public : jusqu'où peut-on aller trop loin?», qui s'est tenu au Festival d'Aurillac le 19 août 2014.

IMPLIQUER DES ENTREPRISES LOCALES

La méthodologie de travail du Voyage à Nantes repose sur la collaboration avec des entreprises locales, plutôt qu'avec des agences de production spécialisées. Outre l'appui sur des savoir-faire locaux qui connaissent parfaitement le terrain et ses singularités (par exemple la situation géographique ligérienne), il s'agit aussi d'associer ces entreprises et leurs salariés à une «aventure humaine et locale», dans une dynamique «d'ancrage territorial fort pour la mise en œuvre technique». Enfin, «associer les entreprises locales est aussi un argument politique fort : les retombées économiques sont directes».

“En impliquant les entreprises locales, une communauté se crée autour d'un projet de création, rassemblant des personnes aux horizons et aux métiers très divers qui deviennent, dans une certaine mesure, les ambassadeurs du projet. [Grégoire Cartillier]”

Le témoignage de Grégoire Flipo, dirigeant de TMC Innovation, entreprise associée à la fabrication de plusieurs œuvres produites par le Voyage à Nantes, en est une illustration. Entreprise de mécano-soudure, TMC Innovation conçoit du mobilier urbain et, plus spécifiquement des mâts d'éclairage public. Les projets auxquels les salariés de l'entreprise ont été associés les ont passionnés et ont constitué des opportunités de créativité. «En tant qu'industriels, précise Grégoire Flipo, nous avons énormément besoin de sortir de notre cadre. Dans nos entreprises industrielles, la créativité, l'innovation ne sont pas du tout évidentes à faire partager et à faire vivre. Ces projets sont des supports extrêmement concrets, qui nous aident à innover à la base de notre métier. Les industriels sont faits pour produire de l'innovation incrémentale : nous améliorons légèrement notre produit, nous lui donnons un peu plus de fonctions ou d'esthétique. Mais, pour produire de l'innovation de rupture, il faut aller chercher bien au-delà, développer la créativité. Dans nos petites entreprises industrielles, le quotidien n'est pas fait de contacts avec des gens véritablement créatifs.» Pour l'équipe de TMC, du bureau d'étude à la production, le travail avec l'équipe du Voyage à Nantes est l'occasion de collaborations «exceptionnelles» avec des artistes.

Grégoire Cartillier insiste sur ce volet qu'est l'innovation ouverte, «la façon dont la culture et l'entreprise peuvent faire progresser des processus de production. Ce rapport entre culture et entreprise est un des facteurs clés de l'innovation qui fera l'avenir des entreprises.»

François Delarozière indique que, dans une dynamique proche, la compagnie La Machine a créé un club d'entreprises, «le Moteur», composé d'une quinzaine d'entreprises – pour bon nombre des fournisseurs –, qui ont chacun contribué financièrement et prennent part aux projets développés. «C'est intéressant car la compagnie se sert du savoir-faire industriel, des recherches faites dans l'industrie militaire aéronautique, pour faire évoluer les compétences et la technologie des machines.»

INTERROGER LES LOGIQUES DE FORMATION

Marcel Freydefont amène l'échange sur le terrain de la formation. «Dans le domaine du spectacle, dans ou hors les murs, l'artiste ne peut pas travailler à la conception sans poser la question de la réalisation ; ce qui implique automatiquement de savoir créer en équipe (le théâtre sans équipe n'existe pas). C'est une leçon extrêmement forte.» Selon lui, il faut réexaminer les cursus dans les écoles d'art qui ont un travers : l'isolement de l'artiste. La pédagogie collective, l'apprentissage des pratiques en équipe et la relation à la technique sont trop absentes des processus de formation.

Marcel Freydefont attire par ailleurs l'attention sur des profils d'ingénieurs spécialisés dans le domaine du spectacle passés par des bureaux d'étude qui œuvrent désormais à l'Odéon ou à la Bastille qui, avec cette double casquette, sont capables de traiter de nombreuses situations très spécifiques. Il lui semble crucial de «faire corps de ce savoir» accumulé, de le «rassembler, de l'échanger et de produire des éléments de méthode et de prescription» afin d'anticiper un impact économique. «Plus vite l'on intègre les éléments de coût dans le processus, plus on améliore sa faisabilité.»

L'atelier est suivi d'un forum de discussion, animé par Entre-deux (Nantes), en présence notamment d'étudiants de l'École d'architecture.

LES PRÉCONISATIONS

- **Valoriser les œuvres du 1 % artistique.**
- **Veiller à la conservation des œuvres dans l'espace public** (*Cf* la valorisation de la démarche du Voyage à Nantes vis-à-vis de sa collection permanente).
- **Faire un travail de pédagogie** sur les modalités de commande, d'achat, de rédaction des cahiers des charges...
- **Faire évoluer le 1 % artistique**, en valorisant et en faisant connaître :
 - des cahiers des charges du 1 % exemplaires (comme celui de la Citadelle d'Amiens, exposé par l'artiste, Nicolas Frize, lors de l'atelier) ;
 - des réalisations artistiques intégrant la participation des habitants et/ou envisagées dans une temporalité définie ;
 - des réalisations artistiques où l'architecte et l'artiste ont collaboré étroitement et en amont.
- **Convaincre les maîtrises d'ouvrage privées et les Partenariats public privé de réaliser des 1 % artistiques.**
- **Développer les partenariats public-privé.**
- **Favoriser un dispositif de « 1 % travaux publics ou aménagements » ou généraliser le principe de la clause de « culturo-conditionnalité »** dans les appels d'offres concernant les projets urbains et les chantiers de construction de logements publics, voire au-delà (*Cf* Plaine Commune).
- **Intégrer les artistes (plasticiens et du spectacle vivant) aux espaces-temps de conception de la ville et des territoires, en collaboration étroite avec les aménageurs et les urbanistes.**
- **Impliquer tous les services de la collectivité** (services techniques, parcs et jardins, service éducatif, office du tourisme, etc.) pour faciliter la mise en œuvre des projets et favoriser leur bonne réception par les habitants.
- **Favoriser les collaborations avec les entreprises locales** afin de multiplier les collaborations innovantes avec les artistes et de générer un retour sur investissement économique pour la ville.

CONSTRUIRE DANS L'ESPACE PUBLIC

PARTICIPANTS À L'ATELIER DE NANTES

- **Dominique Aris**, cheffe de projet pour l'art dans l'espace public à la DGCA, ministère de la Culture et de la Communication
- **Laura Athéa**, assistante de réalisation, Les Musiques de la boulangerie, Saint-Denis
- **Éric Aubry**, directeur de La Paperie, Centre national des arts de la rue, Saint-Barthélémy-d'Anjou
- **Philippe Barré**, architecte, co-gérant de la Sarl Barré-Lambot, Nantes
- **Emir Benayed**, chargé de la communication à HorsLesMurs
- **Louis Bergès**, directeur régional des affaires culturelles, DRAC Pays de la Loire
- **Jean Blaise**, président de la MNACEP, directeur du Voyage à Nantes
- **Stéphane Bonnard**, en charge de la régie chez KomplexKapharnaüm, Villeurbanne
- **Philippe Camus**, directeur régional du groupe immobilier Giboire, Nantes
- **Grégoire Cartillier**, directeur technique au Voyage à Nantes
- **Pascale Chiron**, adjointe au maire de Nantes chargée du Logement, de l'habitat et des formes urbaines et des nouveaux modes d'habiter
- **Elisabeth Cormier**, conseillère pour le théâtre, le cirque et les arts de la rue à la DRAC Pays de la Loire
- **Léa Cotart-Blanco**, coordinatrice de la galerie RDV (Nantes), représentante de la FRAAP (Fédération des réseaux et associations d'artistes plasticiens)
- **Elena Dapporto**, chargée de mission arts de la rue et du cirque et marionnettes à la DGCA, ministère de la Culture et de la Communication
- **Jenna Darde**, chargée de production artistique au Voyage à Nantes
- **Christian Dautel**, directeur de l'École nationale supérieure d'architecture de Nantes
- **François Delarozière**, directeur artistique de la compagnie La Machine, Nantes
- **Jean Digne**, président de HorsLesMurs
- **Elise Famy**, chargée de projet au Parc des Chantiers au Voyage à Nantes
- **Jérôme Felin**, conseiller arts plastiques, DRAC Haute-Normandie
- **Grégory Flipo**, dirigeant de TMC Innovation, Nantes
- **Marcel Freydefont**, directeur scientifique du Département de scénographie à l'École nationale supérieure d'architecture de Nantes
- **Nicolas Frize**, compositeur, association Les Musiques de la boulangerie, Saint-Denis
- **Floriane Gaber**, coordinatrice de la MNACEP
- **Emmanuelle Gangloff**, doctorante rattachée à l'ENSA de Nantes
- **Astrid Gingembre**, directrice projet au Voyage à Nantes
- **Karine Gloanec-Maurin**, vice-présidente de la MNACEP
- **Laetitia Lafforgue**, présidente de la Fédération nationale des arts de la rue
- **Mickaël Le Bouëdec**, délégué au théâtre, DGCA, ministère de la Culture et de la communication
- **Maud Le Floc'h**, directrice du Pôle des arts urbains (pOlau), Tours
- **Françoise Léger**, directrice du Citron jaune, Centre national des arts de la rue, Port-Saint-Louis-du-Rhône
- **Katherine Louineau**, plasticienne, représentante de l'USOPAV (Union des syndicats et organisations professionnelles des arts visuels)
- **Jean-Pierre Marcos**, directeur du Pôle national cirque et arts de la rue d'Amiens
- **David Moinard**, responsable de la programmation artistique au Voyage à Nantes
- **Claire Nedellec**, conseillère aux arts plastiques, DRAC Pays de la Loire
- **Thierry Payet**, architecte - urbaniste - actions urbaines
- **Romaric Perrocheau**, directeur du Jardin des plantes de Nantes
- **Virginie Pringuet**, présidente de l'association A-Pack, conceptrice du projet Atlasmuseum
- **Jacques Rivet**, co-directeur de l'association Entre-deux, Nantes
- **Julien Rosenberg**, directeur de HorsLesMurs
- **Pierre Sauvageot**, directeur artistique de Lieux publics, Centre national de création en espace public, Marseille
- **Stefan Shankland**, artiste plasticien
- **Jacques Soignon**, directeur du Service des espaces verts et de l'environnement, Nantes
- **Jean-Marie Songy**, directeur artistique du Festival d'Aurillac, directeur du Parapluie (Centre national des arts de la rue d'Aurillac)
- **Khalid Tamer**, directeur artistique d'Awaln'art (Maroc)
- **Laurent Théry**, économiste et urbaniste, préfet délégué pour le projet métropolitain Aix-Marseille - Provence
- **François-Xavier Trivière**, directeur Territoires et projets du groupe Brémont, Vigneux-de-Bretagne
- **Marie-Laure Viale**, doctorante en histoire de l'art sur le 1 %, co-directrice de l'association Entre-deux, Nantes





Oxymores, exposition-intervention au ministère de la Culture, œuvre de Jacques Villeglé, O'Clock, Lek et Sowat, 2015 © C. Diaz

AURILLAC, LE 19 AOÛT 2014

ORDRE ET DÉSORDRE DANS L'ESPACE PUBLIC : JUSQU'OÙ PEUT-ON ALLER TROP LOIN ?

La tension entre ordre et désordre, la liberté d'expression dans l'espace public et le frottement entre pratique artistique et politique sont les lignes de force de l'atelier accueilli par le Festival international de théâtre de rue d'Aurillac, le 19 août 2014, dans la chapelle des Carmes. Festival emblématique du secteur des arts de la rue, Aurillac constitue un « écrin » singulier où l'ordre et le désordre se conjuguent et s'articulent. Dans son introduction, le maire de la municipalité, Pierre Mathonier, insiste sur la nécessité de distinguer « désordre » et « chaos ». Si les clés de la ville peuvent être confiées aux artistes et à l'organisateur pendant quatre jours, c'est grâce à un travail de préparation et d'accueil de ce moment particulier qu'est le festival – moment pendant lequel tout semble possible. Le Festival d'Aurillac constitue à la fois un terrain d'observation privilégié. C'est aussi un cas particulier, un espace-temps suspendu pendant lequel « la sécurité et l'ordre public servent à garantir l'espace public comme espace d'expression et de créativité », indique Joël Findris, directeur général des services de la ville d'Aurillac, « aussi bien pour les artistes que pour les festivaliers. »

■ UN ÉQUILIBRE EXCEPTIONNEL

Ce « désordre organisé » est une nécessité pour respecter la ville et ses usagers pendant le festival – notamment ceux qui poursuivent leur vie quotidienne. Cette nécessité, rappelée par Pierre Mathonier qui y voit un enjeu de conciliation avec la population, est aussi mise en exergue par José Rubio, directeur technique de l'Établissement public du parc et de la Grande Halle de la Villette qui fut le directeur technique du festival de 1991 à 1997. « Il faut prendre en compte les habitants de la ville, les intervenants de l'espace public, tous ceux qui ont, à un moment donné, légitimité à se trouver sur cet espace. » Il s'agit d'appréhender les règles du tissu urbain, ses usages – dont certains « ne sont pas écrits » – pour faire advenir un « équilibre exceptionnel au moment où l'on met un coup de pied dans la fourmilière ». Prenant un exemple très concret, José Rubio évoque les détournements des lignes de bus et la nécessité de communiquer auprès des usagers utilisant les transports publics.

Évoquant les premières éditions du festival, José Rubio se remémore qu'au début, « ce n'était pas bien organisé ; non par mauvaise volonté ou négligence, mais parce qu'un certain nombre d'écueils se découvrent en marchant, avec le temps et la pratique ». Il souligne qu'en la matière, le secteur des arts de la rue a acquis des connaissances, des compétences, une évaluation des situations, des savoir-faire et un savoir-être très précieux.

À ses yeux, ce qui prime est la méthode qui consiste à privilégier le dialogue et l'écoute. José Rubio rappelle que cette méthode est explicitée dans *Le Guide des bons usages, Organiser un événement artistique dans l'espace public*, édité en 2007 par HorsLesMurs¹.

1. *Le Guide des bons usages, Organiser un événement artistique dans l'espace public*, a été co-écrit par José Rubio et Gentiane Guillot, dans le cadre du groupe de travail « L'occupation de l'espace public, l'environnement technique, la sécurité », piloté par José Rubio, lors du Temps des arts de la rue 2005-2007, plan triennal de développement et de structuration du secteur, co-piloté par la Fédération nationale des arts de la rue et le ministère de la Culture et de la Communication.

ORDRE ET DÉSORDRE DANS L'ESPACE PUBLIC : JUSQU'ÔÙ PEUT-ON ALLER TROP LOIN ?

SÉCURITÉ ET INTERDITS

Si l'instauration du dialogue prime, la sécurité et la réglementation restent incontournables. Joël Findris, qui a occupé le poste de directeur des services du cabinet du préfet du Cantal avant de rejoindre la municipalité d'Aurillac, rappelle que la sécurité des festivaliers est «le souci n° 1 de la préfecture», concernée par la foule et ses mouvements. Il ajoute que la présence des CRS a vocation à «sécuriser et stabiliser des points névralgiques de la ville» et qu'en concertation avec la ville et l'organisateur, ils sont placés dans des endroits qui se veulent à la fois stratégiques et discrets - des rues adjacentes plutôt que les artères principales. À l'évocation de la présence des forces de sécurité, plusieurs participants pointent que, depuis quelques années, celle-ci fait l'objet d'une facturation aux organisateurs (à Aurillac, précise Jean-Marie Songy, directeur du festival, elle est partagée avec la ville), ce qui n'a pas toujours été l'usage. Jean-François Bourgois, directeur général des services de la préfecture du Cantal, indique que l'imputation de ce coût est valable pour tous les types de manifestations. Qu'il s'agisse de l'accueil du Tour de France ou d'un festival, quand un événement est organisé, «l'État assure une partie de la sécurité, en lien avec la collectivité locale, à la charge de l'organisateur».

Au-delà de la problématique stricte de la sécurité, «la question de l'interdit apparaît assez vite», remarque Maud Le Floc'h, directrice du pOlau, le Pôle des arts urbains à Tours, qui présente une étude d'identification et d'analyse des interdits auxquels sont confrontés les artistes intervenant dans l'espace public. Cette étude, menée par et à l'initiative du pOlau à l'échelle nationale, a vocation à être publiée sous la forme d'un livre.

“ Comment distinguer ce qui est possible et tolérable de ce qui n'est pas acceptable ? Les artistes qui expérimentent la relation à l'espace public, le registre de la transgression, le licite et l'illicite, la «ligne rouge», sont une source d'expérience précieuse sur ce qui relève de la réglementation, de la législation, de l'occupation de l'espace public. [Maud Le Floc'h] ”

Ce travail interroge une série d'expériences artistiques développées par des collectifs et des artistes individuels, organisées autour de grandes thématiques : «actions collectives», «mobilier urbain», «bastions imprenables», etc. Il s'agit, précise Maud Le Floc'h, d'observer de quelles manières «les expériences artistiques peuvent enrichir les espaces de libre expression» et comment «les espaces d'ordre tolèrent le désordre, de façon à nourrir la réflexion des pouvoirs publics. Ce travail concernera aussi bien les artistes que les collectivités locales, les préfectures et le ministère de l'Intérieur.»

José Rubio estime pour sa part «qu'il n'y a pas tant d'interdits que cela dans l'espace public» du point de vue de la réglementation. S'ils augmentent, «c'est du fait d'un changement de société et notamment de la privatisation de certains espaces - qui ne sont plus publics». Il mentionne par exemple l'espace sonore et la réglementation qui restreint considérablement les manifestations artistiques et culturelles hors les murs.

“ En termes de réglementation, l'espace public est beaucoup moins contraignant que les établissements recevant du public (ERP). [José Rubio] ”

La réglementation avance aussi souvent du fait d'accidents - comme cela a été le cas avec la réglementation des gradins, suite au drame du stade de Furiani en 1992. En même temps qu'il défend une méthodologie de la concertation et du dialogue entre toutes les parties prenantes, ce qui n'exclut pas des frictions et du frottement quand les artistes et les organisateurs sont dans la transgression, José Rubio insiste sur le fait que «la sécurité et la technique ne sont que des outils permettant d'occuper l'espace».

Jérôme Plaza, directeur technique du festival Chalon dans la rue, qui a été directeur technique de Aix-Marseille - Provence 2013, rejoint José Rubio et estime qu'il faut «apprendre à jongler avec les textes et la réglementation, comme avec les «règles de l'art», car tout n'est pas écrit»². Selon lui, il est

2. Sur ce sujet, voir la synthèse de l'atelier «Construire dans l'espace public» qui s'est tenu à Nantes les 7 et 8 juillet 2014 et, en particulier, la prise de parole, convergente, de Grégoire Cartillier, directeur technique du Voyage à Nantes.

aujourd’hui possible de faire advenir énormément de gestes artistiques, plastiques comme de spectacle vivant, dans l'espace public. Jérôme Plaza insiste sur la nécessité pour les directeurs techniques de se former, afin d'être à la hauteur de la responsabilité qui leur incombe. « Un travail est réellement nécessaire pour permettre la transmission de l'expérience et de la méthodologie acquises dans le domaine de l'organisation d'événements dans l'espace public, estime-t-il. Cela permettrait aussi de mieux accompagner et de rassurer les artistes en leur expliquant qu'il est possible de faire "ceci ou cela", mais pas n'importe comment. »

■ SENSIBILISATION, FORMATION ET DIALOGUE

Serge Calvier, directeur de Nil Obstrat (Saint-Ouen-L'Aumône) et membre du conseil d'administration de la Fédération nationale des arts de la rue, comme Peggy Desmeules, directrice artistique du Festival des Vendanges de Suresnes et secrétaire de la Fédération nationale des arts de la rue, pointent néanmoins des difficultés sur le terrain. La constitution des dossiers de sécurité, l'accueil des commissions de sécurité, la vérification de certaines structures scénographiques par des bureaux d'étude, etc. représentent des exigences fortes et un travail très conséquent, reposant sur la connaissance de la réglementation existante et une grande rigueur.

Peggy Desmeules ajoute qu'un climat de peur s'est instauré, notamment parmi les élus qui vivent « dans la crainte » des remontrances des riverains et, plus encore, des accidents. « Cette peur concerne aussi les équipes municipales, dit-elle : nous changeons leur mission et elles se retrouvent à faire des choses qui ne leur sont pas habituelles dans leur quotidien. En réalité, nous nous dérangeons tous les uns les autres, organisateurs, artistes, municipalité... À partir de là, nous essayons de nous dés-organiser pour trouver une nouvelle organisation. »

“ **Il nous faut être à l'écoute des contraintes de chacun et nouer des relations étroites et de confiance. Cela implique de la formation pour tous.** [Peggy Desmeules] ”

La formation concerne donc les directeurs techniques de festivals, mais aussi les agents des services techniques. Peggy Desmeules appelle de ses vœux que les municipalités se dotent de « coordinateurs techniques », qui soient les interlocuteurs privilégiés des directeurs techniques d'événements. Il faut également sensibiliser et former les élus car leur appui est essentiel pour investir l'espace public. Leur soutien et leur conviction peuvent faire advenir ce qui semble impossible.

Jérôme Plaza ajoute que les artistes et les responsables techniques des compagnies doivent également se former, afin qu'ils puissent mieux dialoguer avec les directeurs techniques des manifestations. « Il faut apprendre aux uns et aux autres ce qui est vraiment obligatoire, leur transmettre les questions qu'il faut se poser avant de construire un décor. Parfois, ces questions se posent *a posteriori*, ce qui est plus compliqué pour nous, même si nous cherchons les solutions. »

Le choix de travailler dans l'espace public multiplie les interlocuteurs (municipalité, bailleurs sociaux, propriétaires privés, etc.) et accroît la nécessité de dialogue et de concertation, amenant la fonction technique à également prendre en charge une forme de médiation. La fluidité de ce dialogue avec l'administration concerne aussi les échanges avec les préfectures. Plusieurs participants indiquent que les services préfectoraux répondent souvent tardivement et de façon inappropriée, notamment sans prendre en compte la spécificité de la manifestation, de son caractère artistique, qu'il s'agisse de spectacle vivant ou d'arts visuels. Si le Festival d'Aurillac et d'autres événements, attestent que le travail en étroite collaboration avec la municipalité et la préfecture est possible, de nombreux organisateurs attestent, ailleurs, de réels empêchements et difficultés – la ville de Paris est notamment pointée.

■ L'ESPACE PUBLIC : LIEU DE LA LIBERTÉ D'EXPRESSION ARTISTIQUE ?

Revenant à la liberté d'expression dans l'espace public évoquée par Maud Le Floc'h, Serge Calvier estime que celle-ci doit faire l'objet d'une réaffirmation forte. La peur de l'accident et le principe de précaution extrême expliquent en partie ce qui lui semble être une crispation : « Dès que l'on veut

ORDRE ET DÉSORDRE DANS L'ESPACE PUBLIC : JUSQU'ÔÙ PEUT-ON ALLER TROP LOIN ?

sortir des standards, pour proposer des choses exceptionnelles, des projets ambitieux, on se heurte à un chœur d'impossibilités. Il est souvent plus facile d'obtenir l'autorisation pour une manifestation en faveur de la liberté d'expression que pour un spectacle dans l'espace public.» Ces tensions et craintes conduisent à une forme d'autocensure pratiquée par les artistes et les organisateurs. «Dans ces conditions, poursuit Serge Calvier, certains artistes peuvent témoigner qu'il est de plus en plus difficile de construire des manifestations d'ampleur, qui bouleversent vraiment la ville et les habitudes, et qui font prendre un certain nombre de risques que nous sommes capables de maîtriser, au niveau technique (construction, gestion des foules, etc.). C'est dommage, car les seules limites devraient être celles de l'imagination de l'artiste, éventuellement les limites pécuniaires et le respect de la dignité de tous ceux qui partagent l'espace public, sans avoir à subir la tyrannie de celui qui se plaint du bruit ou autre.»

Pour Laure Ortiz, juriste et professeur à l'IEP de Toulouse, une instance comme la MNACEP doit mener une réflexion profonde sur la notion même d'espace public, qui fait l'objet «d'une récupération dangereuse qui introduit un flou extraordinaire entre les espaces».

**“ Jusqu'à présent l'espace public avait une connotation très positive en sciences sociales et en philosophie politique, en lien avec la citoyenneté, le partage, l'échange.
On assiste à une dérive. [Laure Ortiz] ”**

«Avec l'introduction de l'espace public, très récente en droit, dans la loi de 2010 sur la dissimulation du visage dans l'espace public (le niqab, mais pas seulement), la définition qui en est donnée ne cesse d'inquiéter les juristes : l'espace public, dans cette loi, renvoie aux voies publiques, aux lieux accessibles au public et affectés au service public. Ce qui embrasse en fait aussi des lieux privés, et vient justifier un pouvoir d'intervention et d'ingérence de l'État destiné à promouvoir une nouvelle conception de l'ordre public. Pas seulement une conception en lien avec les risques de troubles matériels engendrant des dégâts physiques, mais aussi avec une double extension : d'une part, un espace public qui est de moins en moins un espace de citoyenneté, mais plutôt un espace régaliens de contrôle étatique (avec une extension du panoptique) ; d'autre part, une transformation de l'ordre public, qui n'est plus simplement l'ordre public matériel mais aussi, de plus en plus, un ordre public immatériel. L'ingérence de l'État sur cet espace n'est donc pas simplement faite pour protéger la sécurité ; elle tend à s'étendre à la moralité. Selon cette vision, on incorpore absolument tout à la notion d'ordre public : l'ordre constitutionnel et le système des valeurs. Le glissement qui consiste à faire de l'espace public "le lieu d'un combat des valeurs" et l'appropriation par l'État de la notion "d'ordre public immatériel" devraient nous alerter» estime Laure Ortiz. «Auparavant, poursuit-elle, la conception de l'ordre public était extrêmement étroite et limitée, et dans une tension fondamentalement contradictoire avec la liberté. Aujourd'hui, la problématique de l'ordre a absorbé l'intégralité de la problématique des libertés. On peut donc à présent nous opposer à notre propre problématique de liberté, la liberté d'autrui. Autrement dit, nous n'avons plus de liberté.» Aux yeux de la chercheuse, il y a là un enjeu majeur dont se saisissent les propositions artistiques et les formes d'expression hors les murs parce qu'elles sont «iconoclastes», «font justement désordre» et viennent donc interroger la notion d'espace public.

■ ARTISTES AUTORISÉS... OU NON ? PAR QUI ?

Les interdits à la libre expression dans l'espace public touchent des aspects moraux, philosophiques et politiques. Françoise Léger, co-fondatrice de la compagnie Ilotopie et directrice artistique du Citron jaune, Centre national des arts de la rue à Port-Saint-Louis-du-Rhône en Camargue, s'attarde sur le cas particulier de la nudité et prend pour exemple l'intervention artistique d'Ilotopie *Les Gens de couleur*. Les acteurs, nus, sont recouverts d'un maquillage brillant, de couleurs très vives, et ils déambulent librement dans la ville. «En Australie, raconte Françoise Léger, au cours d'un grand festival de théâtre, cela nous a valu une arrestation menottée, pendant qu'une chaîne de télévision filmait la scène. Cela a provoqué un vrai débat dans la société, que le syndicat des acteurs a utilisé pour traiter de l'allaitement des femmes, qui n'était pas autorisé dans la rue... L'enquête de police tournait autour de la question : sont-ils nus ou non ? Ce maquillage épais et coloré n'est-il pas un vêtement ? Six mois après notre

passage en Australie, nous avons reçu un message nous indiquant que le mouvement pour l'allaitement des femmes dans la rue avait gagné, que la loi avait changé et que nous y avions contribué. Le désordre peut créer un nouvel ordre, une nouvelle vision.»

En ce qui concerne la nudité, on peut évoquer les cas d'interventions artistiques spontanées, non annoncées, comme la performance de Steven Cohen sur l'esplanade du Trocadéro en septembre 2013, qui a valu à l'artiste d'être condamné pour exhibitionnisme, et celle de Deborah De Robertis, contre qui une plainte a été déposée mais est restée sans suite, lorsqu'elle a exposé son sexe nu au Musée d'Orsay, juste en dessous du tableau *L'Origine du monde* de Courbet. Il convient de mentionner également le travail de l'avocate Agnès Tricoire, spécialisée dans les droits intellectuels, qui pilote l'Observatoire de la liberté de création (rélié à la Ligue des droits de l'homme).

“L'artiste, l'œuvre de création, doivent être libres, y compris dans les espaces publics. [Agnès Tricoire]

Céline Michal, juriste à la Direction générale de la création artistique du ministère de la Culture et de la Communication indique pour sa part que la principale question qui se pose «est de savoir si l'on se trouve ou non dans un cadre artistique». Laure Ortiz souligne que «la performance spontanée vient éventuellement heurter la valeur morale», mais il faut «batailler sur le fait que le critère de l'action artistique n'est certainement pas la déclaration administrative : un acte ne devient pas artistique et n'a pas à être respecté au motif qu'il a été déclaré à l'autorité. On ne peut pas accepter cela.»

Qui décide de ce qui relève d'un acte artistique? Comment garantir la liberté d'expression artistique dans l'espace public? «Aurillac est une ville qui y est habituée, depuis trente ans, remarque Barthélémy Bompard, directeur artistique de la compagnie Kumulus de Rousset-les-Vignes (Drôme). Mais essayez de faire une intervention ou un spectacle artistique dans une ville qui n'y est pas habituée, sans autorisation, vous allez vous rendre compte que la liberté d'expression est flouée! À Aurillac, je peux venir faire une intervention hors festival, car ici, nous sommes chez nous. Dans une ville où il ne se passe jamais rien, un spectacle sans autorisation ne tiendra pas longtemps : les forces de l'ordre arriveront rapidement pour vous demander cette autorisation.»

David Demougeot expose le cas de Bien Urbain, le parcours artistique de *street art* qu'il coordonne depuis quatre ans à Besançon. Bien Urbain propose «un cadre à des artistes qui n'en ont pas vraiment et qui interviennent dans la ville sans autorisation». Leur pratique pouvant être considérée comme du vandalisme ou de la dégradation, les *street artists* encourgent de fait des amendes et des peines de prison. En les invitant, Bien Urbain fait office de «disjoncteur», assume la responsabilité (soutenu par le service des affaires culturelles de la ville) et permet ainsi à l'artiste d'intervenir sans risque. Ce type d'invitation est assez nouveau dans l'univers du *street art* remarque David Demougeot, pour qui «ces "cadres" sont en quelque sorte des simulacres de liberté», puisque on la rend possible tout en lui fixant des limites. «En créant ces cadres, analyse-t-il, on joue forcément le jeu du pouvoir. C'est la discussion que j'ai souvent avec les artistes : va-t-on au bout de telle idée, au risque de la prison pour l'artiste, et de la suppression de nos subventions l'année prochaine? Si j'en parle à mon correspondant du service culturel et qu'il accepte, lui risque son poste, etc. Tout cela pose de réelles questions, et plutôt que de liberté, je parlerai de compromis.»

“La spontanéité est le moteur de notre création. Si nous devons demander des autorisations, nous ne pouvons presque plus rien faire. [Eltono]

Travaillant depuis plus de 20 ans dans la rue, en tant que *street artist*, Eltono dit avoir «recours à de nombreuses astuces», qui permettent que tout «se passe très bien». «Je travaille de façon très respectueuse, insiste l'artiste, même quand je peins dans la rue, des peintures que j'appelle "indépendantes", car je ne trouve pas que ce que je fais est illégal. Je ne demande rien à personne et je viens la nuit. Mon attitude au travail n'est pas du tout agressive : je suis vraiment détendu. Les gens voient bien que je suis en train de travailler et non de commettre un acte de vandalisme. Je choisis soigneusement les endroits sur lesquels j'interviens : ce sont souvent de vieilles portes abandonnées, je ne peins pas

ORDRE ET DÉSORDRE DANS L'ESPACE PUBLIC : JUSQU'ÔÙ PEUT-ON ALLER TROP LOIN ?

sur la porte neuve d'une maison, ni sur la préfecture. J'aime déranger, surprendre, changer le quotidien des gens. C'est la raison pour laquelle je travaille dans la rue et non dans mon atelier, pour créer une rencontre directe avec le public.»

■ LA RESPONSABILITÉ DES PROGRAMMATEURS

Au regard des échanges et des exemples évoqués, la responsabilité des programmateurs est mise en avant par Pierre Berthelot, co-directeur artistique de GénériK Vapeur : « Il est important que les programmateurs continuent de promouvoir le désordre », notamment en contrepoint de certains élus qui « sont tentés d'opter pour les arts de la rue pour faire de l'animatoire », du gentiment politiquement correct, ce dont nous souffrons ». En rebond, Peggy Desmeules met en lumière le fait que dans de nombreuses villes, les programmateurs sont aussi les directeurs des affaires culturelles, ce qui les conduit à être plus « tenus » et à prendre moins de risques. « Le directeur artistique est d'abord au service de l'artistique, insiste-t-elle et, tout autant que l'artiste, il a intérêt à prendre des risques, ce qui est de moins en moins évident. » Pour Jean-Marie Songy, c'est l'occasion de rappeler que « nos capacités artistiques d'intervention dans l'espace public sont liées à la communauté qui se crée (ou non) autour de l'œuvre ». Cet état de fait est « très fluctuant en fonction de l'engagement des politiques qui tiennent les territoires et la possibilité de faire (ou non) œuvre d'art dans l'espace public. Ce n'est pas nouveau, ajoute-t-il, mais la vigilance reste plus que jamais nécessaire. »

LES PRÉCONISATIONS

■ Favoriser la sensibilisation et la pédagogie :

- faire connaître la réglementation en vigueur en promouvant une méthodologie du dialogue et de la concertation ;
- mise à jour (y compris en l'élargissant aux arts visuels) et réimpression du *Guide des bons usages* (évoqué en atelier) pour une large diffusion.

■ Amplifier la formation des élus, des agents des services techniques, des responsables techniques d'événements et de compagnies, des artistes, etc.

■ Améliorer la collaboration avec les préfectures :

- valorisation de « bonnes pratiques » (cf les modalités opératoires à Aurillac) ;
- demande explicite au ministère de l'Intérieur afin, par exemple, qu'un interlocuteur spécifique soit désigné au sein de chaque préfecture pour l'organisation de manifestations artistiques et culturelles.

■ Améliorer la défense des artistes :

- se rapprocher de l'Observatoire de la liberté de création ;
- rassembler de la ressource juridique pour aider les artistes poursuivis.

■ PARTICIPANTS À L'ATELIER D'AURILLAC

- **Anna Anderreg**, chorégraphe, directrice artistique de la compagnie Asphalt Piloten, Berlin
- **Anaïs Auphan**, assistante stagiaire à la coordination de la MNACEP, HorsLesMurs
- **Emir Ben Ayed**, chargé de la communication, HorsLesMurs
- **Pierre Berthelot**, co-directeur artistique de la compagnie Générik Vapeur, Marseille
- **Barthélémy Bompard**, directeur artistique de la compagnie Kumulus, Rousset-les-Vignes (Drôme)
- **Jean-François Bourgoin**, directeur général des services de la préfecture du Cantal
- **Serge Calvier**, directeur de Nil Obstrat (Saint-Ouen-L'Aumône), vice-président de la Fédération nationale des arts de la rue
- **Pascale Canivet**, conseillère théâtre, arts du cirque, arts de la rue, arts de la marionnette, arts du récit, Direction régionale des affaires culturelles Franche-Comté
- **Jean-Pierre Cottaz**, directeur général des Services de la C.A.B.A, Aurillac
- **Anne-Louise Cottet**, responsable de la coordination des relations et des actions internationales, HorsLesMurs
- **Elena Dapporto**, chargée de mission arts de la rue, arts du cirque, marionnettes, DGCA, ministère de la Culture et de la Communication
- **David Demougeot**, coordinateur de Bien Urbain, Besançon
- **Peggy Desmeules**, directrice artistique du Festival des Vendanges de Suresnes, secrétaire de la Fédération nationale des arts de la rue
- **Pierre Di Sciuolo**, plasticien
- **Eltono**, *street artist*
- **Joël Findris**, directeur général des services de la ville d'Aurillac
- **Floriane Gaber**, journaliste, modératrice de l'atelier
- **Karine Gloanec-Maurin**, vice-présidente de la MNACEP
- **Anne Gonon**, chargée des études et de la recherche à HorsLesMurs, coordinatrice de la MNACEP
- **Charlotte Granger**, chargée de développement du Festival d'Aurillac
- **Gentiane Guillot**, secrétaire générale de HorsLesMurs
- **Joël Lecussan**, coordinateur de Mix'Arts Myrys (Toulouse), membre du conseil d'administration de la FRAAP
- **Françoise Léger**, directrice artistique du Citron jaune, Centre national des arts de la rue, Port-Saint-Louis-du-Rhône
- **Maud Le Floc'h**, directrice du Pôle des Arts urbains, pOlau à Tours, chargée par le ministère de la Culture de l'étude Arts et territoires
- **Katerine Louineau**, plasticienne, représentante de l'USOPAV
- **Anne Matheron**, directrice régionale des affaires culturelles Auvergne
- **Pierre Mathonier**, maire d'Aurillac
- **Céline Michal**, juriste, DGCA, ministère de la Culture et de la Communication
- **Bernard Montagne**, conseiller théâtre, arts de la rue, arts du cirque, Direction régionale des affaires culturelles Auvergne
- **Aurélien Nadaud**, *street artist*
- **Alain Neddam**, inspecteur en charge des arts de la rue, DGCA, ministère de la Culture et de la Communication
- **Laure Ortiz**, juriste, professeur à l'IEP de Toulouse
- **Patrice Papelard**, directeur des Ateliers Frappaz, Centre national des arts de la rue, Villeurbanne
- **Jérôme Plaza**, directeur technique du festival Chalon dans la rue
- **Julien Rosemburg**, directeur de HorsLesMurs
- **José Rubio**, directeur technique de l'Établissement public du parc et de la Grande Halle de la Villette
- **Jean-Marie Songy**, directeur artistique du Festival d'Aurillac et du Parapluie, Centre national des arts de la rue
- **Tartar(e)**, artiste de rue



Dominoes, Julian Maynard Smith, Station House Opera, Marseille, 2014 © Emir Benayed

MARSEILLE, LE 29 SEPTEMBRE 2014

DU DEDANS AU DEHORS : INVESTIR L'ESPACE PUBLIC

L'atelier de la MNACEP est accueilli le 29 septembre au FRAC de Marseille, à l'initiative de Lieux publics, Centre national de création. Cet atelier focalise sur les freins et les obstacles rencontrés par les structures culturelles pour sortir de leurs murs : coût, difficultés techniques et logistiques, faible reconnaissance en termes d'évaluation, etc. La diversité des participants (champs disciplinaires et types de structures représentées) a permis de pointer très concrètement les difficultés rencontrées et de commencer à envisager des pistes de travail pour les déjouer, notamment sur le terrain du décloisonnement sectoriel.

■ LE FREIN ÉCONOMIQUE : LE MANQUE DE MOYENS

La question du manque de moyens est abordée depuis deux angles d'approche spécifiques. D'une part, elle est soulevée par Jean-Sébastien Steil, directeur de la FAI-AR, la Formation avancée itinérante des arts de la rue, basée à Marseille, qui regrette la faiblesse des moyens accordés aux artistes émergents. Alors qu'ils sont encouragés, pendant leur cursus à la FAI-AR, à envisager des projets ambitieux en termes d'échelle, Jean-Sébastien Steil ne peut que constater qu'au lendemain de la formation, la plupart des apprentis « privilégient des formes intimistes, minimalistes, pour des petites jauge ». Ce constat rejoint une remarque de Denis Lafaurie, directeur du Cratère, scène nationale d'Alès, quant à la quasi-disparition des spectacles de moyen format pour des jauge de 800 à 1000 spectateurs.

Pour Alexandre Ribeyrolles, directeur artistique de La Constellation (Grigny), membre du conseil d'administration de la Fédération nationale des arts de la rue, cette question des moyens souligne une ambiguïté sur l'évolution du milieu des arts de la rue.

“ **De plus en plus de compagnies et d'opérateurs souhaitent privilégier l'immersion dans les territoires, l'inscription dans la durée auprès des populations, changer les formats de création ; or les moyens pour ce type de démarche sont très limités car les financements des arts de la rue sont encore largement liés aux festivals. Comment sortir de cette logique ? [Alexandre Ribeyrolles]** ”

Véronique Collard-Bovy, directrice de Sextant et Plus (Marseille), pointe le fait que le frein économique est aussi réel dans le champ des arts visuels, citant à titre d'exemple son impossibilité récente de collaborer avec un collectif d'architectes et d'urbanistes, faute de moyens suffisants.

■ LES ŒUVRES PLASTIQUES POUR L'ESPACE PUBLIC : QUEL STATUT ? QUELLE PÉRENNITÉ ?

Citant l'exemple de *Holey Glory*, le bateau-atelier conçu par Sophie Déjode, présente à l'atelier, et Bertrand Lacombe, Emmanuel Latreille, directeur du FRAC Languedoc-Roussillon, vice-président du CIPAC, met en discussion un frein conséquent dans le monde des arts visuels : le statut et la pérennité des œuvres produites pour l'espace public. « Dans le cas de ce bateau-atelier, qui va assumer les questions de sécurité et de conservation de l'œuvre ? Comment assurer sa pérennité ? » Il énonce une série de problèmes : « Dans le cadre de la commande publique au sens traditionnel de l'objet arrêté, on ne

DU DEDANS AU DEHORS : INVESTIR L'ESPACE PUBLIC

peut plus être dans le partenariat et l'usage de l'objet», et faire entrer l'objet dans la collection en tant qu'œuvre, c'est le condamner à être «figé». L'œuvre peut-elle continuer d'être activée après son achat par une institution? Quelle peut être l'évolution de l'œuvre au long cours? Cette évolution peut-elle être intégrée à l'acte d'achat ou dès la commande? Emmanuel Latreille indique qu'une réflexion est actuellement en cours, en lien avec les musées de France, sur «le déclassement et la pérennité des œuvres dans les collections publiques françaises». Comment sortir une œuvre de l'inventaire? Une œuvre pourrait-elle être achetée en «intégrant la question de sa durée de vie»? Aujourd'hui, un FRAC ne dispose pas d'un budget de fonctionnement suffisant pour accompagner un artiste sur la création d'un objet. Sa seule marge de manœuvre réside dans son budget d'acquisition et de collection. Or, il faut alors soumettre l'œuvre à un comité technique qui la qualifie d'œuvre de valeur artistique, ce qui la fait entrer dans une logique muséale.

Pour Jean-Paul Ciret, ancien directeur du développement culturel du Centre des monuments nationaux, «la qualification de ce qui est produit par rapport à l'institution qui passe la commande, le statut, la possibilité d'utilisation seraient à inventorier et à alléger», en particulier dans une perspective de décloisonnement entre arts visuels et spectacle vivant dans la rue - où de nombreux objets scénographiques sont construits.

“ Il ne s'agit pas de nier le statut d'œuvre d'art à tout ce qui est dans la rue, mais de déterminer si une œuvre d'art doit être conservée et inventoriée de la même façon quand il s'agit de la Joconde ou d'une œuvre plus contemporaine (Jean-Paul Ciret) ”

Sandrina Martins, chargée de mission aux Ateliers de l'EuroMéditerranée (Marseille), et Véronique Collard-Bovy, vont dans le sens de ces questionnements, en ajoutant par ailleurs le paradoxe des collectivités locales enclines à accueillir des œuvres plastiques dans l'espace public sur leur territoire, mais souvent peu déterminées à se préoccuper de leur conservation, leur pérennité et leur valorisation¹.

LES ARTS DE LA RUE EN MAL DE CONNAISSANCE ET DE RECONNAISSANCE

Plusieurs directeurs de scènes nationales exposent clairement qu'un obstacle à l'ouverture des scènes nationales vers l'espace public est la moindre connaissance, parfois même une forme de rejet, des productions du secteur des arts de la rue. Philippe Ariagno, directeur du théâtre La Passerelle, scène nationale des Alpes du Sud à Gap, qui programme annuellement en mai le festival Tous Dehors! indique que les directeurs de scènes nationales «qui programmation des arts de la rue le font à partir d'un intérêt personnel, qui s'appuie sur des années d'expérience et différentes fonctions», souvent antérieures ; «Les grands rendez-vous internationaux, Aurillac, Chalon dans la rue, etc., accueillent un très petit nombre de nos collègues.» Jean-Michel Puiffe, directeur de la scène nationale de Sénart, abonde dans le même sens. Les arts de la rue sont encore perçus par certains comme des arts mineurs, de médiocre qualité. Selon lui, les milieux du théâtre et des arts de la rue nourrissent des clichés réciproques, sans se connaître.

Stéphane Bonnard, co-directeur artistique de KompleXKapharnaüM (Villeurbanne), confirme cette moindre reconnaissance des arts de la rue qui «sont encore très dévalorisés», attachés à l'image d'Épinal des saltimbanques.

“ L'un des obstacles est la grille de lecture de nombreux professionnels qui regardent les arts de la rue au travers d'un prisme théâtral, tandis que la dramaturgie plurielle des spectacles de rue se construit différemment, rarement avec un texte pour fondement. [Stéphane Bonnard] ”

1. Sur ce sujet, voir la synthèse de l'atelier «Construire dans l'espace public» qui s'est tenu à Nantes les 7 et 8 juillet 2014.

Cela étant, l'artiste ajoute qu'il faut aussi reconnaître une faiblesse d'écriture de certaines propositions artistiques de rue et que les festivals sont parfois de mauvais écrins pour des créations qui n'y sont pas découvertes dans de bonnes conditions. Il pense notamment aux créations contextuelles. La dimension de création *in situ* est, d'après lui, trop peu souvent prise en considération par les programmeurs des scènes généralistes. Or l'évaluation esthétique d'une proposition contextuelle ne peut être la même qu'une création destinée à tourner.

Christophe Blandin-Estournet, directeur du théâtre L'Agora, scène nationale d'Évry et de l'Essonne, se demande si cette situation est spécifique aux arts de la rue. La danse contemporaine, à une époque, souffrait – et souffre encore dans une certaine mesure – de difficultés similaires ; de même que le cirque contemporain ou la marionnette. Réfléchissant à la façon dont les lieux généralistes pourraient être touchés et sensibilisés à la question de l'espace public, l'approche par le contexte et l'écriture spécifique au territoire lui semble plus pertinente. Il est rejoint sur ce point par Frédéric Bonnemaison, directeur du festival Entre cour et jardins (en Bourgogne) et représentant du réseau Nos lieux communs, et Emmanuel Latreille : « Dans le champ de l'art contemporain, les œuvres sont liées à cet enjeu et à la question : comment invite-t-on les artistes, dans des contextes complexes, dotés de strates historiques, géographiques, etc, là où les histoires se jouent? » Il insiste sur le fait que les FRAC dits de seconde génération – comme celui de la Joliette où a lieu l'atelier – ont vite été « stigmatisés comme des "musées des FRAC". Or, le rapport au territoire et au contexte peut tout à fait se faire à partir d'un lieu, d'un outil. »

À cette approche contextuelle est opposé un autre cliché dont les arts de la rue souffrent : le festif et « l'animatoire ». Plusieurs directeurs de scènes nationales soulignent que le dialogue avec les élus est parfois complexe car ils placent d'emblée les arts de la rue sur le terrain de l'événement, de la fête. Laurent Moskowicz, président de la FRAAP, évoque ce qu'il estime être en effet un frein politique : l'intervention dans l'espace public est encore trop liée, dans l'esprit de nombreux élus, à la question de l'événementiel : « J'ai vécu Lille 2004, capitale européenne de la culture ; mon organisation y était depuis longtemps avant, et je vois à quel point tout est axé sur le public, sans que la question de la médiation soit toujours réfléchie. »

“À travers les dispositifs essentiellement axés sur l'événement, les politiques attendent des retombées touristiques, une attractivité, un rayonnement, des retours sur investissement très rapides, mais sans réflexion sur ceux qui créent collectivement, au profit de cette politique du tout-événementiel. Il y a là un frein important, et un travail d'éducation et de sensibilisation est à mener autour des conditions d'émergence de la création. [Laurent Moskowicz]”

Jean-Paul Ciret apporte un contre-point sur la position des élus, en précisant qu'il est lui-même un élu local : « Les habitants d'un quartier ne supportent pas qu'on y fasse n'importe quoi. Et les élus sont ceux qui vont recevoir les plaintes de la population, qu'il va leur falloir gérer. Parfois, il est bon de déranger un peu, mais cela doit être pensé ; il y a une responsabilité de l'intervention par rapport à l'endroit où elle a lieu. »²

Il apparaît urgent d'œuvrer à une meilleure connaissance des arts de la rue et, notamment, des démarches d'immersion, contextuelles, défendues par certaines compagnies et certains opérateurs, et dont l'approche est encore méconnue. La sensibilisation des élus, comme des programmeurs, doit focaliser sur la nécessité de dissocier « programmation dans l'espace public » et « événementiel », au profit de la saisonnalité, du rayonnement territorial et de la force artistique de la création contextuelle.

2. Sur ce sujet, voir le compte rendu de l'atelier « Ordre et désordre dans l'espace public : jusqu'où peut-on aller trop loin ? », qui s'est tenu au Festival d'Aurillac le 19 août 2014.

DU DEDANS AU DEHORS : INVESTIR L'ESPACE PUBLIC

L'ESPACE PUBLIC COÛTE CHER... ET RAPPORTE PEU

Parmi les freins cités par les scènes généralistes figurent deux points étroitement liés : le coût de l'espace public et l'absence de prise en considération du public des spectacles gratuits.

Les fiches techniques des spectacles et la qualification de l'espace public pour les accueillir (gardiennage, aménagements, forces de sécurité facturées, etc.) sont autant de dépenses qui peuvent paraître complexes à défendre pour qui dirige un lieu (qui lui-même a un coût de fonctionnement conséquent). À cela s'ajoutent d'une part, le fait que les spectacles de rue étant gratuits, ils ne génèrent de fait aucune recette et d'autre part, la moindre compétence des responsables techniques des lieux pour qui l'accueil hors les murs représente une difficulté conséquente.

Cet obstacle (un coût non compensé par une recette) est renforcé par l'absence de prise en considération du public des spectacles gratuits dans l'évaluation de la fréquentation des scènes nationales. Comme le souligne Denis Lafaurie, les arts dans l'espace public permettent l'instauration d'un autre rapport à la population et de toucher des habitants qui ne fréquentent pas les salles. Pour autant, ils ne doivent pas être considérés comme une manière de remplir celles-ci, «comme si le spectateur en salle était plus important, valait plus que le spectateur en rue». L'analyse de la fréquentation des scènes généralistes reste aujourd'hui fondée sur les billets émis et, dès lors, ne valorise pas le public de l'espace public, même quand il s'agit de plusieurs milliers de personnes.

CRÉER UNE COMMUNAUTÉ TERRITORIALE DES DIFFÉRENTS ACTEURS DE L'ESPACE PUBLIC

Les participants de l'atelier font le constat collectif de l'absence de croisement entre institutions et programmateurs qui partagent l'espace public comme terrain d'exploration. «Comment créer les conditions d'un échange sur nos propres projets artistiques et culturels? demande Pascal Neveux, directeur du FRAC PACA. À quel moment créer les conditions de la rencontre entre un artiste et plusieurs lieux, pour pouvoir se retrouver et investir l'espace public? Nous sommes tous producteurs d'événements, d'invitations d'artistes, mais si nous ne créons pas les conditions de la rencontre avec suffisamment d'anticipation, nous ajoutons de la programmation à la programmation, ce qui génère évidemment des problèmes budgétaires, politiques, d'autorisation... alors que parfois, pour un même artiste, nous pourrions tout à fait être partenaires d'un même projet.»

Françoise Léger, directrice artistique du Citron jaune, Centre national des arts de la rue (Port-Saint-Louis-du-Rhône) confirme que ce cloisonnement des pratiques et des disciplines artistiques est un véritable frein et qu'il a des «effets pervers car il oblige les artistes à se positionner en fonction de dispositifs plutôt qu'en fonction de l'acte artistique lui-même», ce qui crée du «formatage». Il est nécessaire, selon elle, de créer «des espaces d'expérimentation interdisciplinaire, d'innovation artistique». Laurent Bordereau, en tant que directeur d'une structure qui mêle arts visuels et arts vivants, le domaine départemental de Chamarande, abonde, mais souligne aussi qu'il n'est pas simple «d'être hybride» aujourd'hui dans le paysage artistique et culturel : «Dès que l'on n'est plus en lien avec un réseau fort comme celui des arts de la rue ou de l'art contemporain, on est esseulé, voire perdu.»

Denis Lafaurie estime que l'existence de lieux spécialisés a tendance à désengager les scènes généralistes. «On ne s'autorise plus, regrette-t-il, à intervenir dans des domaines considérés comme très techniques, qui nécessitent d'aller voir les élus, etc.» Nathalie Vallée, administratrice de production de la Maison de la culture d'Amiens, souligne qu'il n'est pas toujours évident pour une structure estampillée «spectacle vivant» de s'aventurer sur d'autres terrains de jeu. Elle prend pour exemple le festival Art, villes et paysages de la Maison de la culture, qui propose, pendant quatre mois, des installations plastiques dans les Hortillonages d'Amiens. «Il a fallu convaincre car notre légitimité n'était pas reconnue d'emblée sur un projet hors les murs et arts plastiques.» Marion Vian, co-directrice de Pronomade(s) en Haute-Garonne, Centre national des arts de la rue, indique que des plasticiens sont déjà présents dans le champ des arts de la rue, et que nombre d'entre eux sont notamment associés à des projets artistiques et culturels de territoire où la création contextuelle et le lien avec les habitants sont essentiels.

“ On constate un manque de synergie entre institutions qui partagent l'espace public. L'un des freins réside dans l'impossibilité de porter un discours général et pluriel au niveau des expériences portées par chacun [Jean-Pierre Marcos]

Pourtant, selon lui, cette convergence est nécessaire, au bénéfice du rayonnement territorial, d'une meilleure lisibilité et d'une ouverture vers d'autres publics. Pour Pierre Sauvageot, «la création d'une communauté des différents acteurs de l'espace public», dans une dynamique de croisement disciplinaire, apparaît comme «un enjeu territorial décisif».

Plusieurs participants font état d'actions de décloisonnement existant sur le territoire.

Michèle Bosseur, co-directrice du Fourneau, indique que le Centre national des arts de la rue à Brest, collabore depuis trois ans avec le Quartz, la scène nationale. Dans le cadre du festival de danse Dans-Fabrik, la scène nationale propose un spectacle en extérieur. Les choix se font en commun et cela permet d'accueillir des spectacles de grand format que le Fourneau ne pourrait faire venir seul. C'est aussi l'occasion d'échanges de compétences techniques sur l'accueil dans l'espace public.

Marion Vian présente le réseau Sud qui rassemble les deux scènes nationales du sud de la région Midi-Pyrénées (Tarbes et Foix), le pôle cirque à Auch et Pronomade(s). Depuis 2006, le réseau reçoit une aide spécifique la Région pour mettre en œuvre des projets d'envergure que chacune des structures ne pourrait développer seule, et proposer un rééquilibrage territorial par rapport à la métropole toulousaine.

Patrice Papelard, directeur des Ateliers Frappaz, Centre national des arts de la rue à Villeurbanne, mentionne le dispositif APSV (appel à projets spectacle vivant) de la région Rhône-Alpes, qui fournit une aide de production au théâtre ou à la création dans l'espace public en faveur d'un projet autour duquel se regroupent plusieurs partenaires. Des salles du territoire sont entrées dans le dispositif avec les Ateliers Frappaz, pour des projets hors les murs. C'est «un très bon vecteur d'information et de rencontre», souligne Patrice Papelard, car il permet la diffusion de spectacles, en partenariat avec des lieux.

Sandrina Martins propose pour sa part une préconisation à la MNACEP à partir d'un constat : le manque d'un interlocuteur commun au niveau des institutions publiques.

“ Dans chaque grande ville, dans les communautés d'agglomération ou les métropoles, il pourrait y avoir un interlocuteur spécifique «art et intervention dans l'espace public». Cela permettrait de rassurer les porteurs de projets institutionnels qui n'ont pas l'habitude d'investir cet espace. Ce serait aussi potentiellement une «clé d'entrée» pour différentes institutions culturelles et cela permettrait de faire le lien entre les différents services, du point de vue technique, sur les questions de sécurité (vis-à-vis de la préfecture). [Sandrina Martins] ”

Elle ajoute qu'il lui semble important, aujourd'hui, de partager les compétences. «Sur le territoire marseillais, Lieux publics et d'autres structures ont un certain nombre de compétences et de connaissance des règles qu'il est nécessaire de valoriser et qui peuvent être mises au service de centres d'art qui portent moins cette expérience. Il est possible, de manière empirique, de partager les expériences.»

■ «MER, MONTAGNE, CAMPAGNE ET ZONES PÉRIURBAINES, QUELS RAPPORTS À L'ENVIRONNEMENT?»

La double entrée «paysages» et «zones périurbaines» s'avère difficile à concilier dans la mesure où les problématiques à traiter sur ces territoires sont très distinctes. En dépit de ces différences, la question du rapport au contexte est, elle, transversale et pointée comme un enjeu majeur par les participants. Cette approche contextuelle doit être mise en œuvre à la fois par les artistes et par les opérateurs, notamment via une analyse fine du territoire (ses singularités humaines, géographiques, sociales, économiques, etc.) prise en charge par ces derniers.

DU DEDANS AU DEHORS : INVESTIR L'ESPACE PUBLIC

“ Ce sont les interactions entre les opérateurs, porteurs de cette connaissance du terrain, et les artistes – venant, souvent d’ailleurs – qui sont susceptibles de favoriser l’émergence de gestes artistiques à propos, dans une temporalité longue ou dans le cadre de manifestations de type festivals. ”

Une telle approche peut permettre entre autres de réenchanter des lieux, de sublimer des écrins naturels, de réactiver des usages locaux anciens, artisanaux ou industriels, mais aussi de créer de nouveaux usages.

Zones naturelles comme zones périurbaines ont un point commun : ce sont des espaces de négociation où il faut dialoguer avec des instances protectrices, gestionnaires, des propriétaires privés, la société civile, etc. Dans une logique de création *in situ*, cette négociation avec ceux qui pratiquent l'espace investi est une donnée matricielle. Elle fait partie d'un aller-retour riche et stimulant ; les artistes interrogent et révèlent le contexte et, simultanément, le contexte bouscule les artistes et les opérateurs dans leurs pratiques.

Les espaces naturels semblent propices à une approche transdisciplinaire : les arts visuels comme le spectacle vivant peuvent s'y déployer et s'y croiser, dans une logique d'attention à l'environnement et dans une dynamique éphémère ou pérenne.

Les zones périurbaines sont, quant à elles, complexes à aborder. Elles se sont développées en extension des villes, or ce mouvement d'extension est aujourd'hui relativement stoppé, au profit d'une injonction à la densification du tissu urbain. Ces enjeux sont extrêmement intéressants pour les opérateurs culturels et les artistes. Comment ceux-ci pourraient-ils être associés à la réflexion en amont sur la fabrique de ces nouvelles urbanités, notamment dans le cadre des grands réaménagements urbains ? Françoise N'Thépé, architecte, témoigne du fait que les collaborations entre urbanistes, aménageurs, architectes et artistes sont souhaitables et souhaitées, mais qu'elles restent relativement rares. Il semble nécessaire d'affirmer la plus-value de l'intervention artistique et culturelle dans le cadre des projets d'aménagement ou de requalification de territoires³.

■ « PARTICIPATION, IMPLICATION : QUELS RAPPORTS À LA POPULATION ET AUX PUBLICS ? »

Les notions de « participation », « d'implication » et de « médiation » doivent être approfondies dans un dialogue entre les arts visuels et le spectacle vivant, car elles recouvrent des acceptations et des pratiques différentes selon les secteurs. Les participants estiment qu'un travail fouillé et nourri doit être mené pour développer un vocabulaire commun autour de l'idée « d'impliquer les habitants ». Cela étant, tous s'accordent sur la nécessité de faire connaître et reconnaître ces projets implicatifs, en lien avec le territoire et les habitants, *in situ* et *in vivo*, qui conduisent les opérateurs à repenser leurs manières de faire, à renoncer à la césure traditionnelle entre production/diffusion/médiation.

“ La médiation ne peut plus être pensée comme une étape arrivant en fin de projet, pour « faire venir du public ». Il s’agit de défendre avec détermination la démocratisation culturelle – qui exige un travail permanent – et de la conjuguer avec la démocratie culturelle, dans une dynamique qui consiste à faire « avec » les gens, davantage que « pour » eux. ”

Comment qualifier ces projets, les valoriser, en faire comprendre les fondements ? Cette question se pose notamment au regard d'un enjeu pointé par tous : l'évaluation. L'évaluation demandée par les partenaires et les tutelles est, pour le moment, principalement quantitative et statistique. Les institutions culturelles sont prioritairement évaluées en termes de fréquentation. Les publics de l'espace

3. Sur ce sujet, voir la synthèse de l'atelier « Construire dans l'espace public » qui s'est tenu à Nantes les 7 et 8 juillet 2014.

public sont complexes en la matière. Comment les compter? Qui sont-ils? Comment rendre compte de l'impact d'une œuvre présentée hors les murs? Par ailleurs, concernant les projets impliquant les populations, l'évaluation strictement quantitative n'est guère pertinente. Ces projets touchent parfois peu de personnes – pour des questions de jauge et/ou de publics cibles très spécifiques. Il faut pouvoir intégrer à l'évaluation la notion de durée, depuis l'élaboration du projet jusqu'à sa réalisation. Quelles sont les alternatives aux évaluations statistiques des documents types des tutelles?

■ «PERFORMANCE, PARCOURS ET MARCHES : QUELS RAPPORTS AUX CORPS DANS L'ESPACE PUBLIC?»

Après un échange autour de l'impact de l'espace public sur les pratiques artistiques et les esthétiques, la problématique des limites de ce que l'on peut faire, ou pas, dans l'espace public, s'impose rapidement. Le travail développé par Ornic'art et Redplexus autour de la performance, notamment dans le cadre du festival Préavis de désordre urbain (Marseille) est l'occasion d'aborder le rapport à l'autorité et la censure. La notion de «confrontation» est évoquée, notamment dans le cas de la non-convocation du public. Les artistes évoquent la notion de «ruse» et l'idée que «moins on en parle, mieux c'est». L'artiste marcheur Nicolas Mémain défend le principe qu'il est possible de faire beaucoup dans l'espace public, sans demander l'autorisation ou, en tout cas, sans prévenir systématiquement⁴. Le fait que les interventions dont il est question soient dansées ou performées et impliquent donc, de manière centrale, les corps, n'est pas anodin. Qu'est-ce qui provoque l'irruption d'un corps dans l'espace public? Dans le flux automobile? Est-il encore possible d'intervenir de façon spontanée?

“Comment le spectateur-citoyen réagit-il quand il se trouve en présence d'interventions artistiques qu'il n'a pas forcément identifié comme des gestes artistiques? Comment l'œuvre surgit-elle dans l'espace public hors cadre? Comment est-elle reçue?”

Quand l'œuvre est présentée dans le cadre d'une convocation, une convention se met en place : chacun opte pour un état proche de celui d'un spectateur qui se rend dans un lieu dédié. *Quid* d'une œuvre présentée sans convocation? Dans un tel contexte, comment la responsabilité du citoyen peut-elle être révélée ou activée? Faut-il sur-protéger le citoyen? Le préparer systématiquement à tout?

Enfin, la question de la transversalité et du décloisonnement est pointée. Dans le cadre de la MNACEP, il apparaît que l'enjeu n'est peut-être pas de créer de nouveaux dispositifs spécifiques qui, à leur tour, risquent de provoquer des blocages par la création de nouvelles catégories avec leur évaluation associée, mais plutôt de s'interroger sur les nouvelles manières de faire pour permettre le décloisonnement, la navigation d'un dispositif et d'un milieu à l'autre, l'ouverture des possibles.

L'atelier est suivi par un forum de discussion, au théâtre Joliette-Minoterie, animé par Jean-François Chougnet, président du MUCEM, et Pierre Sauvageot, directeur de Lieux publics.

4. Sur ce sujet, voir le compte-rendu de l'atelier «Ordre et désordre dans l'espace public : jusqu'où peut-on aller trop loin?», qui s'est tenu au Festival d'Aurillac le 19 août 2014.

LES PRÉCONISATIONS

- **Valoriser et prendre en compte les spectateurs qui assistent à des spectacles gratuits** dans l'évaluation et le comptage de la fréquentation des lieux généralistes, notamment les scènes nationales.
- **Analyser le cahier des charges et l'évaluation** des lieux généralistes : les freins sont-ils réellement dans les textes, ou dans leur interprétation ?
- **Sensibiliser et former** les directeurs de lieux généralistes aux formes artistiques dans l'espace public :
 - nécessité d'une collaboration étroite avec les associations de scènes généralistes et les organisations professionnelles pour trouver les bons formats de sensibilisation, les effets leviers...
- **Identifier les leviers budgétaires pour des projets artistiques qui s'inscrivent dans la durée**, sur des territoires, à la différence des événements ponctuels.
- **Questionner le statut des œuvres d'art dans l'espace public** :
 - quelle temporalité ? Quel entretien ? Qui prend cela en charge ?
 - quand l'œuvre entre-t-elle dans les collections ? Quand en sort-elle ?
- **Décloisonner : valoriser, favoriser, inciter les collaborations interdisciplinaires dans une logique de dynamique territoriale**, entre lieux généralistes et lieux « spécialisés » (CNAR + FRAC, CNAR + scène nationale, CNAR + scène conventionnée + centre d'art) :
 - création d'espaces d'expérimentation interdisciplinaire, d'innovation artistique qui pourraient faire école ;
 - création de postes transversaux dans/entre les collectivités locales, dédiés spécifiquement aux arts dans l'espace public (arts visuels et spectacle vivant confondus) ;
 - mise en synergie et lisibilité de la diversité des actions artistiques et culturelles hors les murs, portées par des institutions différentes.

■ PARTICIPANTS À L'ATELIER DE MARSEILLE

- **Perrine Anger-Michelet**, auteure et metteuse en scène, Villeneuve-les-Maguelone
- **Philippe Ariagno**, directeur du théâtre La Passerelle, scène nationale de Gap
- **Dominique Aris**, cheffe de projets pour l'art dans l'espace public, DGCA, ministère de la Culture et de la Communication
- **Hélène Audiffren**, conseillère arts plastiques, DRAC PACA, ministère de la Culture et de la Communication
- **Jean Blaise**, directeur du Voyage à Nantes, président de la MNACEP
- **Christophe Blandin-Estournet**, directeur du théâtre de L'Agora, scène nationale d'Évry et de l'Essonne
- **Stéphane Bonnard**, auteur scénariste, compagnie KomplexKapharnaüm, Villeurbanne
- **Frédéric Bonnemaison**, directeur du festival Entre cour et jardins (en Bourgogne), réseau Nos lieux communs
- **Michèle Bosseur**, co-directrice du Fourneau, Centre national des arts de la rue à Brest
- **Laurent Bourdereau**, directeur du domaine départemental de Chamarande
- **Christine Bouvier**, directrice artistique de RedPlexus, Marseille
- **Serge Calvier**, directeur de Nil Obstrat (Saint-Ouen-L'Aumône), membre du bureau de la Fédération nationale des arts de la rue
- **Jean-Paul Ciret**, membre du conseil d'administration de Lieux publics, Centre national de création à Marseille
- **Véronique Collard-Bovy**, directrice de Sextantetplus, Marseille
- **Elena Dapporto**, chargée de mission arts de la rue et du cirque, et marionnettes, DGCA, ministère de la Culture et de la Communication
- **Jean Digne**, président de HorsLesMurs
- **Anne Gonon**, chargée des études et de la recherche à HorsLesMur, coordinatrice de la MNACEP
- **Denis Lafaurie**, directeur du Cratère, scène nationale d'Alès
- **Rochdy Laribi**, directeur artistique du collectif Ornic'Art, Marseille
- **Emmanuel Latreille**, vice-président du CIPAC, directeur du FRAC Languedoc-Roussillon
- **Anne Le Batard**, chorégraphe, directrice artistique, compagnie Ex Nihilo, Marseille
- **Mickaël Le Bouëdec**, délégué au théâtre, DGCA, ministère de la Culture et de la Communication
- **Françoise Léger**, directrice artistique du Citron jaune, Centre national des arts de la rue à Port-Saint-Louis-du-Rhône
- **Olivier Lerude**, architecte urbaniste de l'État, ministère de la Culture et de la Communication, Direction générale des Patrimoines, Service de l'Architecture
- **Jean-Pierre Marcos**, directeur du Cirque Jules-Verne, Pôle national des arts du cirque à Amiens
- **Cédric Martin**, administrateur de Lieux publics, Centre national de création à Marseille
- **Sandrina Martins**, chargée de mission aux Ateliers de l'EuroMéditerranée, Marseille
- **Nicolas Mémain**, artiste marcheur, co-auteur du GR®2013 à Marseille
- **Claude Morizur**, co-directeur du Fourneau, Centre national des arts de la rue à Brest
- **Laurent Moskowicz**, président de la FRAAP
- **Alain Neddam**, inspecteur de la création artistique, collège théâtre, DGCA, ministère de la Culture et de la Communication
- **Pascal Neveux**, directeur du FRAC PACA
- **Françoise N'Thépé**, architecte
- **Patrice Papelard**, directeur des Ateliers Frappaz, Centre national des arts de la rue, Villeurbanne
- **Katell Pouessel**, conseillère théâtre, DRAC PACA, ministère de la Culture et de la Communication
- **Jean-Michel Puiffe**, directeur du Théâtre, scène nationale de Sénart
- **Alexandre Ribeyrolles**, directeur de la compagnie La Constellation (Grigny), membre du bureau de la Fédération nationale des arts de la rue
- **Julien Rosenberg**, directeur de HorsLesMurs
- **Pierre Sauvageot**, directeur de Lieux publics, Centre national de création à Marseille
- **Jean-Sébastien Steil**, directeur de la FAI-AR, Marseille
- **Nathalie Vallée**, administratrice de production, Maison de la culture d'Amiens
- **Marion Vian**, co-direcrice de Pronomade(s) en Haute-Garonne, Centre national des arts de la rue

Place des anges, Les Studios de cirque de Marseille, La Fête dans la ville, Amiens, 2009 © Joël Verhoustraeten



ÉDUCATION ET FORMATION À LA CRÉATION ARTISTIQUE EN ESPACE PUBLIC : VERS UN PLAN D'ACTION

Sylvain Lizon, directeur de l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy, Jean-Sébastien Steil, directeur de la FAI-AR (Marseille) et Pascal Le Brun-Cordier, responsable du master professionnel « Projets culturels dans l'espace public » à l'Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, sont les co-pilotes de cet atelier accueilli à l'ENSA Paris-Cergy. L'enjeu de l'éducation et de la formation est stratégique pour l'art et la culture dans l'espace public : favoriser la rencontre de tous les publics avec la création nécessite de sensibiliser les élèves et les étudiants, de renforcer l'acquisition de compétences spécifiques pour les professionnels et de stimuler la recherche artistique et universitaire ainsi que la prospective.

Les expériences, souvent innovantes et adaptées aux spécificités du domaine, peinent à dépasser le statut de prototypes ou d'initiatives singulières. En matière d'éducation artistique, quelques initiatives renouvellement la découverte et la pratique de l'art par les publics scolaires. L'offre de formation supérieure se limite à deux cursus spécialisés et à des expériences éparses dans le réseau des écoles d'art au sein du cycle master, comme dans le cadre de la recherche. La formation continue, assurée par le secteur professionnel lui-même, s'est souvent structurée sans appui ni expertise pédagogique spécifique.

Les dispositifs de formation et d'éducation artistique dans le champ de la création en espace public se caractérisent par la dispersion, la non-généralisation et le manque de visibilité. L'atelier a permis de brosser un panorama des formations et initiatives existantes.

AU NIVEAU DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE L'ENSEIGNEMENT AGRICOLE

L'ÉDUCATION SOCIOCULTURELLE DANS L'ENSEIGNEMENT AGRICOLE

L'enseignement agricole dépend du ministère de l'Agriculture et recouvre des formations secondaires ou supérieures en agronomie, horticulture, environnement, médecine vétérinaire. Il y a plus de 800 lycées agricoles, 150 centres de formation d'apprentis, 340 centres de formation professionnelle et une vingtaine d'établissements d'enseignement supérieur.

Dans les années 1960, le ministre de l'Agriculture, Edgar Pisani, y a introduit l'éducation socioculturelle (ESC) relative à trois domaines éducatifs :

- la communication humaine, l'autonomie, la compréhension ;
- l'environnement socioculturel ;
- l'éducation artistique.

Quelques exemples :

- À Tarbes, le lycée horticole Adriana s'est associé avec le centre d'art Le Parvis pour créer un potager solarium zen, Pyrénées, et avec le collectif d'artistes Fichtre, pour un workshop intitulé *Dans la pente*.

ÉDUCATION ET FORMATION À LA CRÉATION ARTISTIQUE EN ESPACE PUBLIC : VERS UN PLAN D'ACTION

- Le lycée agricole de Pau-Montdron a réalisé avec Kinya Maruyama un jardin artistique et poétique, *Tremblements*. Ce projet a impliqué des étudiants en BTS aménagement paysager et des étudiants en arts plastiques.
- Rurart est un centre d'art en milieu rural implanté depuis vingt ans dans le lycée agricole Venours, en Poitou-Charentes.
- En 2013, le Citron jaune, Centre national des arts de la rue (CNAR), a mené en Camargue un projet de Tambo Art (art paysager des rizières né au Japon) avec une quarantaine de lycéens de la région.
- Les Pronomade(s) en Haute Garonne (CNAR) mènent de très nombreux projets avec les lycées agricoles du territoire (Saint-Gaudens, Saint-Martory...) et des artistes de rue (le Phun, KMK, Julie Desprairies...).

Isabelle Dufour-Ferry, responsable de la Mission rurale et tourisme, au ministère de la Culture, rappelle que les enseignants d'ESC disposent d'un tiers de leur temps pour monter des projets culturels dans tous les domaines, sur le temps scolaire et hors temps scolaire, sur un, deux, voire trois ans. Ces projets se construisent entre les élèves, les enseignants et les artistes. Ils associent et irriguent le territoire.

Un référent d'ESC par région coordonne le réseau régional ; l'animatrice nationale coordonne tous les réseaux régionaux et édite une revue électronique trimestrielle pour le réseau ADC (Animation et développement culturel). Tous les projets sont répertoriés sur le site de l'ENFA (École nationale de formation agronomique), et la revue *Champs culturels* a fait le bilan de 30 ans de coopération Culture/Agriculture dans son dernier numéro.

Il existe au sein des lycées agricoles des associations d'élèves, les ADESA, en cours de structuration, qui sont placées sous l'égide des professeurs d'ESC et qui sont aussi, potentiellement, des partenaires pour le montage de projets hors les murs.

PROGRAMMES ET DISPOSITIFS DANS L'ÉDUCATION NATIONALE

LES JOURNÉES DU 1 %

Dominique Aris, cheffe de projet Art et culture dans l'espace public à la DGCA, ministère de la Culture et de la Communication, rappelle que le ministère a décidé de construire de la ressource autour du 1 %, de repérer ce qui existe sur le territoire et d'engager un plan de valorisation de cette collection.

«L'une des premières actions a eu lieu en 2011, à l'occasion des 60 ans de ce dispositif. L'inventaire ayant repéré plus de 12 500 œuvres, le ministère a souhaité mieux faire connaître la collection issue de ce dispositif, afin de mettre en difficulté sa "mauvaise réputation". Il s'agissait aussi de démontrer que le 1 % avait permis de réaliser "un patrimoine, un musée à ciel ouvert".

Un catalogue *Cent un pour cent*, réunissant cent chefs-d'œuvre a été publié avec les éditions du Patrimoine. Nous avons également organisé des rencontres, une conférence de presse, un colloque en partenariat avec le réseau AUC et l'INHA à Rennes, et des visites des 1 % dans les universités, dans le cadre des Journées européennes du Patrimoine.

Celles-ci déplacent 12 millions de visiteurs, ce qui permet de répondre à la volonté du ministère de favoriser l'accès du plus grand nombre à l'art contemporain. L'association AUC (Art + Université + Culture) a organisé des parcours de connaissance et de reconnaissance des 1 % sur les campus. L'opération ayant rencontré un grand succès, nous avons décidé, en 2013 et 2014, de l'élargir aux écoles, collèges et lycées, soit un panel de 60 000 établissements.

En 2014, le réseau Canopé (ex-CNDP) a rejoint cette opération en mobilisant ses référents locaux autour des projets avec les élèves, et en réalisant des clips sur quelques 1 % et un film/débat sur ce dispositif. 150 établissements scolaires ont participé à ce projet.

En 2015, nous intégrons les établissements scolaires du ministère de l'Agriculture, soit plus de 60 000 écoles, collèges et lycées. L'opération se tiendra pendant toute la semaine qui précède le week-end du Patrimoine.»

FOCUS**DEUX PARTENAIRES**Le réseau Canopé

Estelle Béline, coordinatrice des partenariats « arts et culture » à la Délégation aux arts et à la culture de Canopé, précise qu'il s'agit du nouveau nom du réseau SCEREN/CNDP-CRDP, l'opérateur de l'Éducation nationale qui accompagne les enseignants dans leur activité pédagogique quotidienne.

Canopé intervient auprès des ministères de la Culture et de l'Éducation nationale, dans le cadre de l'accompagnement de projet, la formation et l'édition, avec pour mission d'accompagner à l'ensemble des arts.

Sur la formation, le réseau Canopé s'est renouvelé totalement et développe désormais, jusqu'à l'horizon 2017, les « ateliers Canopé » ouverts aux enseignants, aux parents d'élèves et aux partenaires. On y parle de formation, mais aussi d'actions pouvant être construites avec des partenaires culturels susceptibles de faire connaître les dispositifs et de faire découvrir les artistes ou les auteurs.

La Délégation aux arts et à la culture pilote le réseau, mais les référents Canopé « arts et culture » répartis sur l'ensemble du territoire peuvent être sollicités par les DRAC et par tous les acteurs territoriaux en arts et culture. Canopé peut réaliser des productions audiovisuelles, des imprimés, et capitaliser des expériences pédagogiques pour qu'elles soient partagées.

Art + Université + Culture (AUC)

Philippe Sarrade, chef de projet « Culture et initiatives étudiantes » à l'Université de Grenoble, responsable du groupe de travail « Patrimoine artistique » au sein d'AUC, rappelle qu'il s'agit du réseau d'enseignement culturel dans les établissements d'enseignement supérieur, dont il fédère les services culturels. Depuis 2008, le groupe de travail « Patrimoine » inventorie et cherche à valoriser le patrimoine artistique considérable des établissements. Très nombreux sont ceux qui recèlent des œuvres d'art issues du 1 % ou de la commande publique, ou qui proviennent de dépôts ou de donations d'artistes.

En 2011, avec la DGCA, AUC a mené une opération appelée *Cimaises et fractions*. Vingt-cinq établissements sur soixante-dix se sont impliqués dans le projet. L'objectif était de faire prendre conscience aux universitaires de l'existence de ce patrimoine. En effet, les campus recèlent de nombreuses œuvres, mais la plupart sont dans l'oubli ; les universitaires et les étudiants les côtoient sans savoir qu'il s'agit d'œuvres d'art. Il faut donc faire remonter cette mémoire et susciter la rencontre.

En relation avec les formations, les services culturels mettent régulièrement en lien les œuvres artistiques avec les publics universitaires, comme lors des Journées des arts et de la culture dans l'enseignement supérieur, rassemblant plus de 450 événements sur le territoire. Tous ne se déroulent pas dans les murs, il y en a aussi sur les parvis, à l'extérieur des bâtiments, sur les toits, etc.

Enfin, sur un territoire d'expérimentation, en Champagne, AUC a initié avec l'université de Reims un rapprochement entre des écoles d'art gérées par le ministère de la Culture et des universités, sur la question de la recherche, à l'occasion d'une journée d'étude au cours de laquelle la place de la création artistique en espace public est revenue régulièrement dans les débats.

LE PROGRAMME IN SITU DANS LES COLLÈGES DE SEINE-SAINT-DENIS

Le programme In situ, piloté par le Conseil général de Seine-Saint-Denis, met en œuvre dix résidences d'artistes par an dans les collèges, avec des bourses de création allant de 15 000 à 23 000 €, ce qui représente 250 000 € chaque année depuis 2007. Des crédits sont également consacrés à l'accompagnement de ces résidences de création pour des parcours culturels.

Malte Martin, graphiste et plasticien qui travaille sur l'affiche et dans l'espace public, a ainsi été en résidence dans un collège de Bobigny où il a installé son atelier pendant plusieurs mois. Les élèves ont travaillé sur des pictogrammes, s'appropriant les signes de la ville pour les détourner ou les démultiplier. Malte Martin a ensuite composé une grande fresque pour la cour de récréation, *La Galaxie du mouvement*.

FOCUS

QUELQUES RESSOURCES

Atlasmuseum

Virginie Pringuet est à l'initiative de cette plateforme numérique sous forme d'un site Wiki cartographique qui propose de répertorier de manière collaborative, ouverte, les œuvres d'art dans l'espace public, au sens large. Les notices ont été pensées spécifiquement pour les œuvres d'art hors les murs ; elles donnent autant d'importance à l'œuvre qu'au site et à l'artiste. Des liens géographiques et sémantiques (sur différents critères : matériaux, sujets représentés) sont créés entre les œuvres. Le site a été mis en ligne pour l'inauguration de la MNACEP, en avril 2014. Au départ, il comptait environ 600 œuvres ; à l'heure actuelle, il y en a 2 500. Atlasmuseum inclut des œuvres pérennes et éphémères. L'idée, à l'avenir, est de faire évoluer les notices et de créer des collections sur les arts vivants. Un travail de réflexion a commencé avec le ministère et le réseau Canopé, pour réfléchir aux usages pédagogiques d'Atlasmuseum, autour d'une dimension de jeu. Cette opération bénéficie du soutien financier du service des arts plastiques du ministère de la Culture et de la Communication.

Le Plan-Guide

Dominique Aris rappelle que le ministère a besoin de construire des outils pour mieux connaître ce qui existe sur le territoire, et a donc commandé une étude à Maud Le Floc'h, directrice du Pôle des arts urbains à Tours, afin de repérer les territoires qui ont fait appel à la création artistique pour leur réhabilitation et requalification, ainsi que les opérations artistiques pertinentes organisées hors les murs. Ce Plan-Guide ne donne pas une vision exhaustive, mais elle sera mise en ligne et, comme pour Atlasmuseum, des contributions pourront être apportées sur un site Wiki, après modération.

Pascal Le Brun-Cordier conclut en soulignant que l'histoire des arts figure au programme du collège et du lycée. Il faudrait imaginer avec l'Inspection générale de l'Éducation nationale ce qui pourrait inciter les enseignants à s'intéresser aux arts de l'espace public. Des pistes existent, y compris en lien avec la réforme du collège. La ressource est un sujet essentiel. Des séquences pédagogiques doivent être inventées afin que les enseignants s'en emparent.

■ AU NIVEAU DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

LA FORMATION DES AMÉNAGEURS ET DES CONCEPTEURS

Dans les écoles d'architecture et d'urbanisme, la relation à l'art public est moins le fait des architectes que des enseignants et des intervenants dans le champ de la théorie. Les artistes sont aussi très nombreux à y enseigner.

Quelques exemples :

- L'École nationale supérieure d'architecture de Versailles invite régulièrement des artistes pour trouver des interfaces avec son cursus. L'École, qui abrite le centre d'art La Maréchalerie, a passé une commande à Felice Varini. Luc Régis et Vincent Michel, le directeur de l'École, ont invité Jorge et Lucy Orta à intervenir régulièrement, pendant un an.
- L'École nationale du paysage de Versailles-Marseille, sous la tutelle du ministère de l'Écologie et de celui de la Culture, organise chaque année le festival Plastique Danse Flore, qui fait intervenir dans le contexte du Potager du roi, la scène la plus émergente de la création chorégraphique.
- Marcel Freydefont a importé à l'ENSA Nantes l'enseignement qu'il avait mis en place à Clermont-Ferrand. L'ENSA Nantes est devenue une école de référence sur la relation à l'art public et les dispositifs scénographiques.
- Au sein de l'université Paris Seine, un Institut de la création regroupe l'École nationale supérieure du paysage, l'École nationale supérieure d'architecture et l'École d'arts de Paris-Cergy. Cela permet

d'envisager un ensemble d'actions dans le champ de la valorisation artistique, ainsi que des programmes de recherche croisés. Un certain nombre de doctorats développés par l'École d'architecture concernent la question de l'espace public.

Philippe Chaudoir, animateur du réseau de recherche international « Arts de ville - Développement culturel et espace urbain » à l'Institut d'urbanisme de Lyon, explique qu'en France, l'urbanisme a tendance à s'intéresser à la planification de l'espace public, avec une vision sociologique ou politiste. Il y a quelques micro-expériences, dans un réseau d'une vingtaine d'écoles d'urbanisme en France, mais pas de démarche systématique pour une réflexion sur l'espace public.

Quelques exemples :

- Dans le cadre du master dont Philippe Chaudoir avait la responsabilité (master « Politique, urbanisme et politique urbaine » organisé en co-habilitation avec l'Institut d'études politiques de Lyon), il avait développé une réflexion sur l'articulation entre art, culture et urbanisme. Ces expériences, qui intégraient des artistes, étaient cependant très ponctuelles et ne s'inscrivaient pas dans les cursus. Dans le champ de l'urbanisme, la question de l'espace public n'est pas encore validée, notamment par les commissions nationales de type CNU (Conseil national des universités).
- Il y a quelques expériences intéressantes telles que le master « Espace public/design/architecture pratique » de Saint-Étienne, ou de manière plus périphérique, la convocation de Luc Gwiadzdzinski, dans le master « Innovation territoire », à l'Institut de géographie alpine de Grenoble, qui travaille assez souvent sur l'articulation entre art et espace public.
- Sylvain Lizon souligne la situation particulière en Rhône-Alpes, car la plate-forme des Grands ateliers de l'Isle-d'Abeau est un lieu vivifiant sur le plan architectural. Il permet aux réseaux des écoles d'architecture et des écoles d'art de concevoir des projets à grande échelle, et de disposer de plateformes de production colossales, avec des équipes à disposition.
- Il y a aussi le master « Espace public/design/architecture pratique », une construction intéressante et singulière née à cheval sur l'Université Jean-Moulin, l'École d'architecture de Saint-Étienne et l'École supérieure d'art et de design de Saint-Étienne, qui a l'ambition de former des architectes, des aménageurs et des artistes.

Depuis la réforme de 2005 qui a créé le diplôme d'État d'architecte, il y a une grande appétence pour les questions touchant l'art dans l'espace public. Les architectes tendent plutôt à travailler avec des artistes.

Aujourd'hui, les masters d'architecture qui mènent au diplôme d'État tournent tous autour du projet urbain : on ne conçoit l'architecture que dans sa dimension contextualisée.

Autre élément très intéressant : l'éphémérisation de l'architecture. Ce mouvement est très fort ; il a donné les architectes réfractaires (Bruit du frigo à Bordeaux ou Échelle Inconnue à Rouen, etc) qui ont des pratiques alternatives, très liées à l'événement.

LA FORMATION DES PRODUCTEURS, ORGANISATEURS ET ANIMATEURS

Il y a peu de formations dans ce domaine.

- Le master SPEAP [programme d'expérimentation en arts et politique] porté par Bruno Latour à l'Institut d'études politiques, ne vise pas exclusivement la formation d'acteurs sur ce thème, bien qu'il soit très orienté sur cette relation à l'espace public.
- La FAI-AR (Formation avancée et itinérante pour les arts de la rue), dirigée par Jean-Sébastien Steil (*cf la présentation infra*).
- Le master « Projets culturels dans l'espace public », dirigé par Pascal Le Brun-Cordier à Paris 1, est un master professionnel qui forme des producteurs créatifs, des administrateurs, des développeurs de projets artistiques et culturels dans l'espace public, à raison de 20 étudiants par an depuis 10 ans. Ils sont issus de cursus en architecture, en urbanisme, en école du paysage. Ils viennent aussi

ÉDUCATION ET FORMATION À LA CRÉATION ARTISTIQUE EN ESPACE PUBLIC : VERS UN PLAN D'ACTION

de Sciences Po, d'histoire de l'art, et parfois d'écoles d'arts. Pendant un an, 25 professionnels et universitaires transmettent des compétences techniques portant sur la recherche de financements, le droit, la production et l'organisation de projet, sur l'analyse critique de projet (art/population/culture/territoire), avec une dimension de culture générale des arts plastiques et arts vivants. La formation donne lieu à un stage et à un mémoire de stage. Un cycle de rencontres-débats, «Art [et] espace public», est aussi ouvert au public et aux professionnels.

LA FORMATION DES ARTISTES DU SPECTACLE VIVANT

Dans le domaine de la danse :

- Le master Exerce est porté par le Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon en lien avec l'Université Montpellier 3 qui délivre le grade, et un réseau d'acteurs dont le festival de Montpellier. Dans ce master, l'espace public est transversal au projet.
- Le séminaire sur la «danse hors-scène» est donné par Julie Perrin à Paris 8.

Dans le domaine du théâtre :

- L'ENSATT Lyon amène ses dramaturges et ses étudiants en dramaturgie à déployer des œuvres dans l'espace public, à l'occasion d'un exercice pratique annuel.

LA FORMATION DES ARTISTES EN ARTS VISUELS :

Dans les écoles, la relation à l'art dans l'espace public émerge progressivement, notamment à travers la question de la recherche.

Quelques exemples :

- Beaucoup d'expériences envisagent l'espace public comme territoire de résilience permettant de régler, de conjuguer ou de mettre en relation une école et son territoire. C'est le cas à l'ESAD Grenoble-Valence : des galeries-appartements sont ouvertes dans des cités HLM ; des interventions ont lieu dans des endroits ignorés ou marginalisés de l'agglomération grenobloise, ce qui donne une sorte de croisement entre action artistique et situation de recherche sur l'art en espace public.
- À l'ENSA Dijon, Gaëtane Lamarche-Vadel a mené une recherche remarquable dans le cadre de LARU (L'atelier de recherche urbaine), documentée dans une publication intitulée *Chronique du chantier de l'Arsenal*.
- Le programme ALPes, de la Haute école d'art et de design (HEAD) de Genève, a produit une publication compilant les expériences et travaux menés en lien avec l'espace public sur le territoire de Genève. Il peut s'agir d'espaces «en creux» comme les gares ou les hôpitaux.

FOCUS

La relation entre l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence et la FAI-AR

Cette formation supérieure d'art en espace public a été créée en 2005. Dans les contenus de formation, l'enseignement des arts plastiques, du signe graphique dans la ville, de la photographie est intégré, ce qui permet de comprendre les enjeux actuels de transformation et d'aménagement des villes en lien avec les artistes. Avec Jean-Paul Ponthot, directeur de l'École supérieure d'art d'Aix, la discussion autour du DNSEP a démarré lors d'une rencontre dans le cadre d'un module de formation mené en partenariat dans le cadre de la fête foraine numérique *Eniarof*. Pour la FAI-AR, cette réflexion stratégique s'inscrit autour du co-pilotage d'un diplôme, en complément du développement d'un master de dramaturgie en espace public avec l'Université d'Aix-Marseille (filière théâtre).

Les écoles d'art ont une tradition d'ouverture sur des champs pluridisciplinaires. Pour ce qui concerne Aix-en-Provence, cette ouverture a toujours renvoyé à la relation entre arts et sciences, ce qui a donné lieu à des recherches et expérimentations sur les questions techno-numériques d'abord, ensuite la

situation a évolué avec l'ubi-média. L'approche de l'espace public s'est jouée sur l'espace public réel et sur l'espace public de l'Internet et des réseaux sociaux ; les deux niveaux se croisent de plus en plus. Très pragmatiquement, à la rentrée, l'École recruterá un enseignant pour travailler sur ces questions de l'espace public, et souhaite construire cette relation avec la FAI-AR pour une mention dans le cadre d'un diplôme d'enseignement supérieur d'expression plastique (avec une option espace public), habilité au grade de master.



■ AU NIVEAU DE LA FORMATION CONTINUE

Le contexte de la formation professionnelle évolue avec la réforme du 1^{er} janvier 2015. Cela signifie, pour les organismes de formation, des exigences nouvelles en matière de qualité. Le meilleur gage de qualité reconnu actuellement est la certification des formations. Or la FAI-AR est au carrefour des formations initiale et professionnelle mais elle n'est pas inscrite au registre national des certifications professionnelles (RNCP). Dans les catalogues de l'OPCA (Organismes paritaires collecteurs agréés), on distingue le domaine technique et le domaine artistique.

DANS LE DOMAIN TECHNIQUE

Il n'y a pas, dans ce domaine, de formation initiale spécifique aux métiers de l'espace public. L'ensemble des capacités de formation est dominé par des stages généralistes au cours desquels l'espace public est abordé de manière périphérique. Il n'existe aucun stage relevant d'un conventionnement collectif AFDAS, mais on trouve quelques stages conventionnés en accès individuel, correspondant à des perfectionnements par rapport à une activité initiale.

Quelques exemples :

- L'Atelier 231 a initié, en 2010, un parcours technique qui réunit l'AFDAS, le CNFPT, l'Atelier 231 et une autre structure culturelle, l'ODIA Normandie. En tant que CNAR, l'Atelier 231 distille dans les modules de formation des approches spécifiques à l'espace public. En partenariat avec l'Association pour l'innovation, la recherche et la sécurité des arts du cirque, l'Atelier 231 organise aussi une formation destinée au public des arts de la rue et du cirque, sur les enjeux du rigging, des travaux en hauteur et du levage. L'espace public y est appréhendé de façon périphérique.
- L'Usine, à Tournfeuille, organise un stage de métallurgie, destiné aux membres polyvalents de compagnies des arts de la rue de la région toulousaine.
- A Nantes, La Machine accueille de nombreux stagiaires dans le cadre de ses constructions monumentales, mais la question de l'espace public y est secondaire, ou correspond au résultat final de l'œuvre.

L'offre de formation est rarement destinée à former spécifiquement des opérateurs de l'espace public. Un seul stage croise des professions différentes (techniciens, responsables techniques, responsables de production et de gestion). « Jouer dans les espaces et lieux publics » est organisé par HorsLesMurs et l'AGECIF ; il aborde les questions juridiques, réglementaires et de sécurité.

Il n'y a pas d'offre directe dans le cadre des stages de formation continue mais des dispositifs de formation et de sensibilisation existent, assez peu connus, voire « souterrains », mais néanmoins importants.

ÉDUCATION ET FORMATION À LA CRÉATION ARTISTIQUE EN ESPACE PUBLIC : VERS UN PLAN D'ACTION

FOCUS

Les Ateliers Sud Side

Philippe Moutte, constructeur de structures scéniques et de décors, présente l'expérience des Ateliers Sud Side à Marseille : « Nous avons fait une série de constats sur les problématiques liées à l'objet unique (on ne veut pas l'appeler « prototype », il correspond à des demandes très spécifiques et à une grande diversité de projets). Il est difficile d'établir un véritable dialogue avec les artistes qui nous consultent. Nous avons écrit un texte à ce sujet, le CRI (Centre de rectification des inconnus). Par ailleurs, depuis les dix dernières années, nous sommes de plus en plus sollicités pour accueillir des stagiaires venant d'horizons très divers. Cela semble répondre à un besoin. Nous avons donc envisagé d'aller au-devant des artistes, en nous appuyant sur les Ecoles d'art, les Ecoles de cirque, etc., pour éclairer les jeunes artistes sur tous les processus de fabrication. Il ne s'agit pas d'en faire des techniciens, mais de les sensibiliser et de leur faire prendre conscience de tout le protocole nécessaire à la réalisation d'un objet scénographique. »

DANS LE DOMAINE ARTISTIQUE

Ces secteurs nécessitent des compétences qui justifient l'ouverture des réseaux et l'ouverture sectorielle.

Quelques exemples :

- La seule formation issue des arts plastiques et dédiée à des publics d'auteurs des arts graphiques et plastiques, « Concevoir une œuvre pour l'espace public », est une initiative de l'AMAC, agence spécialisée dans l'art contemporain à Nantes et à Paris.
- Le cursus de la FAI-AR dure 18 mois. Il est difficile, pour l'ensemble des professionnels des secteurs concernés, d'interrompre leur carrière pendant cette durée. La FAI-AR a donc décidé d'ouvrir cette année certains contenus de formation supérieure à des stagiaires pendant des périodes d'expérimentation et de recherche artistique. La FAI-AR met aussi en place des stages courts sur des objets précis et un projet de partenariat avec le CNAC (Centre national des arts du cirque) est en discussion.
- La Paperie (CNAR de Saint-Barthélémy-d'Anjou) a mis en place un dispositif de formation et de recherche artistique singulier : « Interroger le quotidien, créer dans l'espace public sur un territoire, avec ses habitants, *in situ* et *in vivo* ».
- L'Atelline est à l'origine de ce qui est sans doute le premier stage conventionné par l'AFDAS : « La ville à bras-le-corps », qui chaque année, durant deux semaines, réunit comédiens, musiciens et danseurs autour des enjeux du corps et du mouvement dans l'espace public.

FOCUS

L'Atelline

L'Atelline est née au sein de la compagnie CIA, installée à Villeneuve-lès-Maguelone, à côté de Montpellier. En 2006, la CIA a souhaité partager son espace de travail et ses compétences, pour mettre en place un lieu de fabrique sur la création dans l'espace public en Languedoc-Roussillon. La question de la formation s'est posée assez rapidement, et à partir de 2008, un stage est né, avec deux phases. L'une, « La ville en jeu », portait sur le jeu dans l'espace public ; à compter de 2012, une seconde phase s'est intéressée à la question du corps dans l'espace public, sous le titre « La ville à bras-le-corps ». Ces stages impliquent aussi un engagement fort sur la question des écritures et sur celle de la dramaturgie. Ils sont assurés par des professionnels pour des professionnels venant d'univers très différents, ce qui fait naître des collaborations entre différents secteurs. Pour les artistes, il est important et intéressant de disposer d'espaces de réflexion, d'expérimentation, de formation sur ces questions de l'espace public et de la société. Ces formations ont comme partenaires les OPCA (l'AFDAS, pour ce qui concerne l'Atelline) mais l'AFDAS touche uniquement le spectacle vivant et non les autres disciplines, telles que les arts plastiques.

LES PRÉCONISATIONS

■ Objectifs et actions proposés pour les collèges et lycées de l'Éducation nationale et les lycées de l'enseignement agricole :

- inciter et aider les enseignants à mener des projets d'Éducation artistique et culturelle liés à l'espace public, en développant des ressources en partenariat avec Canopé ;
- inciter les acteurs de l'art en espace public à contacter les écoles, par le truchement des réseaux professionnels ;
- inciter les collectivités (communes, intercommunalités, départements et régions) à ne pas oublier les 1 % du décret de 1951 et à prévoir un budget lié à l'action culturelle/pédagogique autour des 1 % ;
- inciter les ministères (ministère de la Culture et de la Communication et ministère de l'Éducation nationale) à porter nationalement ces priorités et à participer à l'opération nationale de valorisation du 1 % pendant les Journées du Patrimoine.

■ Objectifs et actions proposés pour l'enseignement supérieur :

- valoriser l'offre existante en inventoriant les formations dans le domaine de l'art en espace public ;
- soutenir la mise en œuvre de parcours thématiques, fédérant les établissements ou proposant des diplômes communs ;
- accompagner les équipes enseignantes dans la compréhension de la problématique de l'espace public ;
- encourager les initiatives étudiantes par des appels à projets ;
- soutenir la recherche par un recensement et la mise en réseau des laboratoires travaillant sur la thématique et l'attribution de contrats doctoraux.

■ Objectifs et actions proposés pour la formation continue :

- inciter les partenariats entre opérateurs de la formation professionnelle, en décloisonnant l'offre de formation ;
- inciter les OPCA à une clarification et à une facilitation de l'utilisation des droits à la formation ;
- valoriser l'offre de formation existante, en inventoriant les actions déjà menées ;
- renforcer l'offre de formation aux métiers et compétences techniques liées à l'espace public ;
- inciter les dispositifs de formation des personnes chargées de l'éducation, de la promotion et de la sensibilisation à la création en espace public ;
- renforcer la reconnaissance des métiers et spécificités liées à l'espace public ;
- encourager la concertation entre financeurs de la formation continue (OPCA, Pôle emploi, régions...).

ÉDUCATION ET FORMATION À LA CRÉATION ARTISTIQUE EN ESPACE PUBLIC : VERS UN PLAN D'ACTION

PARTICIPANTS À L'ATELIER DE CERGY-PONTOISE

- **Perrine Anger-Michelet**, auteure, comédienne, metteur en scène et formatrice CIA/La NiaK Cie, Villeneuve-les-Maguelone
- **Barbara Appert-Raulin**, responsable de la formation tout au long de la vie au CNAC (Centre national des arts du cirque), Châlons-en-Champagne
- **Dominique Aris**, cheffe de projets art et culture dans l'espace public, DGCA, ministère de la Culture et de la Communication
- **Éric Aubry**, directeur de La Paperie, CNAR de Saint-Barthélémy-d'Anjou
- **Estelle Béline**, coordinatrice des partenariats «arts et culture» à la Délégation aux arts et à la culture du Réseau Canopé
- **Jean Blaise**, président de la MNACEP, directeur du Voyage à Nantes
- **Dominique Bourzeix**, chef de la mission «La culture et l'art au collège» au Conseil général de Seine-Saint-Denis
- **Serge Calvier**, vice-président aux affaires sociales de la Fédération nationale des arts de la rue
- **Philippe Chaudoir**, président de Lieux publics, Marseille
- **Elena Dapporto**, chargée de mission arts de la rue et du cirque, et marionnettes, DGCA, ministère de la Culture et de la Communication
- **Jean Digne**, président de HorsLesMurs
- **Isabelle Dufour-Ferry**, chargée de mission Culture et monde rural, ministère de la Culture et de la Communication
- **Gérard Fasoli**, directeur général du CNAC (Centre national des arts du cirque), Châlons-en-Champagne
- **Marcel Freydefont**, fondateur du Département de scénographie à l'ENSA Nantes, vice-président de la FAI-AR
- **Floriane Gaber**, coordinatrice du secrétariat général de la MNACEP
- **Aurélie Labouesse**, vice-présidente de l'Atelline, Villeneuve-les-Maguelone
- **Gaëtane Lamarche-Vadel**, écrivain, chercheure
- **Pascal Le Brun-Cordier**, directeur du master professionnel «Projets culturels dans l'espace public» à l'Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne
- **Olivier Lerude**, adjoint au chef de bureau de la qualité de l'architecture et du paysage, Direction générale des patrimoines du ministère de la Culture et de la Communication
- **Sylvain Lizon**, directeur de l'Ecole nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy
- **Sylvain Marchand**, chargé du centre de ressources, du site internet et des actions de formation de l'Atelier 231, CNAR de Sotteville-les-Rouen
- **Philippe Moutte**, constructeur de structures scéniques et de décors à Sud Side, Marseille
- **Alain Neddam**, inspecteur du théâtre à la DGCA, ministère de la Culture et de la Communication
- **Marianne Nodé-Langlois**, consultante, formatrice, coordinatrice de projets pour La Belle Ouvrage, Paris
- **Julie Perrin**, maître de conférences, département danse, Université Paris 8 - Saint-Denis
- **Laurent Pichaud**, directeur artistique du master Exerce à l'ICI - Centre chorégraphique national de Montpellier - Languedoc-Roussillon
- **Nathalie Poisson-Cogez**, coordinatrice de la recherche et de la professionnalisation à l'École supérieure d'art du Nord - Pas-de-Calais (Dunkerque-Tourcoing)
- **Jean-Paul Ponthot**, directeur de l'ESA Aix
- **Virginie Pringuet**, fondatrice d'Atlasmuseum.net, curatrice en art contemporain, doctorante en esthétique et humanités numériques (Rennes 2)
- **Perrine Quenu**, administratrice de Sud Side
- **Lauréline Saintemarie**, chargée de développement à la FAI-AR, Marseille
- **Philippe Sarrade**, chargé de mission pour Art +Université +Culture
- **Jean-Sébastien Steil**, directeur de la FAI-AR, Marseille
- **Tatiana Titli**, chargée de production pour Eva Albaran & Co, Paris
- **Bertrand Vignon**, chef de projet «Culture et initiatives étudiantes» à l'Université de Grenoble, responsable du groupe de travail «Patrimoine artistique» d'Art + Université + Culture
- **Frédérique Villemur**, maître de conférences HDR, École nationale supérieure d'architecture de Montpellier





Misconceivable, Erwin Wurm, Canal de la Martinière, Le Pellerin, création pérenne Estuaire, 2007 © Bernard Renoux/LVAN

PARIS, LE 5 MAI 2015

L'ART DANS L'ESPACE PUBLIC : UN LEVIER POUR REFONDRE UNE POLITIQUE CULTURELLE DE TERRITOIRE

Cet atelier, accueilli sur la péniche *Louise-Marie* aménagée par Le Corbusier, est co-piloté par Marion Vian, co-directrice du CNAR Pronomade(s) en Haute-Garonne, Christophe Blandin-Estournet, directeur du théâtre L'Agora, scène nationale d'Evry et de l'Essonne, et la Fédération nationale des arts de la rue.

L'art et la culture sont affaire(s) publique(s), affaire de tous. Dans nos sociétés en profonde transformation et sur un échiquier territorial en recomposition, leur rôle est fondamental. Les démarches de création artistique dans l'espace public sont des actes de partage à même d'alimenter le vivre ensemble et d'irriguer les territoires, au plus près des habitants.

Outre la question des compétences de la loi NOTRe, la culture, par essence devrait relever de la responsabilité collective et partagée de toutes les entités administratives, politiques et citoyennes qui font la vie des territoires. Dans ce contexte, comment co-construire une politique culturelle ambitieuse s'appuyant sur la création dans l'espace public ?

Quel dialogue, quel échange, quelle interaction se mettent en œuvre avec les élus, les services, les artistes, les opérateurs culturels, les associations, l'environnement, la société civile pour un usage partagé de l'espace public ?

Dans le cadre actuel de la redéfinition des politiques territoriales (compétences, périmètres d'action, objectifs), il est essentiel de mener cette réflexion croisée afin de co-construire de nouveaux outils de production artistique et d'action culturelle sur les territoires et imaginer de nouveaux leviers d'intervention. Il s'agit de réfléchir aux grands enjeux culturels des territoires à l'horizon 2016 et aux conditions de leur mise en œuvre par le biais de dispositifs techniques et budgétaires adaptés aux spécificités de la création artistique en espace public.

Comment fait-on société aujourd'hui ? Qu'est-ce qui fera territoire demain ?

Claudy Lebreton, président de l'Assemblée des départements de France (jusqu'à la mi-mai 2015), affirme d'emblée que « Nous devons mener un effort de confrontation dialectique, philosophique, politique, entre les acteurs de terrain et les assemblées représentatives, pour que les choix, dans le domaine de la culture, soient les plus appropriés aux territoires de vie. »

“ **Par culture, j'entends la création, la diffusion, les enseignements, tout ce qui permet d'aller vers l'éveil des consciences, l'éducation des générations à venir, l'apprentissage des libertés et le vivre ensemble, qui nous élèvent collectivement.** [Claudy Lebreton] ”

« On voit, poursuit-il, à l'échelle du monde comme à celle des territoires, la tentation de « marchander » un certain nombre de biens. La question de fond est : qu'est-ce qui doit relever du bien public, de l'intérêt général, auxquels la France et ses territoires sont très attachés ?

On ne peut que reprendre les propos de François Mitterrand : “Tout projet politique est d'abord un grand projet culturel”.

L'ART DANS L'ESPACE PUBLIC : UN LEVIER POUR REFONDRE UNE POLITIQUE CULTURELLE DE TERRITOIRE

LES PROJETS ARTISTIQUES ET CULTURELS DE TERRITOIRE : DES DÉMARCHES À HAUTEUR D'HOMME.

Marion Vian, co-directrice du CNAR Pronomade(s) en Haute-Garonne, annonce le sujet de la discussion : les PACT (Projets artistiques et culturels de territoire) et donne l'exemple des projets menés par Pronomade(s) en Haute-Garonne, qui était initialement un festival ; puis est devenu une saison (la première saison des arts de la rue en France) : «Après huit ans de fonctionnement, nous avons commencé à nous interroger sur nos limites en termes de diffusion : nous touchions effectivement un public, en allant dans la proximité, dans les villages, mais 80 % de la population restaient à l'écart du projet. Nous avons alors cherché à nous adresser différemment à ce territoire et aux gens qui y vivent et commencé à mettre en place des PACT. Ces projets s'inscrivent dans la durée, ils s'écrivent avec le territoire et ses habitants. Nous invitons les artistes à venir travailler pour écrire un projet spécifique au territoire, éphémère et durable mais non reproductible ailleurs. Ces projets peuvent être des résidences de diffusion ; ils ont, en tout cas, une issue incertaine.»

Marion Vian insiste sur le fait qu'au sein des comités d'experts, les arts de la rue sont reconnus depuis peu. Il faudrait que ces démarches soient reconnues, sans que les compagnies soient obligées de faire deux créations sur trois ans, avec de la diffusion. En effet, ce type de projet demande énormément de temps.

Éric Aubry, directeur de la Paperie, CNAR de Saint-Barthélémy-d'Anjou, mène en ce moment quatre projets artistiques et culturels de territoire.

“ Nous définissons les projets dans l'objet de notre contractualisation avec les collectivités territoriales et les compagnies, et nous les évaluons grâce à un référentiel commun construit avec le Conseil régional, plus précisément la CRCC (Conférence régionale consultative de la culture). Nous nous définissons comme des aménageurs artistiques des territoires. [Éric Aubry] ”

«Avec la compagnie KMK, poursuit-il, nous allons mener un projet long, sur trois ans : une année pour voir, une année pour faire, une année pour laisser une trace. Nous en sommes à la deuxième année. Nous nous rendons compte que tout ce qui a été semé durant “l'année pour voir” porte aujourd’hui ses fruits. Cela signifie une présence accrue auprès de la quasi-totalité de la société civile (associations, centres sociaux, services techniques de la Ville et lien avec d’autres villes).

À Couëron, à l’ouest de Nantes, la commune nous a passé commande pour une réflexion autour d’un nouveau chemin. Un nouveau quartier vient de sortir de terre et une médiathèque vient d’être créée. Dans les services de la Ville, personne ne s’était demandé comment ces habitants, qui résident à 3 km de la médiathèque, pourraient s’y rendre. Nous avons donc proposé de créer un chemin artistique pour relier les deux points, avec deux compagnies qui, pendant six mois, vont inventer un chemin artistique, sous la forme d’un vrai chemin. Dans deux ans, peut-être qu’il sera repris par le génie civil.

Chaque semaine, nous recevons l’appel d’une collectivité territoriale (EPCI ou Conseil départemental) qui s’interroge sur son identité culturelle. À l’aube de la loi NOTRe, de possibles fusions, de redécoupages territoriaux (EPCI et SCOT), les collectivités se posent aussi la question des compétences qu’elles vont prendre, et font appel à un regard artistique pour faire émerger cette identité. Il ne s’agit pas de faire du spectacle, mais de raconter autrement aux habitants ce qu’est le territoire, à travers un regard artistique inclassable.»

Guy Tortosa, inspecteur en arts plastiques à la DGCA, ministère de la Culture et de la Communication, insiste sur le fait qu'il doit y avoir un accompagnement, un travail quasi théorique consistant à vérifier qu'on n'est pas juste dans l'animation.

Selon Marion Vian, c'est le rôle de l'opérateur, en tant qu'accompagnateur, d'avoir une exigence artistique sur le résultat de ces projets. Elle considère que cette exigence est néanmoins d'un autre ordre que celle que l'on a pour un spectacle, en tant que diffuseur.

“ **Dans ces projets, le processus de création est aussi important que le résultat. Et la trace, l'objet final, le « produit », et l'exigence que l'on peut avoir, ne sont pas de même nature. On doit évaluer ou valoriser de manière différente, et éviter de regarder uniquement ce qui reste.** (Marion Vian) ”

Florian Salazar-Martin, président de la FNCC (Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture) confirme qu'il est très important de bien identifier ces expériences, et qu'il faut vraiment continuer à expérimenter. Selon lui, il faut se battre contre la modélisation. « La construction partagée se fait avec des personnes, et quand nous le faisons bien, c'est-à-dire en respectant les artistes et les personnes, nous ne sommes plus tout seuls ; il n'y a pas que la compagnie et l'architecte qui défendent le projet, il y a tous les gens. » Et il conclut sur l'idée d'un fonds d'intervention, d'innovation destiné à mettre en œuvre des projets dans l'espace public.

Frédéric Lafond intervient en tant que vice-président de la FNADAC (Fédération nationale des associations de directeurs d'affaires culturelles) : « La FNADAC fédère les directeurs des affaires culturelles. Nous sommes à l'interface de trois langages : celui de l'artiste, celui de l'opérateur, celui de l'élu – parfois aussi celui du public. Nous devons créer des éléments de langage, ceux de la coopération et de la concertation. C'est compliqué car les formations pour les DAC n'existent pas. Chaque projet apporte une nouveauté en termes de réflexion et de méthodologie, et nous sommes mal formés dans ces domaines.

Je suis DAC du Conseil départemental du Doubs. Sur notre territoire a lieu le festival Bien Urbain. Je suis en train de créer un service de coopération et d'innovation culturelle plutôt spécialisé dans l'espace public. Quand je regarde les compétences existantes autour de moi, au sein même de mes équipes, elles sont inexistantes, parce que sectorisées.

Peut-être l'idée de créer, au sein des services culturels, des services de l'espace public qui seraient reconnus comme les services d'urbanisme, les services sociaux, etc ferait sens. »

■ LES PACT : L'IMPORTANCE DU CONTEXTE

Christophe Blandin-Estournet, directeur du théâtre L'Agora à Évry, anime le deuxième groupe de discussion, prenant appui sur un collectif intitulé « On est un certain nombre » : « Ce collectif interroge la position d'un projet au regard d'une population (et non d'un public). Nous avons produit un texte destiné à interroger la manière dont les projets culturels peuvent exister aujourd'hui, au regard du contexte. »

Comment partage-t-on un certain nombre de démarches et d'initiatives qui supposent de décaler la position du lieu et du projet culturel, dans la mesure où la participation, évoquée régulièrement, ou la place faite aux habitants, à la population, plus largement aux gens (ce qui permet d'élargir au-delà de la situation formelle d'habitants) est en question ? Quelle place la conduite de ces projets leur réserve-t-elle sur un territoire ? Quelles capacités un projet culturel doit-il développer pour être en dialogue avec son contexte ? Ces capacités portent autant sur ce que le projet peut proposer, imaginer, développer avec le contexte, que sur l'écoute et l'influence que le projet peut apporter à la proposition du contexte. Cela vient bousculer tous nos modes de fonctionnement. »

L'ART DANS L'ESPACE PUBLIC : UN LEVIER POUR REFONDRE UNE POLITIQUE CULTURELLE DE TERRITOIRE

“ **On invente des projets sans que tout soit écrit par avance. Ces aspects déterminent une part d'inconnu qui a des répercussions, notamment sur les dimensions techniques et budgétaires, et sur la conduite même du projet. Tous les projets de production *in situ*, qui cherchent à impliquer les habitants, ne sont pas aujourd’hui, conceptuellement et budgétairement, intégrables dans la nomenclature du ministère.** (Christophe Blandin-Estournet) ”

Jean-Luc Langlais, président de la communauté de communes de l'Arpajonnais, pense qu'aujourd'hui, un carcan pèse considérablement sur les politiques culturelles et, au-delà, sur l'ensemble des politiques : la politique gestionnaire, par objectifs. Or, selon lui, on construit un projet en lui définissant non pas des objectifs, mais une finalité, non pas des savoirs, mais des interrogations. Dès lors, comment tout cela peut-il être porté par une *praxis* (et non une écriture), dans laquelle tous les partenaires s'entendent pour parler la même langue ?

Jean Blaise, président de la MNACEP, revient sur le fait que pendant des dizaines d'années, on a essayé de mettre en place des dispositifs, les plus efficaces possible, pour que la majorité de la population accède à la culture. On constate aujourd'hui qu'ils ne touchent qu'un faible pourcentage, et en aucun cas la majorité. Selon lui, aujourd'hui, il faut parler à ces dispositifs, leur demander de restituer une part des financements publics, au bénéfice de l'espace public, qui est l'espace de tout le monde, l'espace de la démocratie : « L'espace public appartient à tout le monde, et il faut discuter avec tout le monde pour l'utiliser. Pour moi, c'est justement là que se fait la démarche participative, collaborative, car nous devons négocier cet espace avec tous ceux qui l'occupent, ainsi qu'avec tous ceux qui le gèrent. »

Alain Van Der Malière, ancien haut-fonctionnaire du ministère de la Culture et de la Communication, poursuit sur cette lancée : « Il est nécessaire qu'un-e ministre intègre et revendique, dans un grand discours politique, non seulement le champ culturel qui est certes notre héritage, mais aussi le contre-champ culturel, que le champ culturel a dialectiquement engendré. Nous avons besoin, non pas seulement de ministres, mais d'élus, de maires et autres, qui accompagnent ce mouvement. Nous connaissons les problèmes budgétaires, mais là n'est pas l'essentiel : c'est d'une analyse et d'une volonté politiques que nous avons besoin. »

Selon Cyril Jaubert, directeur de la compagnie Opéra Pagaï (Bordeaux), les difficultés rencontrées tiennent au fait que le temps artistique n'est pas le temps politique, et que le politique a besoin de bâti, de pierres, notamment pour laisser une trace, une permanence. « Nous nous heurtons à cet obstacle : ce que nous faisons ne se voit pas. Non seulement ce n'est pas du bâti, mais de plus, c'est éphémère et ça disparaît. Cela a donc du mal à rentrer dans le champ de réflexion de nos élus. »

Christophe Blandin-Estournet insiste sur le fait que l'on parle là non seulement de l'espace public, mais des projets qui demandent de l'implication. Selon lui, au-delà d'être dans l'espace public, les projets de co-construction dans la durée décalent la perception habituelle de ce qu'est la production d'une œuvre.

Palmira Picon, directrice de Quelques p'arts (CNAR de Bonlieu-les-Annonay) rappelle la mise en place de cette scène régionale Rhône-Alpes : « Au départ, je dirigeais un festival. J'ai proposé d'avoir une vision globale, transversale du territoire, et à partir de cette approche globale, de développer un concept d'environnement culturel, nécessaire et complémentaire avec les centres nationaux, qui étaient là et le resteront. La personne est au centre de tout cela, qu'elle soit habitante, artiste, élue, etc. Cette manière d'être “à hauteur d'homme” a été décriée à l'époque, dans la mesure où cela revenait à désacraliser l'artiste, à le faire descendre de son piédestal, de façon à le mettre en communication avec les gens. Il s'agissait de trouver l'art et la manière de s'adresser aux personnes, de considérer que chacun a une culture, quelle qu'elle soit, dans un quartier, une école, un hôpital, et de faire en sorte qu'il y ait des frottements entre les personnes pour que progressivement, si on ne vit pas ensemble, au moins il y ait des résiliences... »

Selon Karine Gloanec-Maurin, vice-présidente de la MNACEP, la grande difficulté des arts dans l'espace public tient à ce que l'on n'est pas toujours à même d'écrire concrètement le projet avant qu'il soit réalisé. Or, ce qui manque aujourd'hui, c'est que les élus intègrent cette dimension : il peut y avoir beaucoup d'impondérables, d'imprévus, et il faut avoir la liberté et l'audace d'aller en ce sens. Mais il est bon, aussi, que les artistes sachent que la démocratie signifie beaucoup de contraintes pour les élus, qui ne peuvent pas écrire n'importe quoi dans un rapport.

“ Dans le cadre de la loi NOTRe, j'ai défendu la compétence Culture obligatoire pour que cette compétence permette d'inscrire la culture dans le discours politique, comme une des politiques essentielles au développement d'une société moderne. Il est très important de considérer la culture comme la santé ou l'éducation, et non comme la cerise sur le gâteau. Il est nécessaire de dire que la culture, ce n'est pas que des mots, et qu'elle est au cœur du projet, qu'elle est une politique publique comme les autres. [Karine Gloanec-Maurin] ”

FOCUS

La réforme territoriale

Présentation : Antoine-Laurent Figuière, chef du département de l'action territoriale au ministère de la Culture et de la Communication

Les lois

- **La loi dite MAPTAM** (modernisation de l'action publique territoriale et affirmation des métropoles) avait pour objectif principal de redonner aux collectivités régionales et départementales la clause de compétence générale, au principe des lois de décentralisation. Avec la modernisation de l'action publique territoriale, il s'agit de réinventer la notion de chef de file sur les politiques publiques, et de proposer des schémas de mise en œuvre de ces politiques. La Conférence territoriale pour l'action publique (CTAP) a été créée. Elle est présidée par le président du Conseil régional et a notamment pour membres les présidents de Conseils généraux et les présidents d'EPCI de plus de 30 000 habitants. Les services de l'État n'y sont pas présents. L'affirmation des métropoles, c'est la possibilité, pour des collectivités, EPCI (établissements publics de coopération intercommunale) ou regroupements de communes de plus de 400 000 habitants, de devenir des métropoles, c'est-à-dire acquérir l'exercice de 32 compétences issues du bloc communal, sous réserve de l'accord du Conseil métropolitain. Dans ce cadre, en ce qui concerne la culture, il est prévu qu'une compétence de gestion et de fonctionnement des équipements structurants peut être déléguée à la métropole.
- **La loi de regroupement des régions** fait passer de 21 à 12 régions, auxquelles on peut ajouter la Corse (collectivité territoriale particulière) et les territoires d'Outre-mer (quatre régions, un département et des collectivités à statut particulier).
- **La loi NOTRe** (nouvelle organisation territoriale de la République) prévoit que la culture – comme le sport, le tourisme, l'éducation populaire et les langues régionales – reste une compétence partagée entre toutes les catégories de collectivités. Au terme des différentes lectures, à l'Assemblée nationale et au Sénat, d'importantes modifications ont été apportées. Globalement, les Conseils départementaux sont peu touchés. Les Conseils régionaux conservent ces deux compétences exclusives, et par surcroît la possibilité de faire évoluer les normes, sans pouvoir fiscal. D'autre part, les pôles d'équilibre en territoire rural sont mis de côté, puisque les EPCI, les communautés de communes ne doivent pas comporter moins de 15 000 habitants.

La réforme de l'État

Le Premier ministre a décidé que l'État territorial doit se mettre en adéquation avec le nouveau périmètre des régions. La charte de déconcentration vise à redonner davantage d'autonomie aux services déconcentrés de l'État ; le tout étant placé sous l'autorité des nouveaux Préfets de Région. Chaque ministère a fait le point sur toutes ses missions, pour regarder ce qui peut être abandonné parce qu'obsolète, ce qui peut être transféré aux collectivités, ce qui peut être maintenu et ce qui relève des nouvelles missions.

L'ART DANS L'ESPACE PUBLIC : UN LEVIER POUR REFONDRE UNE POLITIQUE CULTURELLE DE TERRITOIRE

Pour le ministère de la Culture, il en ressort une nécessité de simplification des procédures, de modernisation de l'action, et de modification de son rapport avec les collectivités territoriales qui aille moins dans un sens prescriptif et davantage vers de l'accompagnement à maîtrise d'ouvrage, en faisant en sorte que les questions territoriales soient davantage prises en compte que les questions nationales. La demande de délégation de compétence doit être soumise à l'avis de la Conférence territoriale d'action publique (CTAP). Pour le moment, pour le spectacle vivant, aucune collectivité n'a demandé de délégation de compétence ; *idem* pour les arts plastiques. La seule demande a émané du Conseil régional de la Bretagne et concerne l'économie du livre, du cinéma et le patrimoine immatériel. Une délégation de compétence est la possibilité pour une collectivité de mettre en œuvre, en lieu et place de l'État, une compétence de l'État. Elle est soumise à évaluation et est réversible. Ce n'est pas un transfert.

Aujourd'hui, nous réfléchissons au fonctionnement de la porte d'entrée unique prévue par la loi pour le dépôt des dossiers, l'instruction restant du ressort de chaque collectivité. Les collectivités sont assez d'accord avec cette hypothèse.

Dans le cadre des 50 milliards d'économie prévus dans les trois ans, 11 milliards incombent aux collectivités, 18 milliards aux services de l'État et 21 milliards à la protection sociale. Il est clair que la dotation aux collectivités va baisser, par le biais de la DGF (dotation générale de fonctionnement). Ce que nous pouvons craindre, c'est que, dans la mesure où la culture n'est pas une compétence obligatoire (ce que réclame l'ARF), les collectivités, comme sur d'autres champs d'action, privilégièrent des éléments qui leur semblent plus importants que la culture pour l'intérêt général de leurs populations.

L'un des enjeux du ministère de la Culture pourrait être que l'ensemble des structures du spectacle vivant ou des arts plastiques qui sont, pour l'essentiel, cofinancées par les collectivités et les services de l'État, sortent de la logique métropolitaine, ou de la logique de l'agglomération urbaine, pour trouver des relais dans des zones « blanches », des zones où il se passe des choses, mais qui se situent en dessous du seuil de visibilité des services du ministère. La ministre de la Culture et de la Communication, en mettant l'accent sur le doublement des conventions de développement culturel ou d'éducation artistique, et en conditionnant les Contrats de ville à l'implication Culture, répond en partie à ces enjeux : « Il ne faut pas oublier que nous avons affaire à des structures privées qui sont libres de leur administration, de leur action et de la construction de leurs projets et programmes quand bien même elles sont largement financées par la puissance publique. »

■ 1 % TRAVAUX PUBLICS

Animation : Laetitia Lafforgue et Serge Calvier, respectivement présidente et vice-président de la Fédération nationale des arts de la rue

Avec le 1 % travaux publics pour la création dans l'espace public, l'idée est d'obtenir une nouvelle source de financement. Cette mesure est inspirée du 1 % artistique, appelé aussi « 1 % décoratif », créé en 1951, qui enjoint aux maîtrises d'ouvrage publiques d'accueillir ces œuvres, de façon non coercitive. Seul un tiers des collectivités l'a appliqué dans les bâtiments publics, dont un tiers sont des équipements scolaires. Dans la continuité de ce dispositif, est née l'idée de suivre cette modalité pour les travaux publics (la voirie, les espaces publics, les zones d'aménagement concertées, les zones urbaines, les divers réseaux d'adduction d'eau, de câbles et de fibre optique). On s'adresse ainsi à un domaine d'investissement et de travaux beaucoup plus large.

Selon Dominique Aris, il va être difficile d'imposer un ratio. Par contre, elle voit comme un bon angle d'attaque de procéder comme en Bretagne, avec la culturo-conditionnalité introduite dans le code des marchés publics. Les commanditaires seraient beaucoup plus attentifs si l'appel à candidature posait une exigence de participation pluridisciplinaire et d'appel aux artistes. À charge ensuite aux collectivités territoriales et aux maîtrises d'ouvrage de négocier le ratio : « La ministre de la Culture et de la Communication a signé une convention sur les projets de Ville (l'ANRU), dans lesquels figure obligatoirement la culture. Nous pouvons trouver un terrain d'intervention, dans la mesure où les deux ministères ont la volonté de coopérer. »

“ Pour le moment, le 1 % commande publique concerne toutes sortes d'interventions, à l'exception du spectacle vivant. Notre préoccupation est de faire entrer également dans ce cadre des œuvres immatérielles, dont la traduction ne sera pas forcément matériellement visible, sous forme d'édifice ou de structure, mais qui se présenteront sous forme d'accompagnement, dans le temps, de travaux organisés dans les quartiers. [Serge Calvier] ”

« Dans un premier temps, poursuite Serge Calvier, cette mesure ne peut être que la démarche d'une collectivité qui vote une politique exemplaire de développement culturel et de création dans l'espace public, et qui décide d'y affecter 1 % de ses crédits d'investissement en fonctionnement. Dans ce cas, ce n'est plus retenu aux entrepreneurs ni aux architectes ni à qui que ce soit.

Si une commune, une collectivité territoriale décide de mettre une obligation de plus-value ou d'accompagnement artistique pour toute opération de construction, ce sera coercitif. Cela peut figurer dans des règlements d'urbanisme, dans des cahiers des charges. Certains agiront une fois, sur un chantier, alors que d'autres décideront d'imposer un tel mécanisme sur un territoire. L'intérêt du territoire, c'est d'abonder un fonds de mutualisation. Si plusieurs partenaires décident de participer, sur un même territoire, ce fonds est géré collectivement par les collectivités, auxquelles il convient d'associer les acteurs culturels et artistiques concernés, ainsi que les citoyens. Au lieu de taxer chaque chantier, chaque opération, et de les doter d'une œuvre, ce fonds réunit une caisse commune qui autorise une politique pérenne, à l'année ou sur plusieurs années. »

Selon Jean Blaise, on ne parviendra jamais à entraîner le privé sur un fonds qu'il finira par considérer comme une nouvelle taxe.

“ Dans l'esprit des gens, le 1 %, c'est l'ornement, ce qui est fait en plus pour rendre beau. Il faut maintenant réexpliquer que l'intervention de l'artiste, du créateur dans l'espace public vient révéler cet espace. C'est de l'ordre du vivant et non de la décoration ou de l'ornementation. [Jean Blaise] ”

Serge Calvier nuance : « Pour moi, il y a deux choses totalement différentes, qui parfois peuvent être conjointes et agir de pair : d'une part, le mécénat d'entreprise, démarche volontaire, dynamique, qui met plutôt en avant l'œuvre ; d'autre part, la démarche de l'art public, qui relève d'une politique culturelle. Cette politique culturelle volontaire est le fait d'élus politiques, de collectivités territoriales qui choisissent de privilégier, vis-à-vis d'une population, une dynamique de création dans l'espace public. Les deux démarches se retrouvent parfois sur des opérations conjointes, de façon complémentaire, mais elles ne correspondent pas aux mêmes objectifs, aux mêmes critères et aux mêmes développements. »

■ LE SODAR

Animation : Bernadette Baratier et Alexandre Ribeyrolles, respectivement membre du CA et secrétaire du bureau de la Fédération nationale des arts de la rue

Un SODAR (Schéma d'orientation pour le développement des arts de la rue) est la mise en œuvre d'une conversation, sur des territoires, entre des interlocuteurs divers, sur la question des arts de la rue, de l'espace public, donc de la culture.

Selon Palmira Picon, si c'est un espace de négociation, de réflexion et d'orientation, au travers d'élus, d'opérateurs, d'artistes réunis pour propulser des projets ou de futurs projets, cela peut être une bonne chose, un regard transversal pour voir comment l'art et la culture ont des effets sur le reste, l'éducation, la santé, l'économie, mais sans être obligé, en tant qu'opérateur culturel, de faire de l'économie, de la santé, etc.

“ Comment fait-on pour mettre autour de la table des interlocuteurs multiples et fort différents (du simple citoyen aux associations, aux administrations territoriales, aux élus), présents sur un territoire ? [Bernadette Baratier] ”

L'ART DANS L'ESPACE PUBLIC : UN LEVIER POUR REFONDRE UNE POLITIQUE CULTURELLE DE TERRITOIRE

Jean-Luc Langlais ne semble guère convaincu : « J'ai tendance à penser aujourd'hui que l'espace public est étroitement lié à la définition de la culture, dans toute sa diversité. Ici, les arts de la rue me semblent renvoyer à une problématique un peu étroite. À travers ce dispositif, que voulez-vous ? Si c'est un dispositif de concertation, j'ai envie de dire, de façon un peu provocatrice, que ça existe déjà. » Bernadette Baratier réplique que dans beaucoup de territoires, ça n'existe pas du tout.

Alexandre Ribeyrolles précise : « Nous voyons bien, quand nous allons à la DRAC, à la Région, au Département, que nous avons des regards très différents par rapport au territoire. Il arrive que nous réussissions à réunir les élus d'une agglo. Cependant, nous ne parvenons pas, dans la durée, à avoir un regard transversal qui ne porte pas spécifiquement sur l'art, mais sur des problématiques très différentes. »

Christophe Blandin-Estournet rappelle qu'« Au cours de la discussion précédente, nous n'avons eu de cesse de dire que nous devons nous laisser des capacités d'innovation, sans pré-écrire les mécanismes, en se laissant le droit de construire les choses. J'ai l'impression que la moitié de nos projets sont menés en collaboration et que nous y développons ces approches. Fort heureusement, nous n'avons écrit aucun modèle. Je comprends la nécessité de légitimation, mais je pense que c'est un leurre de penser que ça va passer par des modalités du type SODAR. »

“ Les arts de la rue sont, d'abord et avant tout, transdisciplinaires. Ils concernent tout autant le responsable de la ville que le responsable de la santé, de la littérature, etc. Ils ont la chance d'être porteurs et d'interpeller les élus en leur demandant une vision globale de l'art et de la culture, de voir ce qui fait avancer une société, une collectivité. (Alain Van Der Malière) ”

Or, souligne-t-il, le SODAR détache le sous-ensemble « arts de la rue » et lui confère un traitement spécifique.

Xavier Montagnon, secrétaire général du CIPAC, explique que dans le contexte de la réforme territoriale, le CIPAC travaille beaucoup pour mettre en place des instances régionales de concertation entre les acteurs des arts plastiques et au-delà. Ces instances existent très peu. Le seul exemple qu'il connaît est celui du Conseil régional des Pays-de-la-Loire qui a mis en place une conférence Culture régionale.

Christophe Blandin-Estournet revient sur son sentiment, évoqué plus haut : « Ce qui me gênerait, c'est que nous pré-déterminions les modalités de rencontre, car l'instance de négociation avec une collectivité sur l'occupation de l'espace public n'est pas la même que celle que je peux mettre en place avec un centre social et une association de quartier. Nous devons être capables, à chaque fois, de moduler et d'inventer. »

Françoise Lavarde, secrétaire générale de la Commission nationale du débat public, remarque que tous les mots qui apparaissent lui évoquent des éléments qui relèvent du quotidien de la participation. La concertation et la co-construction sont deux formes différentes de participation, avec des degrés différents d'implication des acteurs à la prise de décision. Elle rappelle qu'un schéma n'est pas une concertation ; la concertation est le médium, l'outil qui permet de construire et d'atteindre un but.

LES PRÉCONISATIONS

- **Favoriser la reconnaissance des Projets artistiques et culturels de territoire (PACT)** qui s'inscrivent dans la durée et dans la vie des territoires, prenant appui sur le contexte :
 - reconnaître la pertinence et l'intérêt de ces projets ;
 - repenser les critères d'attribution de moyens et les indicateurs de bilan et d'évaluation ;
 - sensibiliser les comités d'experts à ces démarches artistiques.
- **Développer des formations adaptées**
pour :
 - un vocabulaire partagé et compris par tous ;
 - un repositionnement de certains savoirs professionnels ;
 - Une connaissance des processus de projets travaillés *in situ*.**par :**
 - des formations initiales ou continues dans les métiers de la culture ;
 - des formations spécifiques pour les personnels des collectivités territoriales ;
 - des actions de sensibilisation et de formation auprès des élus ;
 - des ateliers d'analyse des pratiques, permettant de croiser les expériences et les points de vue.
- **Ouvrir des espaces de concertation sur les territoires : les SODAR** (Schémas d'orientation pour le développement des arts de la rue).
Dans ces espaces réunissant tous les partenaires concernés, les politiques seront co-construites, dans la transversalité des acteurs, la non-hierarchisation de leur parole et le souci constant de l'intérêt général.
- **Elargir les sources de financement par le « 1 % Travaux Publics pour la création artistique en espace public ».**
Il s'agit pour les collectivités territoriales de consacrer volontairement 1 % des budgets de création ou de rénovation d'espaces publics, des budgets de travaux de voirie, de réseaux souterrains (VRD), d'opérations d'urbanisme et d'aménagements urbains (ZAC, ZUP, ZI, ZAE...), de transports, etc (hors les bâtiments publics déjà concernés par le 1 % artistique) à des opérations artistiques éphémères en espace public, dans le cadre de fonds locaux d'intervention gérés par des conseils ou des comités.

L'ART DANS L'ESPACE PUBLIC : UN LEVIER POUR REFONDRE UNE POLITIQUE CULTURELLE DE TERRITOIRE

PARTICIPANTS À L'ATELIER DE PARIS

- **Guy Alloucherie**, directeur artistique de la compagnie HVDZ, Loos-en-Gohelle
- **Dominique Aris**, cheffe de projet pour l'art dans l'espace public, DGCA, ministère de la Culture et de la Communication
- **Éric Aubry**, directeur de La Paperie, CNAR de Saint-Barthélémy-d'Anjou
- **Bernadette Baratier**, membre du conseil d'administration de la Fédération nationale des arts de la rue
- **Jean Blaise**, président de la MNACEP, directeur du Voyage à Nantes
- **Christophe Blandin-Estournet**, directeur du théâtre de L'Agora, scène nationale d'Evry et de l'Essonne
- **Serge Calvier**, vice-président de la Fédération nationale des arts de la rue
- **Elena Dapporto**, chargée de mission arts de la rue et du cirque, et marionnettes, DGCA, ministère de la Culture et de la Communication
- **Bruno de Beaufort**, directeur des Usines Boinot, CNAR en Poitou-Charentes
- **Michel Cantal-Dupart**, architecte
- **Julie Desmidt**, coordinatrice de la FRAAP (Fédération nationale des réseaux et associations d'artistes plasticiens)
- **Jean Digne**, président de HorsLesMurs
- **Antoine-Laurent Figuière**, chef du Département de l'action territoriale, ministère de la Culture et de la Communication
- **Floriane Gaber**, coordinatrice du secrétariat général de la MNACEP
- **Ondine Garcia**, conseillère en spectacle vivant au cabinet de Bruno Julliard, premier-adjoint à la Maire de Paris
- **Fanny Girod**, chargée de communication et des relations avec les publics à Lieux publics, Centre national de création en espace public, Marseille, et membre du groupe de réflexion sur la médiation initié par HorsLesMurs
- **Karine Gloanec-Maurin**, vice-présidente de la MNACEP
- **Gentiane Guillot**, secrétaire générale de HorsLesMurs
- **Frédéric Hocquard**, conseiller de Paris délégué auprès du premier-adjoint à la Maire de Paris, chargé des questions relatives à la «Nuit»
- **Cyril Jaubert**, directeur artistique de la compagnie Opéra Pagaï, Bordeaux
- **Stéphanie Kerdoncuff**, directrice du Centre socio-culturel Les Chemins blancs à Niort
- **Laetitia Lafforgue**, présidente de la Fédération nationale des arts de la rue
- **Frédéric Lafond**, vice-président de la FNADAC (Fédération nationale des Directeurs des affaires culturelles)
- **Jean-Yves Langlais**, vice-président à la Culture et au patrimoine de la communauté de communes de l'Arpajonnais
- **Françoise Lavarde**, secrétaire générale de la Commission nationale du débat public
- **Pascal Le Brun-Cordier**, directeur du master professionnel «Projets culturels dans l'espace public» à l'Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne
- **Maud Le Floc'h**, directrice du pOlau (Pôle des arts urbains) à Tours
- **Claudy Lebreton**, président de l'ADF (Association des départements de France)
- **Joël Lecussan**, membre du bureau de la FRAAP (Fédération nationale des réseaux et associations d'artistes plasticiens)
- **Jean-Philippe Lefebvre**, maire-adjoint chargé de l'action culturelle et événementielle, et des relations internationales de la ville de Dôle
- **Caroline Loire**, directrice d'Art'R, lieu de fabrique itinérant en Ile-de-France
- **Katerine Louineau**, plasticienne, représentante de l'USOPAV
- **Julie Mailhé**, coordinatrice de la Fédération nationale des arts de la rue
- **Jean-Pierre Marcos**, directeur du Cirque Jules-Verne, Pôle national des arts du cirque et des arts de la rue à Amiens
- **Sylvie Midali**, chef de bureau de l'action territoriale à la DGCA, ministère de la Culture et de la Communication
- **Xavier Montagnon**, secrétaire général du CIPAC
- **Palmira Picon**, directrice de Quelques p'Arts, CNAR, scène régionale Rhône-Alpes
- **Alexandre Ribeyrolles**, secrétaire de la Fédération nationale des arts de la rue
- **Julien Rosemberg**, directeur de HorsLesMurs
- **Florian Salazar-Martin**, président de la FNCC (Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture), maire-adjoint de Martigues
- **Guy Tortosa**, inspecteur de la création artistique, DGCA
- **Alain Van Der Malière**, ancien haut-fonctionnaire de l'Etat
- **Marion Vian**, co-directrice de Pronomade(s) en Haute-Garonne, CNAR

SYNTHÈSES DES ENTRETIENS

Thierry ANGLES

gérant d'Anagraphis

p. 64

Stéphane BONNARD

co-animateur de KompleXKapharnaüm,
auteur et scénariste

p. 67

Fazette BORDAGE

en charge du développement des dynamiques culturelles
et artistiques à la Ville du Havre

p. 70

Grégoire CARTILLIER

directeur technique au Voyage à Nantes

ET

Jérôme PLAZA

directeur technique de Chalon dans la rue

p. 72

Tara H.

chercheuse et historienne de l'art

p. 74

Julie DESPRAIRIES

Chorégraphe

p. 76

Laurent FACHARD

Eclairagiste

p. 79

Olivier GROSSETÊTE

ET

ZEVS

plasticiens dans l'espace public

p. 81

Jean-Michel PUIFFE

directeur du Théâtre, scène nationale de Sénart

ET

Michel BISSON

président de la Communauté d'agglomération de Sénart

p. 84

Florian SALAZAR-MARTIN

président de la FNCC (Fédération nationale des collectivités
territoriales pour la culture) et adjoint à la mairie de Martigues,
en charge de la culture, des droits culturels
et de la diversité culturelle

p. 86

ENTRETIEN

AVEC

Thierry ANGLES gérant d'Anagraphis

Anagraphis, à l'origine un atelier de sérigraphie d'art, existe depuis 1979. Depuis 1997, nous avons développé un travail au service des artistes, pour les aider à réaliser leurs projets. J'avais remarqué les grandes difficultés de ces derniers à concrétiser, deviser, estimer les responsabilités réelles initiées par un projet, et celles des municipalités, des pouvoirs publics à commander des œuvres d'art, pour les mêmes raisons. Nous avons pris une option autorisée par la loi : l'article 1984 du Code civil permet d'être mandaté par l'artiste, de le représenter en ses lieux et places. Dans cette configuration, je décide tout avec l'artiste et j'assume seul toutes les responsabilités. N'importe quel élu municipal peut décider de choisir un artiste et son projet sans se lancer dans des appels d'offres, des concours, tout en étant « libéré » des responsabilités. L'article 35-2-8 du Code des marchés publics définit la procédure négociée sans publicité et sans mise en concurrence. En fait, tout est parti du MIAM (Musée international d'art modeste). Le MIAM étant un projet d'artiste, Hervé Di Rosa, il n'était pas souhaitable qu'il soit un musée de France, municipal, avec un conservateur. Avec le caractère si innovant et novateur du concept « d'art modeste », je ne voyais pas Hervé en permanente difficulté, au gré des affectations de conservateurs. Je n'ai pas souhaité non plus que la mairie puisse infléchir directement ou indirectement les choix artistiques.

C'est à cette occasion que j'ai rencontré Jean-Louis Péru, avocat spécialisé en droit public et des collectivités, un avocat extraordinaire que je n'ai pas quitté depuis. Il est avant tout au service des projets et met en synergie tout ce que permettent la loi et la réglementation.

“ La réglementation régissant le droit des marchés publics ne prévoit pas systématiquement le recours à la procédure d'appel d'offres. Des procédures dérogatoires sont prévues, en fonction de l'objet du marché. Il y a donc une certaine souplesse dans la réglementation, que l'on peut exploiter. ”

Dans le cas du MIAM, nous avons mis en place une organisation exemplaire : le bâtiment, le personnel, la sécurité et les assurances sont payés par la mairie qui encaisse les entrées. L'association de l'Art modeste, présidée par Hervé Di Rosa, reçoit des subventions et est titulaire d'une convention de délégation de service public (ce n'est pas un marché à renouveler régulièrement) pour élaborer le contenu culturel. Elle conçoit le programme culturel, et c'est ce programme qui constitue un service public.

Revenons sur les marchés publics, les commandes publiques : pourquoi faire des concours ? Lorsque un élu veut un projet, il peut le choisir. Les concours ne servent-ils pas aux élus à se cacher derrière des règles compliquées dans le seul but de dire que ce n'est pas eux mais la procédure qui a choisi le projet ? Les concours peuvent servir à valoriser les jeunes artistes. En revanche, les artistes confirmés ont tellement de travail qu'ils ne vont pas, en plus, faire des concours.

Les projets Anagraphis sont toujours très constructeurs de lien social. Si on pose une œuvre dans un coin, sans raison, les gens se demandent logiquement pourquoi on l'a mise là. Ce n'est pas pareil de la construire ensemble.

Je prends deux exemples : la salle des mariages de Bobigny et le cinquantième anniversaire de la ville de Mourenx.

Pour la salle des mariages de Bobigny, avec Hervé Di Rosa et le maire de l'époque, Bernard Birsinger, nous sommes partis du fait que la ville comptait 90 nationalités, et que le mariage républicain était la cérémonie la plus courte (cinq minutes !), les mariés attendant avec impatience de se rendre à l'église, à la mosquée, ou au banquet. Aucune place pour l'amour. Hervé Di Rosa a proposé une œuvre extraordinaire, globale, incluant un cérémonial, des échanges et laissant une immense place à l'amour... Ainsi quand on se rend à la mairie pour demander à se marier, on reçoit un livret, les fonctionnaires

expliquent le déroulement et le fait que l'on doit recevoir un cadeau et en offrir un à la mairie (l'idée étant que les mariés offrent un objet qu'ils aiment, qui sera la marque de leur passage et sera conservé dans la salle des mariages), et la mairie offre une œuvre d'art.

Ces œuvres, une par continent, sont des sérigraphies numérotées et signées, parmi lesquelles les gens choisissent. Pour les réaliser, Hervé Di Rosa a invité le monde : Rachid Koraichi, pour le monde arabe ; William Wilson pour l'Afrique ; Ricardo Mosner pour l'Amérique latine ; François Boisrond pour l'Europe ; Maître Akeji, l'ermite japonais incroyable, trésor vivant de l'humanité.

Est joint au livret de famille, un recueil de poèmes d'amour de toutes les cultures du monde et de toutes les époques (de *Be-bop a lula* aux *Amoureux des bancs publics*, en passant par le poème d'un émir écrit en 783).

Il y avait 6 000 personnes présentes à l'inauguration. Toutes les associations culturelles de la ville étaient invitées à venir préparer le buffet. Quand la droite a pris la mairie, dans un premier temps, ils voulaient détruire l'aménagement de la salle. Maintenant, ils parlent d'en faire une autre devant, pour empêcher que les mariages y aient lieu, mais le marché public de la salle des mariages correspondait à la commande d'une œuvre d'art et pas à une commande de meubles. Pour le contrôle de la légalité, la préfecture avait gardé le marché quelques jours ; puis ils l'avaient validé. Nous faisions cela pour la première fois. L'œuvre est globale, elle comprend tout. Elle est protégée par les règles de la République.

Second exemple : le cinquantième anniversaire de la ville de Mourenx. Cette ville a été créée quand on a trouvé le gaz de Lacq, à la fin des années cinquante. De Gaulle a décidé de l'exploiter. Devant le refus des grandes villes (Pau...) d'accueillir les « ouvriers », les chargés de mission du gouvernement ont préconisé d'acheter un terrain immense, marécageux, de 7 000 hectares et de construire une ville sur place. C'est une cité HLM, carrée, avec quelques « belles maisons » pour les cadres. La première maison construite était destinée aux ouvriers constructeurs, « la tour des célibataires ».

Au moment du cinquantième anniversaire, beaucoup de ces « pionniers » étaient encore vivants. Nous avons demandé aux gens de sortir et d'offrir à la ville, puisque c'était son anniversaire, des objets qui signifiaient leur lien avec leur ville ; en échange, puisque c'était aussi l'anniversaire des habitants, ils recevraient une œuvre d'art. Cadeau contre cadeau ! L'échange était organisé par les enfants, pionniers d'aujourd'hui, qui avaient pour mission d'aller chercher tout le monde. Nous avons récupéré des tas d'objets et nous en avons fait un musée, le Musée d'art modeste de Mourenx, le MAMMour, que nous allons inaugurer au début 2016.

Dans l'œuvre de Di Rosa pour Mourenx, il y a des fleurs partout. Une des premières choses visibles là-bas, c'est que le service des espaces verts est au top. Nous les avons réunis ; ils étaient enthousiastes et ont passé un an à inventer, à calculer et à construire, par exemple, des sculptures florales. Régulièrement, nous organisions une réunion de chantier, avec tout le monde. Venait qui voulait : des ouvriers, une association de quartier, etc.

“En fait, j'utilise le mandat qui m'a été accordé par l'artiste pendant un temps, au cours duquel celui-ci réfléchit à son œuvre. Il n'a pas, ensuite, à suivre le bronzier, le fondeur, etc : c'est à moi et à mes équipes de le faire. Ensuite, je m'occupe des questions de sécurité ; un ingénieur travaille pour moi.”

Il m'est arrivé de demander à cet ingénieur de faire des calculs pour une statue où vingt mômes puissent monter dessus sans tomber. À ce niveau, il n'y a pas de normes. Il ne faut pas qu'elle s'écroule toute seule dans dix ans... Il fait les calculs, que je fais certifier par un bureau de contrôle.

Tous les bureaux de contrôle sont formatés pour le bâtiment, pas pour quelque chose qui n'existe pas. Ils ne sont pas équipés, mais ils sont bons et j'en ai trouvé un capable de traiter les questions relatives aux œuvres d'art.

Entre le bureau de contrôle, mon ingénieur, et les débats qu'ils ont entre eux, j'ai, et l'artiste et l'élu avec moi, trois garanties : celle du bureau de contrôle, celle de l'ingénieur et de son bureau d'étude, et l'accord entre les deux. Cela prend un temps fou mais, au moins, ça tient à coup sûr. Et si ça s'écroule,

MISSION NATIONALE POUR L'ART ET LA CULTURE DANS L'ESPACE PUBLIC

ce n'est pas moi qui serai en cause, ni l'artiste, ni l'élu. La construction est garantie et s'il y a un problème, c'est moi qui assume. Aucun artiste ne peut prendre toutes ces précautions. Et heureusement, la loi ne prévoit pas de normes pour les œuvres d'art! Ce qui n'empêche pas qu'il faut qu'elles tiennent debout et longtemps.

Par exemple, pour la salle des mariages de Bobigny, nous préconisions un simple savon de Marseille pour nettoyer les sièges. Six ou huit mois après, je me rends sur place, pour voir comment ça avait vieilli : tout est sale, avec le noir des chaussures sur les sièges. Après une réunion avec l'équipe municipale de nettoyage, je m'aperçois que dans le marché des produits d'entretien de la Ville, il n'y a pas de savon de Marseille! Les femmes de ménage, qui s'étaient appropriées l'œuvre et son nettoyage, après avoir rencontré l'artiste, étaient quelque part honteuses que ce ne soit pas propre. On a introduit le savon de Marseille dans les marchés publics de la ville.

Une fois qu'on a fait quelque chose, il faut suivre, car s'il y a un problème dans dix ans, c'est l'image de l'artiste, de l'œuvre, de l'élu qui sera en cause. On sait bien que la ville ou l'administration ne le fera pas si on ne l'aide pas. Les personnels changent et ceux qui sont encore en poste ne savent pas forcément faire partager leur enthousiasme aux nouveaux.

ENTRETIEN

AVEC

Stéphane BONNARD

co-animateur de KompleXKapharnaüm,
auteur et scénariste

p. 67

K

ompleXKapharnaüm est un groupe d'une quinzaine de personnes, fondé et basé à Vil-leurbanne depuis 1996. Nous proposons trois types de projets : de l'écriture *in situ*, où la ville est envisagée comme source d'inspiration et comme espace scénographique, et à partir de laquelle nous produisons des créations de toutes pièces, qui tournent dans différents endroits. Nous faisons aussi des créations dédiées, qui sont des formes de commandes. Le troisième volet, plus récent, est un projet que nous menons dans le quartier où nous sommes installés, qui est en réaménagement.

Nous allons déménager, comme le prévoit le plan d'urbanisme, en nous décalant de 300 mètres environ, et ce nouveau bâtiment devient un projet artistique : le projet architectural va redéfinir le projet artistique de KompleX. Nous sommes en plein dedans, avec une équipe d'architectes qui finalisent les premières esquisses. Nous travaillons sur l'idée d'un lieu modulaire implanté dans une friche industrielle, avec des espaces qui peuvent se plugger et se dé-plugger les uns avec les autres, se ranger. Nous disons aux artistes accueillis en résidence qu'il y a la base arrière pour se ressourcer et tenter des choses, mais nous mettons avant tout à disposition des espaces dans la ville, pour travailler.

“**Au fil des projets que nous avons menés, nous avons découvert à quel point la ville est un plateau de jeu particulier. À la différence d'un théâtre où le plateau reste le plateau, une rue à Mulhouse, Pékin ou Madrid sont des espaces différents. Tu peux écrire ton projet pendant trois ans, tant que tu ne l'as pas confronté à l'espace de la ville, il ne vaut rien. C'est au moment où tu le confrontes que tu peux comprendre l'histoire qui est en jeu.**”

Les projets dédiés fonctionnent sur le schéma suivant : quelqu'un (un programmeur, un élu...) nous appelle, et nous allons passer 48 heures, avec un collègue, pour définir le pourquoi de la venue de la compagnie. Le travail commence là, dans ce repérage, car tout rentre en jeu : le contexte dans lequel ça se situe, le moment, l'endroit où ça va se passer, la discussion avec le maire, le boulanger..., tout intervient dans l'écriture. Après ces 48 heures, nous définissons une première esquisse de ce que nous pourrions faire, une forme *a priori* (une déambulation, du théâtre documentaire, etc). La forme n'est pas définie à la base, elle est liée au contexte. Ensuite, il y a cinq à huit jours d'écriture et de rencontres, avec quatre à cinq personnes (les gens qui font la vidéo, un musicien et moi), qui croisent la personne qui chapeaute le projet. Nous sommes sur du multimédia, donc tout le monde est associé dans le projet dès le départ.

Nous avons un noyau dur : son, vidéo et dispositif technique ; ensuite, nous faisons appel à d'autres personnes. Les dispositifs techniques mis en œuvre sont pour nous des objets scénographiques. Par exemple, plutôt que d'avoir une tour avec deux projecteurs dessus, nous avons deux gars harnachés avec un vidéoprojecteur, complètement autonomes, avec des médias vidéo envoyés en wifi. L'important est la manière dont ces dispositifs nous permettent d'être en osmose, en porosité avec la ville, dans la proximité.

Pour prendre l'exemple de Meisenthal : le Conseil général de la Moselle nous invite, en nous parlant du bassin verrier, de l'industrie du cristal, comme de choses importantes, au moment où, par ailleurs, Florange est en train de fermer. On te parle du bassin verrier, tu sais que Florange ferme, le message est clair : la Moselle lance une opération de com où elle tente d'atténuer l'effet Florange en parlant d'autres fleurons, comme le cristal : voilà la commande ! En fait, les artistes (pas seulement KompleXKapharnaüm), sur ce type de travail, décryptent très rapidement les enjeux de terrain.

Pour les projets dédiés, j'ai coutume de parler d'énigme ; et la clé de l'énigme, c'est ce que nous allons raconter qui permet d'universaliser. Il ne s'agit pas uniquement de raconter l'histoire de cet endroit,

ENTRETIEN

pour les gens qui habitent là ; il faut sortir de cet entre-soi, en s'appuyant sur ce contexte pour faire rebond, raconter une histoire plus globale. En Moselle, nous avons utilisé la fiction ; nous ne faisions que raconter une histoire, et toute ressemblance avec des personnages existants, etc. Ça protège.

Bien sûr, tout cela produit un écho, dans le coin. Tu rencontres les gars qui travaillent dans les cristalleries, ils discutent entre eux. Un ouvrier nous prend pour des pinpins de Parisiens, comme très souvent n'importe où, et dit : «Votre truc ne sert à rien ; ce qu'il faut faire, c'est une photo avec tous les verriers...». Dans notre histoire, le personnage fictionnel, Yvan Dumatin, est d'accord pour assumer cette grande mission de prendre une photo de tous les anciens verriers. Nous avons donc pris la photo en vrai, avec soixante verriers dont certains ne s'étaient pas vus depuis trente ans. Mais au final, c'était aussi devenu un élément clé de notre fiction : c'est dans l'histoire, dans le spectacle, mais cela arrive en vrai. C'est très important. Nous ne sommes pas là juste pour raconter, mais aussi pour faire.

Il faut rester longtemps pour monter ce genre de projet et ça pose des problèmes financiers. Nous travaillons sur des formats d'une douzaine de personnes pendant trois semaines, sous-payées. Et se pose la question de l'évaluation : combien de spectateurs, et quel coût par spectateur ? Or, pour nous, il n'y a pas que le spectacle ; il y a tout ce qui se passe autour, et la façon dont tu le rends palpable.

Les relations avec les élus locaux posent toujours question. Les commanditaires sont en première ligne là-dessus, et par ricochet, nous sommes aussi dans ces histoires. Je trouve quand même que ça manque d'espace et qu'il y aurait des choses à inventer.

“ Il serait intéressant qu'une équipe puisse dire qu'elle a envie de faire quelque chose à tel endroit, sans nécessairement passer par une commande. Je trouve que par rapport au potentiel de l'art urbain et de ses propositions, de la richesse des expériences qui peuvent se créer, il y a énormément de choses à développer et nous n'en sommes qu'aux prémisses. Peu de choses se font parce que les espaces de diffusion sont très réduits, et dans les festivals, ce genre d'expérience est difficile, car ce sont des espaces où la ville est dévitalisée. ”

Chez nous, nous avons pu développer un espace d'expérimentation plutôt confortable, pour nous et pour les artistes que nous accueillons. Ça a été long, car au début, les politiques voulaient voir comment rentabiliser l'affaire, avec des histoires de communication, de vraie-fausse médiation («Vous allez nous dire ce que pensent les habitants»).

Aujourd'hui, dans notre quartier, nous travaillons à la réappropriation d'un espace physique, qui est en train de changer. La population va quasiment doubler. Tous les jours, des bâtiments sortent de terre, et les habitants qui sont là, ceux qui viennent de débarquer, ont à se réapproprier ce terrain en friche, où plus personne ne met les pieds. La proposition artistique prévue pour cet endroit sert à se réapproprier ces espaces et à créer du commun, une nouvelle mémoire pour un quartier qui est en train de changer.

En 2011, nous avons inventé une fable : nous avons imaginé un sentier pédestre dans un quartier très orienté «voitures». Ce sentier faisait un cercle parfait. Nous avons invité des artistes à défricher ce sentier. D'un point de vue urbanistique, notre affaire tenait ; elle passait par des zones vouées à destruction, requalification... Mais c'était déjà trop tard par rapport à l'avancement du projet.

Pour moi, dans un monde idéal, les architectes et les urbanistes considèrent que l'action de l'artiste doit intervenir bien en amont du projet, et que c'est une donnée à prendre en compte au même titre que les études, les statistiques sociales et les premières études de terrain. Pas plus, mais pas moins non plus !

Dans un monde idéal, on ne rencontre pas ces personnes dans un bureau, ils viennent nous voir, ils sont présents. Il existe un courant de l'architecture que de dire qu'il faut éprouver la ville physiquement pour en comprendre les enjeux. Les expériences que nous proposons tournent autour de cela.

C'est une manière de mettre en jeu des espaces de la ville, et des enjeux de ces espaces, dans le cadre d'une proposition artistique. Faire un bout de déambulation à travers un quartier, avec des

environnements sonores, des bribes de témoignage, un endroit où tu vas être simplement dans une position contemplative, puis tu te déplaces, et tu fais une petite proposition dans une cour d'immeuble. Ce sont des relevés de vie, du sensible... Quand tu te promènes dans la ville, tu sens vite que sur ce côté du trottoir, c'est un quartier, et que de l'autre côté, tu as changé de quartier. Et ceux qui vivent de ce côté ne traversent pas. Il y a donc bien des frontières symboliques. Quand nous avons travaillé avec le Grand Lyon, ils nous demandaient des évaluations, le nombre de spectateurs, et nous leur rétorquions : « Vous n'êtes pas venus. Si vous voulez évaluer notre action, venez. »

Peut-être faut-il attendre une nouvelle génération, davantage d'artistes en école d'architecture, aux Ponts et Chaussées... Aujourd'hui, nous sommes régulièrement sollicités pour des appels d'offres, dans la mesure où les architectes sentent bien qu'il y a une mode autour de la présence d'artistes, mais c'est toujours sur la dimension communication du projet, sans réel contenu.

Nous devons affirmer que oui, *a priori*, l'art a une fonction émancipatrice mais aujourd'hui, l'acte artistique urbain n'est toujours pas reconnu et reste de l'ordre du fonctionnel, de l'animation, de la communication.

ENTRETIEN

AVEC

Fazette BORDAGE

en charge du développement des dynamiques culturelles
et artistiques à la Ville du Havre

J'ai organisé mon premier concert en 1977, à Poitiers avec Blurt, Joy Division, et quelques autres. Je n'ai jamais prémedité de récupérer un espace, mais dès le début, il était très compliqué d'utiliser les lieux existant dans la ville. C'était compliqué parce que j'étais très «musique». Dès que nous faisions quelque chose, des plasticiens venaient, des gens du territoire que nous ne connaissions pas. Et je me disais qu'une exposition, une buvette dans l'entrée du théâtre seraient tellement bien, pour ouvrir les portes. Je m'intéressais à tout ce qui s'inventait alors, en termes de bidouillage entre musique, image, danse... Je me suis réveillée un matin avec l'envie de créer un lieu autonome : c'était trop compliqué d'obtenir les autorisations. Il fallait aussi un lieu adapté, pluridisciplinaire ; sur ce dernier aspect, c'était très compliqué et, à l'époque, très rare.

J'avais trouvé un entrepôt de matériel électroménager de 4000 m². Je l'ai appelé Confort moderne ; c'était sans doute la première friche culturelle en France. L'art et la culture étaient positionnés dans ce lieu symbole de l'économie traditionnelle qui n'avait pas su se renouveler, remplacé par un lieu de projets en émergence, d'art et de culture, pluridisciplinaire. J'avais envie que les gens traversent ce lieu pour acheter leur baguette et que, pour nous, ce soit l'occasion de nous projeter sur le territoire et la ville. L'espace public, c'est aussi construire avec les gens.

En faisant le Confort moderne nous-mêmes, il a fallu plusieurs années avant d'avoir une convention. Cela a consisté en un travail de fond sur un territoire où nos propositions artistiques ont fait écho à des dynamiques de création sur place, avec des amateurs, en lien avec une école d'art... Nous avons examiné les ressources du territoire et nous les avons impliquées. La friche permettait de changer un peu de statut, d'aller dehors, de faire venir des gens, pour qu'il se passe quelque chose dans leur espace quotidien. Je ne me plaçais pas dans une logique d'équipement, mais dans un autre registre, en vue de créer le maximum de relations entre l'art et les gens. Joseph Beuys parle du «matériel invisible» : le potentiel d'idées, d'imaginaire, la force de vie qui est touchée par l'art. J'ai l'impression que, dans la société actuelle, c'est ce dont nous avons le plus besoin, alors que tout semble se rétrécir.

La première Maison de la culture inaugurée par Malraux est celle du Havre. C'était incroyable : les expositions étaient montées sur roulettes, dans un espace en fait polyvalent, dans lequel on enlevait tout pour faire un concert, puis une séance de cinéma. Je me dis que nous n'avons rien inventé...

Cette initiative de friche culturelle était un début de mise en exergue de la nécessité de sortir, d'être davantage dans la spontanéité, dans l'interaction. Aujourd'hui, le lieu de culture, pour moi, c'est la ville tout entière. Ce qui veut dire qu'il faudrait travailler au niveau d'une ville comme on travaille à l'intérieur d'une friche, en pluridisciplinarité, à différents niveaux. On a besoin d'une grande diversité.

Comment intervenir avec l'art et la culture sur un territoire ? De temps en temps, des lieux sont nécessaires, pour fabriquer et même pour exposer certaines œuvres. Ce n'est pas l'un ou l'autre, mais différentes choses simultanément. Ce qui veut dire aussi des méthodes «collectives» - non au sens où tout le monde fait tout ensemble. Avec les friches, je ne me concevais pas comme directrice, mais comme coordinatrice. Ma compétence était de juxtaposer des choses différentes sans que ce soit un fourre-tout. Au Havre, j'ai été séduite par le caractère industriel de la ville, après avoir travaillé dans des friches industrielles.

Il est intéressant de voir comment on passe d'une ville industrielle à une ville culturelle, au sens où la dimension culturelle est partie prenante de tous les domaines d'activité. La dimension culturelle de l'activité économique est énorme, de même que celles des problèmes sociaux, des problèmes urbains ou de l'éducation. Je ne veux pas dire par là que je mélange l'art et la culture mais, dans la dimension culturelle à prendre en compte, l'art peut être crucial car c'est en soi un concept qui porte de l'émotion et présente une forme concrète.

On peut voir le territoire à partir de ses rues, de son architecture, etc. En ce qui me concerne, naturellement, ce sont les gens qui me touchent le plus. Le territoire commence par les personnes qui y vivent... Quand Joseph Beuys parle de « sculpture sociale », il se réfère à toutes les potentialités, au « matériel invisible » constitué d'idées, de façons de penser, de croyances, à partir desquelles on crée le monde et on donne des formes aux choses. C'est précisément ce que sait faire l'artiste : donner une forme en adéquation avec un concept. Si nous nous posons la question de la même façon qu'un artiste qui donne une forme à un contenu, par rapport à des personnes sur un territoire, ça peut avoir des répercussions énormes.

J'ai l'impression que l'art a un rôle essentiel à jouer, et je pense que le plus gros problème concerne nos croyances, la façon dont nous pensons que les choses peuvent marcher ou non, ce qui est possible ou non. Notre rapport au monde constitue aussi un espace public à investir. Sénèque disait : « Ce n'est pas parce que les choses sont difficiles que nous n'osons pas, c'est parce que nous n'osons pas qu'elles sont difficiles ».

Au-delà de la culture de E.T. Hall est mon livre de chevet. Hall dit que le monde tel qu'il est, est une prolongation de nous-mêmes. Nous avons encore un matériel illimité de ressources humaines. Il faut un dispositif pour que nous puissions prendre conscience de ce potentiel énorme. L'art est un des dispositifs qui nous aident à bouger, y compris dans le rapport qu'il entretient avec ce qui se fabrique, avec le travail, le temps, la créativité. Cela ne peut se produire, évidemment, que si c'est partagé, le plus possible.

Nous nous sommes coupés de notre vie ; j'ai le sentiment que l'art, justement, ramène du vivant en nous. Ça touche des gens à un endroit qu'ils avaient oublié en eux-mêmes. C'est cela, être vivant ; c'est aussi ne pas savoir comment sera demain.

Or, être en vie, c'est être en mouvement. La vie, c'est aussi la relation avec les autres et quand des artistes rassemblent des gens, je vois bien que les gens sont ensemble, pour la première fois de façon différente, autour d'un projet artistique. Être vivant, c'est aussi savoir s'abstraire de son statut social pour redevenir qui on est vraiment avec ce potentiel qui est en nous.

Aujourd'hui, le lieu de culture couvre la totalité du territoire et nous devons inventer des formes d'organisation, de travail en commun. Au Havre, j'ai été appelée pour la transformation d'un fort militaire, qui représente un bout de ville. Il y avait une trentaine d'organisations en présence, et je me demandais comment faire, en tenant compte de tout le monde (les petits, les plus gros...). J'ai pris la mesure de ce qu'il fallait bouger. Il faut un maire (ou une agglomération) qui ait la volonté, et que des expériences se fassent. Mais il faut l'accord des acteurs institutionnels, à tous les étages.

Il faudrait qu'un territoire ait envie de jouer le jeu avec ses acteurs institutionnels directs, et d'autres, de façon à imaginer une expérience à la fois concertée, mutualisée, et qui, en même temps, respecte les individualités. Il ne s'agit pas de se dire que tout le monde fait tout ; il est également nécessaire de créer un équilibre entre le cadre et le mouvement.

“ **Ce qu'il faut envisager aujourd'hui avec les équipements labellisés et les expériences plus libres, c'est que tout cela tricote ensemble un territoire. Je souscris tout à fait à ce qu'on donne des obligations à tous les lieux institutionnels pour qu'ils sortent de leurs murs. Si nous étions davantage dans cette ouverture, beaucoup plus de gens auraient envie d'aider la culture, parce qu'ils la comprendraient : des entreprises, des fondations...** ”

Nous scions la branche sur laquelle nous sommes assis, surtout en ce moment. Pas seulement parce qu'il y a moins d'argent, mais parce que nous sommes dans une période de transition (énergétique, économique). Ce sont nos imaginaires qu'il faudrait convoquer pour réinventer le monde différemment, si nous voulons que le bien-être soit le nouveau moteur de développement de la société. C'est la beauté qui nous porte, et l'art est quelque chose de beau qui nous transporte, en tant qu'êtres humains.

Voir les artistes de près, entendre et voir comment ils fonctionnent, c'est énorme. On voit juste une personne en face de soi, et quand on se rend compte du chemin qu'elle fait, on est émerveillé : c'est possible !

ENTRETIEN

AVEC

Grégoire CARTILLIER directeur technique au Voyage à Nantes

ET

Jérôme PLAZA directeur technique de Chalon dans la rue

JÉRÔME PLAZA : Au départ, j'étais comédien dans une compagnie de théâtre de rue, puis je suis devenu directeur technique, d'abord de manière autodidacte, ensuite j'ai suivi plusieurs formations, et j'ai eu la chance d'être directeur technique sur Aix-Marseille - Provence 2013.

Pour moi, l'espace public est vraiment synonyme de liberté. C'est le champ de tous les possibles : du spectacle, de l'art contemporain, des installations. Souvent, par «espace public», on entend «extérieur» : place, rue, arts de la rue. Il peut aussi, évidemment, s'agir d'espaces intérieurs, dans des bâtiments publics où des gens passent : une gare, un supermarché, etc.

GRÉGOIRE CARTILLIER : Je suis architecte de formation. Une fois mon diplôme obtenu, j'ai réalisé que beaucoup de jeunes architectes travaillant dans une agence passaient le plus clair de leur temps derrière un ordinateur, or c'était le chantier qui m'intéressait. J'ai rencontré une troupe de théâtre de rue, Générique Vapeur, qui m'a embauché au départ pour un projet de construction. Nous sommes ensuite partis en tournée, dans toute l'Europe, pour des résidences de création. Ensuite, j'ai été contacté par Lille 2004 pour travailler sur les installations en extérieur, dans l'espace public. Daniel Sourt m'a alors appelé pour Estuaire, qui se montait à Nantes, hors les murs du Lieu unique. Aujourd'hui, je suis directeur technique du Voyage à Nantes.

Dans un cadre spécifique comme Estuaire, on n'a pas affaire à l'accueil de pièces existantes. On invite les artistes à faire des créations *in situ*. De nombreux artistes contemporains ne sont pas vraiment dans le «faire». Contrairement à des compagnies qui disposent de vraies compétences en interne, bien des artistes contemporains n'ont pas d'équipe.

“**L'intérêt de l'espace public, c'est qu'il n'est pas dédié à l'œuvre (comme le sont le musée, la galerie ou la scène), et l'artiste ne peut donc pas travailler seul à son projet. Même s'il a de l'expérience, il est obligé d'être en interface avec de nombreuses personnes, car une pluralité de paramètres vont intervenir : la géographie du site, son climat...**”

Dans l'espace public, nous devons nous frotter à l'autre, aux services de l'État, aux usagers... Fatalement, nous sommes «chez quelqu'un» ; c'est donc le champ de la rencontre. Ce qui est assez excitant, car cela oblige les artistes à faire évoluer leur projet, entre l'esquisse, leur intention initiale, et l'œuvre finale qui est souvent bien différente des premières intentions.

JÉRÔME PLAZA : Du point de vue du directeur technique, travailler avec des artistes de rue ou avec des plasticiens fait appel aux mêmes réflexes, même si les codes sont différents.

Personnellement, je ne connais pas grand-chose aux cintres et à la cage de scène et je suis un peu perdu dans un théâtre ; en revanche, je sais que ceux qui maîtrisent parfaitement ces outils sont peut-être perdus dans l'espace public.

En tant que directeur technique, ce que je trouve passionnant dans les projets dans l'espace public, c'est que cela va au-delà de la technique. Nous ne sommes pas là seulement pour «mettre des barrières». C'est la relation avec les artistes (de compagnies ou plasticiens) qui est intéressante, et la manière dont nous les accompagnons.

GRÉGOIRE CARTILLIER : À part, bien sûr, dans le domaine du *street art* et des pratiques hors institution, on ne peut pas laisser l'artiste en solo face à une commande. Il doit être accompagné.

Dans l'impossibilité de tout faire eux-mêmes, les artistes contemporains se retrouvent à avoir recours à un bureau d'étude, un ingénieur, un grutier, un charpentier, etc. Et c'est peut-être finalement une chance : un processus qui rassemble des gens qui, sociologiquement et politiquement, n'ont rien à voir. L'espace public oblige à ce mode de production, où on ne peut pas rester dans « l'entre-soi », où se rassemblent des gens qui n'appartiennent pas aux métiers de la culture (le BTP, l'artisanat, la police, les pompiers...). Le grutier qui assure le levage d'une pièce a un rôle clé dans l'histoire, autant que celui qui conçoit la structure. Tous ces gens travaillent ensemble sur un projet et ça devient leur histoire, le potentiel d'appropriation est énorme.

Le travail d'un directeur technique est donc un travail de médiation, de coordination. Dans la morosité ambiante, on prétend qu'il y a tellement de normes et de règlements qu'on ne peut plus agir, alors que c'est faux. Il faut connaître parfaitement les contraintes réglementaires pour qu'elles ne soient pas un frein à la créativité.

JÉRÔME PLAZA : Dans l'espace public, il y a des contraintes : de moyens (souvent), réglementaires (qu'on peut maîtriser et avec lesquelles on parvient à faire).

“ Il faut maîtriser la réglementation, car on est alors capable de discuter avec un préventionniste, un bureau d'étude, un architecte ; et avec les artistes, auxquels on va pouvoir expliquer qu'on ne va pas s'y prendre de telle manière parce que c'est interdit (et si c'est interdit, c'est parce que c'est dangereux), mais qu'on va plutôt procéder de telle autre manière, qui est autorisée. ”

Il s'agit aussi d'organiser nos méthodes et cela passe par le savoir, au travers de formations adaptées. À ce jour, les formations destinées aux directeurs techniques concernent principalement la salle, la scène ; certaines comportent quelques modules sur l'espace public. Il y a là un champ de formation à investir.

J'ignore pourquoi une formation de responsable technique d'événements dans l'espace public, comme celle proposée par Yann Métayer, a été abandonnée. Je pense qu'elle pourrait avoir sa légitimité. En effet, un nombre croissant de directeurs techniques est confronté à l'espace public, et pour les directeurs techniques de compagnies, un gros travail est nécessaire. Il y a aussi les agents des collectivités responsables du service événementiel de la ville, qui représentent un champ énorme. Il faudrait impulser des formations reconnues, qualifiantes, diplômantes en argumentant que, plutôt que deux demi-journées, il vaudrait mieux proposer quinze jours.

GRÉGOIRE CARTILLIER : Je suis mitigé sur la question de la formation ; il ne faut pas que les gens se spécialisent trop. L'art contemporain hors des lieux consacrés permet justement la rencontre de savoir-faire différents et de « non spécialistes » de l'art. Nous avons créé d'extraordinaire relations de confiance et d'accompagnement sur les projets avec des bureaux de contrôle, par exemple, qui la majorité du temps travaillent dans l'industrie, les monuments historiques, et qui se révèlent des partenaires clés pour accompagner des projets de création.

Je crois aux échanges au travers d'expériences vécues. Plutôt que des formations ne peut-on pas mener des projets concrets, un peu partout sur le territoire, et en tirer le *making off* du process ?

JÉRÔME PLAZA : Même s'il faut du temps, certains lieux comme Reditec (l'association des responsables et directeurs techniques qui compte beaucoup de responsables techniques de théâtre) peuvent être investis pour développer les échanges. Même si on ne crée par de formation spécialisée, c'est bien de formaliser le savoir : cela revient aussi à donner la chance à des jeunes de s'en emparer.

ENTRETIEN

AVEC

Tara H.

chercheuse, historienne de l'art

J'ai fait des études de droit et d'histoire de l'art, ainsi que du commissariat d'exposition. Je suis passionnée par l'espace public, qui pose beaucoup de questions en Iran. J'ai eu l'occasion d'y passer plusieurs mois sur une enquête de terrain pour enrichir les recherches qui ont nourri mon mémoire : l'art et l'espace public en Iran.

“ L'espace public iranien présente la particularité d'être encadré par la police des mœurs, les gardiens de la révolution. Il se pratique avec beaucoup de réglementation, beaucoup de censure, beaucoup de pression et énormément de tensions. Le simple fait de marcher dans la rue est encadré ; ce qu'on y fait, les activités, rien ne dépasse la ligne fixée par le régime. C'est encore plus le cas au niveau artistique : il n'y a pas de tagger, de graffer ; cela n'existe pas. On peut rencontrer des cas isolés, mais c'est vraiment rare. ”

Mon mémoire s'intéresse surtout à ce qui s'est fait depuis trente ans, après la révolution islamique de 1979 : les peintures murales réalisées dans la capitale. Un peu partout, dans la trame urbaine, quand vous vous promenez, vous voyez d'énormes portraits de mollahs, des compositions de martyrs ensanglantés, et plus récemment, depuis une dizaine d'années, des peintures complètement surréalistes, avec des oiseaux, des papillons, des arcs-en-ciel, qui restent quand même dans la ligne idéologique du régime. Ces peintures existent depuis trente ans et sont entretenues par la mairie de Téhéran et par des associations : l'association des familles de martyrs, le centre « Art et propagande ».

Quand on parle de l'art contemporain iranien underground, ça se fait dans les parkings, dans les caves. J'ai eu l'occasion de travailler comme stagiaire, pendant un mois, pour une galerie souterraine, dans un parking : beaucoup de choses s'y font, mais toutes les salles sont fermées à clé. Elles ne le sont pas constamment, mais au moment du vernissage, quelqu'un se promène avec un trousseau de clés, au cas où la police des moeurs débarquerait ; il faut alors tout fermer, avec les visiteurs dans les salles.

En fait, il s'agit de communiquer de la bonne manière. Pour un vernissage, on n'envoie pas une invitation facebook ; on n'imprime pas des flyers. La communication se fait par le bouche-à-oreille, des textos, des sms ; ceux qui viennent sont avertis, et cela concerne un petit public très étroit. Une fois sur place, les galeries prennent le risque de payer des amendes, mais elles ne peuvent pas bouger constamment, notamment parce qu'elles ont de petits budgets. Il y a aussi des artistes qui travaillent en atelier et vendent chez eux. Ils se font connaître par un petit public d'amateurs.

Il y a environ dix ans, il y a eu une avancée majeure dans l'espace public, mais elle était complètement fausse ; c'était un mensonge total. Une compagnie nommée Blue Sky Company est apparue, constituée d'une dizaine de peintres muralistes qui réalisent des peintures murales très fantaisiques, artificielles, à première vue non officielles. Si on regarde bien, dans le détail de l'œuvre, on se rend compte que le papillon est l'esprit du martyr, l'arc-en-ciel la percée vers les cieux : c'est toujours le même discours, la même idéologie déguisée pour donner une impression de liberté. On dit du directeur de cette Blue Sky Company qui produit des peintures murales à Téhéran, Mehdi Ghadyanloo, que c'est le nouveau Banksy du Moyen-Orient. C'est faux. Je ne dis pas que c'est un vendu ; je ne le connais pas et je ne sais pas d'où il sort ni quelles études il a faites. Au niveau de l'esthétique, c'est absolument incroyable : hyperréaliste et en même temps très inspiré, c'est un nouveau genre. Mais tout est commandé par l'État.

Les artistes à qui l'État passe commande ne sont pas des artistes qui exposent. Ce sont des peintres en bâtiment, et ils ont un groupe d'ouvriers qui travaillent avec eux. C'est du travail à la chaîne : il y en a une multitude incroyable, il y en a partout. Tous les jours, des dizaines de fresques sont réalisées.

Il n'y a pas de moyen de lutter contre cette ambiance visuelle : nous sommes obligés de la voir tous les jours et d'être désespérés par elle. Tous ont été marqués et continuent de l'être. Mais certains artistes font le choix d'utiliser les codes de la peinture murale propagandiste pour briser cette propagande ; par exemple, en reprenant la figure du mollah pour le ridiculiser.

Quand je pense à l'art dans l'espace public en France, je pense à l'avenir ; je ne vois qu'un futur. Le passé est très important, mais ça va surtout de l'avant, alors qu'en Iran, nous avons stagné depuis 1979 ; nous avons stagné sur les huit ans de guerre, et nous sommes encore dedans. Tout est fait de société, alors qu'ici, chacun s'exprime comme il veut. Je n'en ai pas une vision globale mais je peux vous dire qu'en France, j'ai l'impression que les artistes ne sont pas avertis ou intéressés par ce qui se passe en politique, de manière profonde. Ce n'est pas leur préoccupation principale. Ils sont intéressés par autre chose, qui prend peut-être en compte la dimension politique, mais il y a une telle diversité d'inspiration... La politique, les sujets de société ne sont pas forcément au cœur des discours.

À Téhéran, en Iran et au Moyen-Orient de manière générale, il n'y a pas de création neutre, d'art pour l'art ; toute œuvre contient un message ajouté. Souvent, aussi, dans les peintures et les photographies qui montrent la vie réelle des gens, il y a toujours un contenu poétique très puissamment évocateur. Il y a toujours quelque chose derrière, même pour celui qui dessine des fleurs et des montagnes, ou qui photographie du mobilier. Ce n'est jamais un travail de façade.

À Téhéran, il n'y a pas du tout de publicité, parce qu'il faut laisser la place aux portraits, qu'ils soient omniprésents, que le regard soit fixe : à un feu rouge, on s'arrête, on voit le mollah et on le respecte. La majeure partie des portraits des mollahs (les guides spirituels) sont ceux de l'ayatollah Khomeiny, qui a fomenté la révolution, et de son successeur, Khamenei (parfois les deux ensemble, sur un fond de montagne et de rivière). Il y a aussi des martyrs, et le lien est fait entre martyrs et mollahs. Des personnalités sont aussi représentées, plutôt dans des peintures commémoratives. L'objectif est de garder leur présence, pour qu'ils soient omniprésents, pour toujours, sur la trame urbaine.

“ **La vie continue, sous les yeux du mollah qui vous regarde droit dans les yeux, vous observe tout le temps. C'est effrayant : il est souvent gris ou vert, avec de la sueur sur le front, il n'est pas beau du tout. Il est représenté de manière hyper réaliste, comme dans le réalisme soviétique ; c'est absolument inspiré de cela. Ce sont des portraits traumatisants et c'est un personnage terrifiant. Mais c'est ce qui est recherché : il doit faire peur. Pour être soumis, il faut avoir peur.** ”

Dans ce répertoire mural, certaines peintures représentent le conflit contre Israël, avec des soldats et, souvent, des slogans. Il y a surtout des attaques contre les États-Unis, dont une peinture terrifiante, visible quand on franchit un pont dans le centre-ville à Téhéran. Sur le mur d'un énorme immeuble d'une vingtaine d'étages, on voit le drapeau américain et les extrémités des bandes figurent des roquettes, avec inscrit : « Mort à l'Amérique ! » C'est effrayant car il n'y a pas d'humour, c'est au premier degré.

La guerre entre l'Iran et l'Irak a duré huit ans, de 1980 à 1988. Beaucoup de gens, et de jeunes, sont morts ; beaucoup de pères, de frères, d'oncles sont morts sur le front (beaucoup trop, et des deux côtés). Quand les familles endeuillées passent dans la rue et voient des portraits de martyrs, même si elles ne sont pas favorables au régime, ça les touche. Je pense donc que des gens, malgré eux, s'investissent émotionnellement. Le portrait des fils décimés est peint sur les murs. Les familles endeuillées les gardent ainsi pour toujours et c'est une histoire partagée avec les voisins, une douleur commune, instrumentalisée. Les familles sont prises dans le jeu de la représentation.

ENTRETIEN

AVEC

Julie DESPRAIRIES chorégraphe

D epuis une quinzaine d'années, je travaille sur des projets de danse, principalement par rapport à l'architecture. J'ai construit des projets pour des espaces urbains qui me semblaient pouvoir nourrir mes propos chorégraphiques. C'est une démarche contextuelle. Le lieu est vraiment mon point de départ, ma source d'inspiration et le cœur de mon travail. Je choisis toujours les lieux dans lesquels j'interviens, sauf quand il s'agit de commandes, auquel cas le choix se fait d'un commun accord avec le commanditaire.

Mes projets ne sont pas directement liés à l'espace public. Quand je suis dans un musée, c'est un lieu public, qui accueille du public. Nous ne répétons jamais en studio, mais toujours dans les lieux, au vu et au su du public, au milieu du public.

Je ne fais pas de la performance. Mes créations sont écrites, réglées et le public est parfois guidé – mais pas toujours. Il s'agit d'un public convié, mais quand le spectacle a lieu à l'extérieur, il y a évidemment aussi un public de passants, occasionnel. Je cherche à soigner la qualité de réception de mes pièces, pour qu'il y ait une qualité d'écoute, malgré les perturbations de l'environnement.

En 2008, j'ai fait un projet pour les Champs libres, à Rennes, dans le bâtiment de Portzamparc qui venait d'être livré. Claude Guinard m'avait invitée dans le cadre des Tombées de la nuit et m'avait demandé d'accueillir un public important : 700 spectateurs par soir, c'est-à-dire une grosse jauge, par rapport à mon habitude. Les gens rentraient et étaient libres de circuler dans des milliers de mètres carrés. La danse était partout. J'avais déjà fait des projets de ce type, que j'appelle «environnements chorégraphiques», par exemple à la bibliothèque de Beaubourg, en 2004, pour la Nuit blanche. Je voulais que l'événement ne soit pas ma pièce, mais le fait que la bibliothèque soit ouverte jusqu'à deux heures du matin, et que les lecteurs se rendent compte progressivement que la bibliothèque entière dansait.

« À chaque fois, je m'appuie sur ce que je comprends du lieu, ce que j'en sais en m'étant documentée, en ayant passé beaucoup de temps avec les gens pour comprendre le fonctionnement, l'histoire, les partis architecturaux, etc. La personne qui m'invite a aussi des choses à dire sur le lieu, et des envies. Je ne transforme pas du tout les lieux, mes pièces sont liées aux espaces tels qu'ils sont. Ma démarche est caméléon, j'essaie de trouver une forme qui corresponde aux lieux, que les gens y trouvent une sorte de « naturel ». »

Par exemple, aux Gratte-ciel à Villeurbanne pour la Biennale de la danse en 2006, j'ai conçu une déambulation guidée, avec des points de vue très précis sur des morceaux d'architecture. En même temps, je souhaite que les gens se sentent libres et qu'il y ait une sorte d'évidence. Je produis un discours très divers, ouvert ; un discours plastique, chorégraphique, musical.

J'ai étudié le théâtre et les arts plastiques, en me spécialisant à la fin de mes études sur l'histoire de l'architecture, et, pour gagner ma vie, j'étais guide d'architecture moderne. J'ai cette fibre de la sensibilisation. L'architecture ne fait pas appel à une démarche spécifique de découverte : il suffit d'être dans la rue, de lever les yeux. J'aime beaucoup cette idée : il est possible de faire découvrir des formes modernes et contemporaines de l'art aisément.

Au début, je m'intéressais aux formes, aux lignes, à l'histoire, aux matériaux, à la conception de l'espace par les architectes. Puis, très vite, j'ai pensé qu'il fallait aussi parler des usages et des usagers, qu'il fallait bien sûr d'abord les impliquer dans les créations, mais aussi les impliquer comme danseurs. En effet, ils sont porteurs de mouvements, d'histoires, de gestes, de souvenirs...

À l'Opéra de Lyon, pour le bâtiment de Nouvel, nous étions 193 interprètes. C'était un projet d'action culturelle, un spectacle pour faire venir à l'Opéra des gens qui, sinon, n'y auraient jamais mis les pieds. S'il est bon, dans les rapports d'activité, d'indiquer qu'il y avait 100 personnes extérieures n'ayant

jamais fréquenté l'Opéra, je voulais qu'il y ait 100 salariés de l'Opéra qui participent aussi, car ils ont des savoir-faire extrêmement précis. Ça me plaisait de faire des échanges de savoir-faire entre ces populations exclues et les populations « incluses ». Cela a donné lieu à un spectacle de deux heures, en déambulation dans tout le bâtiment : *L'Opera nell'opera*, dont le sujet était l'Opéra de Lyon lui-même, ses métiers, son histoire, son institution, ses programmes...

Au départ, j'ai eu le désir de mettre en scène des corps. J'aurais pu être artiste plasticienne, faire des installations, mais c'était trop simple. J'ai fait des études de théâtre, et j'avais le désir d'être dans une équipe, une troupe, une compagnie ; en relation directe avec les gens.

La question du public est tout à fait cruciale dans mes pièces. Elle me met en difficulté, mais elle est passionnante. Il faut créer les conditions de réception dans un lieu qui n'est pas fait pour ça. Si je me trouve régulièrement dans l'espace public, je ne me suis jamais posé la question de l'espace public en tant que tel. Ce qui m'intéresse, au départ, c'est l'architecture.

L'architecte des Gratte-ciel à Villeurbanne a produit une mise en scène très soignée. L'avenue Henri-Barbusse donne une belle perspective de 500 mètres, depuis l'hôtel de ville jusqu'aux deux tours. Une danseuse professionnelle de mon équipe était sur le perron, et elle dansait à l'unisson avec les personnes en haut des tours. Ils dansaient ensemble, faisaient les mêmes mouvements, en se regardant à 500 mètres de distance. Un clin d'œil à *Roof piece* de Trisha Brown.

Les plus grandes difficultés sont institutionnelles ; ce ne sont pas des difficultés d'espace, qui sont des difficultés artistiques, plastiques, chorégraphiques, auxquelles on trouve des solutions à force de travail.

Dans le bâtiment de Portzamparc à Rennes, il y avait trois structures : le musée de Bretagne, la bibliothèque de Rennes-métropole et l'espace des sciences, c'est-à-dire des institutions très différentes qui n'ont pas spécialement envie de travailler ensemble. J'arrivais en tant que projet imposé par la direction générale ; c'était un énorme défi.

Il est rare qu'une commande m'impose un bâtiment. En général, c'est plutôt une carte blanche. Je peux indiquer les lieux qui me plaisent mais je trouve plus intéressant de dialoguer avec le commanditaire. J'ai fait plusieurs pièces dans des ensembles urbains, par exemple, à la Villeneuve de Grenoble, un ensemble urbain emblématique des idées novatrices des années 1970, devenu aujourd'hui un quartier sensible. J'y ai fait un important projet de deux ans, qui a donné lieu à un film, avec 84 interprètes (scolaires, habitants du quartier, commerçants).

“L'instrumentalisation de ma pratique artistique à des fins sociales ne m'intéresse évidemment pas, mais il est important pour moi que la pratique artistique ait une dimension sociétale. De fait, on s'intéresse aux questions sociétales et aux tensions sociales, mais ça ne peut pas être le moteur d'une commande.”

Il est très important pour moi de ne plus pouvoir, dans le spectacle, distinguer le professionnel de l'amateur ; la question de l'amateurisme ne se pose pas, en fait.

Faire danser toute une ville, c'est un défi que je pourrais relever ; j'aurais les moyens de le faire à ma façon. Pour faire danser une ville, il faut se poser la question de ce que cela veut dire : est-ce que tous les habitants dansent, ou est-ce que certains bâtiments emblématiques dansent ? C'est ce que j'ai proposé à Pronomade(s) en réalisant *L'Architecte de Saint-Gaudens*, un film qui faisait danser cette commune de Haute-Garonne.

La question d'échelle est cruciale dans le travail chorégraphique et le rapport aux bâtiments. S'agiter ne sert à rien. Une danse très bavarde ne rivalisera jamais avec l'espace extérieur, avec la distraction que provoque le passage d'une voiture, le bruit de travaux... Il faut savoir trouver la juste échelle pour provoquer l'émerveillement du spectateur, une sorte de grâce dans la relation entre le spectateur qui reçoit ce cadeau, le danseur qui lui offre, le bâtiment qui devient l'écrin de ce moment partagé.

Pendant longtemps, j'ai été l'intellectuelle des arts de la rue et la saltimbanque de la danse contemporaine. J'étais marginale, parce que pluridisciplinaire. Je ne rentrais jamais dans les cases. Ma première

MISSION NATIONALE POUR L'ART ET LA CULTURE DANS L'ESPACE PUBLIC

aide au projet date d'il y a trois ans. Il y a une sorte de grand écart entre le travail accompli et mon existence institutionnelle. Progressivement, j'ai imposé dans le milieu chorégraphique une sorte de respect par mon travail, et j'ai bénéficié de la bourse *Écrire pour la rue* pour mon *Inventaire dansé de la ville de Pantin*. C'était nouveau et important pour des gens comme moi car cela valorise la phase d'écriture en amont, la nécessité d'écrire dans l'espace public. Dans les arts de la rue, je n'étais pas du tout repérée. Je ne me sentais moi-même pas d'affinités... Je ne pouvais pas jouer dans des festivals comme Chalon ou Aurillac, car je n'avais rien à proposer de «déjà prêt». Puis j'ai rencontré Pronomade(s) ou les Tombées de la nuit qui ont évolué vers une grande considération du travail avec les habitants sur le long terme, que je défendais depuis des années.

Mes pièces ne coûtent pas d'argent en construction de décors, mais en salaires, en temps de travail sur place, d'imprégnation.

ENTRETIEN

AVEC Laurent FACHARD éclairagiste

p. 79

J'ai une formation de chef opérateur lumière cinéma et d'éclairagiste de spectacle, mais c'est surtout par la pratique que j'ai appris mon métier. Je travaillais comme électricien au Théâtre du Centre, à Aix-en-Provence. Quand Jean Digne a lancé Aix ville ouverte aux saltimbanques, il nous a demandé d'aller accrocher nos projecteurs dans les platanes à 15 mètres de haut, et d'installer des podiums et des œuvres d'art en pleine rue. Puis j'ai travaillé à SIGMA, à Bordeaux. Ce qui explique, en très grande partie, que, en tant qu'éclairagiste, je m'intéresse à l'espace public, c'est la pratique de ce début des arts de la rue, cette liberté...

J'ai enchaîné par un travail sur la danse, notamment avec Odile Duboc. En tant qu'éclairagiste, la danse m'a offert le plateau nu, sans le bagage du décor. Ce furent de belles expériences que j'ai poursuivies ensuite avec Régine Chopinot et la jeune danse française, jusque dans les années 1980-85.

“ J'ai commencé à m'intéresser à la question de l'éclairage dans l'espace public, parce que je me suis rendu compte qu'on ne s'en occupait que de manière fonctionnelle. J'y ai vu la possibilité de scénographier l'espace public, pour la nuit, et j'ai revendiqué le fait que, quand on fabrique de l'espace public, il faut un architecte (bien sûr), un paysagiste, mais il serait bien d'y associer un éclairagiste, comme il faudrait que, dans tout aménagement d'espace public soit intégré un artiste. ”

Une de mes premières interventions comme maître d'œuvre à part entière a été l'aménagement de la place des Terreaux avec Daniel Buren et Christian Drevet. Je ne voulais y mettre aucun candélabre, mais éclairer les quatre façades qui éclaireraient l'espace public, en lumière réfléchie. Quand j'ai proposé cela, on m'a répondu que la lumière réfléchie n'existe pas parce qu'on ne peut pas la calculer : « Donc ça va être tout noir et il y aura des meurtres tous les soirs... ». Il a vraiment fallu faire la preuve physique du phénomène de la lumière indirecte et de la lumière réfléchie, et que les élus s'investissent, pour convaincre les services techniques de nous laisser faire. C'était intentionnellement un piège pour les pouvoirs publics de la collectivité. L'illumination des façades produit l'éclairage fonctionnel (l'inverse de l'habitude). Du coup, ça oblige à les éclairer tout le temps.

En France, travailler la nuit est encore très mal considéré et vaut le double du tarif horaire diurne. C'est la raison pour laquelle on entretient l'éclairage public le jour sans jamais voir ce que l'on fait. Donnez-moi un million de chômeurs, j'en ferai un million d'éclairagistes qui s'occuperont de la ville, la nuit. Au temps de l'allumeur de réverbères, il y avait quelqu'un dans la rue la nuit. Aujourd'hui, il n'y a plus personne ; même la police n'est plus dans la ville la nuit.

Ce que quelques-uns et moi-même avons introduit en France, c'est le fait qu'on donne une qualité nocturne à l'espace public. Toutes les villes sont éclairées avec des lampes au sodium qui dénature la caractéristique des choses ; dessous, nous sommes tous jaunes. La nuit, quand je rencontre l'autre, si je ne le reconnaiss pas dans son intégrité, je ne peux pas entreprendre d'échange correct. Or, les lampes au sodium ne restituent que 20 % de la nature des choses. Depuis vingt ans, on essaie de mettre des lampes blanches, qui permettent qu'on se reconnaisse, grâce à un bon rendu des couleurs. Nous essayons de donner de la qualité aux espaces publics, par l'éclairage, de manière à ce que les gens échangent.

Ce qui a marqué tout le mouvement de rénovation urbaine en France, c'est que là où, avant, on ne prenait qu'un architecte qui engageait un pépiniériste pour mettre des plantes dans un bac à fleurs, les politiques ont décidé de ne plus prendre un architecte, mais plutôt un paysagiste, ou quelquefois une équipe pluridisciplinaire. Et les paysagistes ont été beaucoup plus bienveillants que ne l'ont été les architectes avec nous, éclairagistes et concepteurs lumière. C'est ce qui a permis à notre profession

MISSION NATIONALE POUR L'ART ET LA CULTURE DANS L'ESPACE PUBLIC

de voir le jour. Sinon, on prenait un bureau d'études techniques voirie-réseau-divers (VRD) ; l'éclairage public faisait partie du divers. C'était très caractéristique d'une société qui ne vit pas la nuit, ne sort pas la nuit, ou n'a besoin que d'un éclairage fonctionnel.

L'expérience lyonnaise de rénovation urbaine est, à ce titre, exemplaire. Dans cette société industrielle, très laborieuse et très religieuse, les gens ne sortaient pas la nuit. Ils rentraient chez eux tout de suite après le travail. À la fin des années 1980, Henry Chabert et Michel Noir se rendent à Barcelone pour voir ce que Joan Busquets a commencé dans les années 1980 : de nouveaux espaces publics, avec des façons totalement différentes de les éclairer. Plutôt que de mettre des candélabres, il suspend des lanternes à des fils ou à des guirlandes. Lyon suit l'exemple, à travers le plan de rénovation urbaine dans lequel est intégré l'éclairage. La ville est ainsi passée de trois à plus de 300 sites éclairés. Par conséquent, on a révélé un paysage nocturne urbain qui n'existe pas et où il n'y avait rien à voir, et toute la société lyonnaise a changé de mode de vie. Vingt-cinq ans après, plus de 400 restaurants sont ouverts jusqu'à une heure du matin. Une culture nouvelle s'est installée dans cette ville, ainsi qu'une économie considérable.

Dans la foulée, sur la base de la fête religieuse traditionnelle du 8 décembre, j'ai conçu la fête des Lumières comme un développement exploratoire de cette expérience de rénovation urbaine. Historiquement, les Lyonnais venaient voir les lumignons aux fenêtres et les vitrines éclairées. Cela réunissait 500 000 personnes, en une seule soirée. J'ai proposé de confier l'espace public à tous les artistes de la lumière (peintre, architecte, scénographe, chef opérateur lumière cinéma, éclairagiste de spectacle, designer...).

“ La notion d'intervention de l'artiste dans l'espace public reste pour moi essentielle, car l'artiste a un autre regard, moins fonctionnel que l'architecte et le paysagiste, et il apportera toujours le supplément d'âme qui transcende l'espace. ”

J'ai dû tanner le maire de Lyon pour mettre cette fête en place et nous avons vite étendu l'événement à trois nuits. En l'espace de trois ans (de 1998 à 2000), nous avons basculé de 500 000 personnes à trois millions. C'était incroyable : pas d'acteurs, pas de musique, pas de danseurs, rien qu'un spectacle visuel sur des façades ou dans l'espace. Par moments, le public applaudissait, juste à un spectacle visuel!

En 2003, je suis parti à Bordeaux m'occuper de l'aménagement lumière des cinq kilomètres de quais de la Garonne, avec Michel Corajoud. C'est absolument dingue, que je me sois retrouvé à aménager cet espace que nous avions investi, 35 ans plus tôt avec SIGMA, et qui était à l'époque un lieu de perdition.

En ce moment, je travaille sur la mise en lumière des Beaux-Arts à Paris ; c'est un privé, la compagnie de Phalsbourg (un promoteur qui fait des centres commerciaux dans la France entière), qui sponsorise les travaux. Pour le financement de ces choses-là, le rapport à l'industrie est essentiel, autant que le partenariat privé. Mais il faudrait réintroduire le 1 % artistique dans les aménagements d'espace public ou dans la commande du bâtiment (puisque c'est devenu facultatif).

Mon grand plaisir de travailler dans l'espace public, c'est le rapport à la nature. Ma cage de scène, c'est la voûte céleste, le ciel nocturne. Ce n'est pas parce qu'on éclaire qu'on ne doit pas le voir. J'ai éclairé le parc de Gerland, à Lyon. Comment éclairer un parc en prenant en considération les notions de pollution lumineuse, de développement durable, de respect de la nature, de la faune et de la flore ? En l'éclairant en couleur : ainsi, je ne reproduis pas la photosynthèse ; par conséquent, une fleur, éclairée en bleu, en rouge ou en vert, ne re-déclenche pas son cycle de développement biologique.

Les contraintes reposent sur de pseudo-normes que nous détournons et remettons en question à chaque action.

ENTRETIEN

AVEC ET

Olivier GROSSETÊTE ZEVS

plasticiens dans l'espace public

p. 81

OLIVIER GROSSETÊTE : Je viens des Beaux-Arts. J'ai commencé à explorer l'espace urbain, car il me semblait que l'espace de l'école et des musées était trop protégé. Ma pratique la plus connue consiste à réaliser des grandes constructions en carton, avec le public. Le carton est un matériau dérisoire, avec lequel je peux déranger, m'accaparer les images de pouvoir. La première grande construction que j'ai réalisée était destinée à rajouter des tours en carton sur la mairie de Valence, pour la transformer en une sorte de château fort.

J'ai aussi beaucoup travaillé avec ce qui appartient à l'espace public, en faisant des collages avec mes contraventions ou avec de l'argent, en me les appropriant et en les replaçant dans une autre dimension. Cela donne des tableaux, soit sur du verre, soit sur des feuilles de cellulose ; je les amène ensuite dans les musées. Je suis assez content car mes contraventions ont été vendues à des collections publiques.

Pour réaliser mes constructions, en amont, j'anime des ateliers avec différents publics (scolaires, vieux, jeunes, handicapés...). Le but est de préparer des éléments complexes de l'architecture, qui ne peuvent être réalisés au dernier moment, mais aussi d'impliquer les gens dans cette histoire en passant un temps à leur expliquer ma démarche, pour qu'ils puissent en parler à d'autres. Ensuite, avec ce groupe de personnes, nous commençons à bâtir. Sincèrement, ce sont des petites mains : ce que va devenir la construction est choisi par avance.

Au début, j'ai commencé de façon complètement pirate, je n'avais pas du tout l'intention de faire du participatif. Aujourd'hui, les boîtes de carton sont assemblées sans grues, sans machines, sans technique, et le public est vraiment nécessaire : je l'appelle pour pouvoir soulever la construction. Ces commandes concernent des festivals, car les budgets ne sont pas minimes.

En général, elles restent en place quelques jours, ou quelques heures, il arrive même qu'elles soient montées puis détruites avec le public. C'est une approche pragmatique, car il faut des autorisations, du gardiennage dès qu'on laisse quelque chose d'important dans l'espace public. L'œuvre est tout un processus, l'objet final est presque un prétexte. La réalisation est là, mais elle est vouée à disparaître : même si nous ne la détruisons pas, le temps s'en charge. J'ai l'impression que je crée des manques : la construction est là et disparaît ensuite, et il manque quelque chose. Cette trace est d'autant plus forte qu'elle n'est pas pérenne ; si c'était durable, on en aurait vite marre.

Les monuments que je construis doivent se confronter à l'échelle de la ville. Soit on est sur de petites interventions, soit dans le monumental. La demi-mesure ne marche pas très bien. Aller à l'échelle du monument, du pérenne, avec du carton, un matériau fragile : c'est là que ça se joue.

“

La transgression et le côté subversif ont été le moteur de départ ; ensuite, on n'est plus forcément tout le temps dans cette revendication, on ne peut pas tout le temps garder cette position. Mais quand tu es dans l'espace public, tu es dans le politique. La démarche artistique est là : on pense qu'il manque des choses, que quelque chose ne va pas et qu'on va apporter des solutions. Il y a une prétention à vouloir être artiste, à vouloir déranger, changer des codes. L'autorité est une des cibles.”

Au début, j'ai fait quelque chose pour aller à l'encontre d'un pouvoir, et ensuite, c'est ce même pouvoir qui vient me demander. Quand on parle de subversif, c'est une position de départ, mais souvent, ce n'est pas une position pérenne. C'est juste une contestation, et elle se fait récupérer.

ENTRETIEN

ZEVS : Je m'appelle Aghirre Schwarz, j'ai travaillé longtemps de façon anonyme sous le nom de ZEVS. J'ai grandi dans un atelier de peintre ; mes parents et mes grands-parents étaient artistes. J'ai commencé à peindre et à sortir de l'atelier parental pour aller d'abord dans la cage d'escalier de mon bâtiment, ensuite pour arpenter les rues du 20^e arrondissement. J'y ai rencontré Jérôme Mesnager, Nemo, ; de belles rencontres qui m'ont encouragé sur ce chemin.

J'ai développé une activité picturale, en faisant du graffiti, mais toujours sous l'influence d'autres pratiques. À un moment, je suis allé vers le théâtre. J'ai joué la comédie au Café de la gare. C'est alors que j'ai commencé ma série «Les ombres du mobilier urbain», et des ombres de mon scooter. À cette période, je délimitais mes scènes d'intervention dans la ville avec de la rubalise. Il ne s'agissait pas de théâtraliser, mais de prendre conscience de la manière dont je m'immisçais dans l'activité urbaine, avec un léger décalage. Je jouais sur cet effet de mimétisme.

Assez rapidement, je suis sorti des pratiques traditionnelles du graffiti pour aller vers la performance et le concept. La question du *ready-made* m'a interrogé très tôt. J'ai eu envie de travailler dans une continuité avec ce qui existe déjà ; pas forcément en rajoutant, mais plutôt en surlignant certaines choses. La série des Ombres électriques consiste à peindre le contour des ombres du mobilier urbain la nuit (les ombres portées par les réverbères), pour les faire voir. Ces traits révèlent les ombres, la nuit, et en conservent une trace pendant le jour.

À la fin des années 1990, Paris était saturé de graffitis. Le maire de l'époque a décidé de tout faire disparaître. L'activité des nettoyeurs était très visible. J'ai retourné cette situation pour développer les graffitis propres, en utilisant le Kärcher pour nettoyer la ville de manière créative et révéler la vraie salissure sur les murs des villes. Ce principe de graffiti propre a fait école : comme sur un échiquier, on passe d'une case où on est dans une position difficile à une position très ouverte, et ça devient très intéressant, même au niveau juridique. Ce travail a été repris par de jeunes *street artists*, par des *graffers*, et aussi par des publicitaires.

Le travail des ombres du mobilier urbain, qui est un travail pictural, m'a amené aussi à devenir photographe. J'avais envie de conserver des traces de ce travail. J'ai donc commencé à le photographier et j'ai exposé de nouveau dans des galeries. Avec le travail des ombres, j'ai présenté mes photographies comme des œuvres. Pour le travail des graffitis propres, c'est un peu différent. C'est plus difficile, car on touche là à l'immatériel. Pendant bien longtemps, dans la rue, mon travail était voué à disparaître, insaisissable, sauf par la photographie. La personne qui, par instinct de conservation, voudrait découper le trottoir pour emporter l'ombre, n'emporterait que le trottoir.

“ **À la base, je suis peintre ; j'ai commencé à faire de la sculpture, sur la ville. C'est vraiment né d'une volonté de mettre mon travail en relation avec le regard, l'émotion qui pourrait être suscités par ces réalisations chez des passants. Même quand j'ai travaillé à très grande échelle, en me servant de la force et des moyens de la publicité, le rapport au public était primordial, à partir de l'idée que le regardeur fait l'œuvre.** ”

Il y a l'instant passé lors de la réalisation et les rencontres qui peuvent se faire de manière organisée ou spontanée, selon que la performance est ou non annoncée. Ensuite, il y a l'œuvre laissée, et tout ce qui a trait à l'imaginaire, une appropriation du public.

À chaque fois que je réalise une action dans l'espace public, je tente de créer une ouverture. L'idée d'être subversif n'est pas l'aboutissement ; il s'agit plutôt de repousser les lignes ou de changer la perception, ou d'ouvrir des espaces. Avec le «kidnapping visuel», il s'agissait de développer un projet à partir d'une image publicitaire. Les mécanismes traditionnels consistent à afficher une publicité monumentale dans un endroit stratégique, immanquable, avec une belle image, un slogan, pour kidnapper l'attention du public, contre demande de consommation. J'ai eu envie de renverser ce principe en kidnappant l'image publicitaire de 15 mètres de haut (l'égérie des cafés Lavazza), qui se trouvait sur le toit d'un immeuble. Pendant deux heures, j'ai découpé, évidé puis fait disparaître le corps de la femme

sur l'affiche, pour ne laisser que sa silhouette, et j'ai inscrit : « Kidnapping visuel, payez maintenant ! ». Lorsque j'ai liquidé des logos, comme celui de Coca-Cola, ce n'était pas à petite échelle, c'était une enseigne de 30 mètres de long, extrêmement visible. L'action est minimale, mais elle influe sur le sens et la perception du symbole ; du coup, c'est tout le symbole qui dégringole.

Quant au subversif, lorsque arrive l'étiquette de désobéissance civile, je la retire tout de suite. On est parfois dans un rapport de funambulisme, il y a des risques et c'est limite : que peut-on faire et ne pas faire dans une ville ? Je joue sur les limites, pour essayer de changer les positions, les idées reçues. En réalisant des graffitis invisibles, je continue d'agir, mais en dépassant les limites de l'œil. On peut condamner ce que l'on voit, mais quand on ne voit pas, qu'est-ce qu'on peut en faire ?

L'artiste qui fait corps avec la ville est aussi à l'aise dans cette ville que chez soi. Le *street artist* est comme chez soi. C'est de cette façon que j'ai travaillé : je suis sorti de l'atelier et il a fallu que je comprenne la manière dont fonctionne la ville, ses codes, ses manières. Une réflexion est portée sur la ville, sur la manière dont elle fonctionne et dont on peut s'immiscer dans ses mécanismes. Cette question s'affine au fur et à mesure des pratiques de *street art*. On est dans la transgression, mais jusqu'à un certain point. On peut toucher ces limites du transgressif, et avoir envie d'un bon sens commun.

ENTRETIEN

AVEC

Jean-Michel PUIFFE directeur du Théâtre, scène nationale de Sénart

ET

Michel BISSON président de la Communauté d'agglomération de Sénart

MICHEL BISSON : Le Théâtre, qui sera inauguré en novembre 2015, est positionné à un endroit nommé le Carré Sénart, qui n'existe pas en 2000 (c'étaient des champs). Le premier geste symbolique a été une fête populaire, au cours de laquelle les 10 000 ou 15 000 Sénartais se sont approprié ce qui devient le cœur de notre agglomération, avant même qu'existe le premier bâtiment physique.

JEAN-MICHEL PUIFFE : Sénart est plus grand que Paris *intra muros*. Mes collègues mènent des actions de décentralisation, en partant du château fort et en décentralisant vers les quartiers. Avant la construction du Théâtre, j'avais coutume de dire que je réalisais des actions de centralisation. Nous mettions des chapiteaux dans ce qui allait devenir peut-être, un jour, l'endroit commun, collectif.

Nous avons poursuivi dans le droit fil de ce qu'avaient fait Georges Buisson et Alain Grasset qui ont inventé à Sénart le « théâtre à domicile », mais c'était plutôt avec des chapiteaux ou des spectacles décentralisés. C'est ainsi que nous avons commencé à intervenir doucement dans l'espace public.

Avec le Théâtre, nous avons un navire amiral somptueux, qui va mettre un peu de beau et de différent dans cette ville, au cœur du Carré Sénart, mais ce n'est pas pour autant que nous allons quitter ces espaces autres, au contraire : nous devons faire l'aller-retour, afin de ne pas nous couper des gens.

L'histoire des dix communes de Sénart n'est pas neutre ; il y a dans l'air une idée de centralité, qu'il y aurait « le » vrai centre. La façon dont les élus, et tout le monde, ont inventé cette chose est tellement étrange et inattendue que ça ne pourra jamais ressembler au centre-ville en tant que tel.

“ **Le grand Carré de 1,4 km de côté est subdivisé en divers carrés de tailles différentes. Un premier carré fait face à celui dans lequel est construit notre nouveau théâtre. C'est un espace chapiteau, avec les branchements forains, l'évacuation d'eau, pour pouvoir facilement accueillir les arts du cirque, sans que cela coûte à la collectivité.** ”

MICHEL BISSON : La scène nationale est là depuis plus de trente ans. Il faut la voir comme un processus : c'est le navire amiral de la culture, mais il n'est pas tout seul ! Nous essayons de faire en sorte que tous les acteurs culturels soient embarqués dans cette aventure culturelle, dont le Théâtre est l'élément sail-lant. Mais ça ne se résume pas là ; le « hors les murs » est sur tous les territoires et à tous les instants. Cela signifie aller chercher nos habitants, afin qu'ils développent leur appétence culturelle.

Je crois en la culture, pour trois raisons :

- les périurbains méritent d'être heureux, et les moments de bonheur, c'est d'abord la culture, ancrée sur le territoire ;
- mon deuxième objectif est le développement économique, ce que la culture apporte, en termes de retombées économiques mais surtout parce qu'elle porte la créativité et l'innovation. La culture a la capacité de marquer un territoire et de faire venir des entreprises liées à une économie coopérative et non plus à une économie de production ;
- mon troisième objectif est celui de la démocratie. Cela passe aussi par la culture, de manière à donner à chacun la capacité de penser, d'apprécier et de critiquer quand il le faut.

JEAN-MICHEL PUIFFE : Sur la notion d'impact ou de rentabilité, d'efficacité, qui légitimerait l'intervention publique... Passer de nos 32 000 billets vendus à 45 000 serait déjà une grande réussite. Je ne suis pas sûr que la seule réponse de l'espace public, un espace *a priori* partageable par tous, soit la bonne réponse. Poser simplement la question en termes de rentabilité et de marqueur est une façon extrêmement réductrice de définir ce qu'est faire la ville et faire la culture. N'y aurait-il que 6 000 personnes auxquelles nous proposerions une expérience poétique différente, je suis absolument certain qu'elle n'a pas de prix.

Il y a deux ans, j'ai dû annuler notre festival Le Campement [dans l'espace public] : d'un côté, la gratuité, de l'autre, quelques artistes, la nécessité de sécuriser les lieux, de les rendre acceptables en termes de réglementation (toilettes, douches, etc.), ce qui au final revient beaucoup plus cher qu'une programmation. Certains élus ont légitimement questionné ce type d'opération.

Le bâtiment du Théâtre est physiquement impressionnant, il a une majesté forte et nous souhaitons en faire surtout un lieu de rassemblement. Nous avons donc inventé la « programmation bis », comme des « périphéries » de la programmation des spectacles. Par exemple, autour du projet de Thierry Ballasse, pour son remake de *Dark Side of the Moon* des Floyd, nous organisons une brocante de vinyles, de vieux amplis, etc. En effet, il y a des tas de kids et de têtes blanches qui ont encore des vinyles chez eux. Ils seraient venus à une brocante de vinyles, mais ce n'est pas pour autant qu'ils auraient assisté au concert. Il s'agit de re-questionner ces systèmes « dehors/dedans », de questionner l'extérieur.

Juste en face du Théâtre se trouve l'ICAM (Institut catholique des arts et métiers), une école d'ingénieurs. Le bar du Théâtre est le premier bar sur leur chemin, ouvert 365 jours par an, midi et soir, comme dans une ville. C'est une chance d'avoir un secteur universitaire juste à côté.

MICHEL BISSON : Je me suis occupé de la médiation urbaine au moment où les fêtes ont été créées ; ensuite de la politique sportive de la ville, puis de l'économie. Je suis aujourd'hui président de la Communauté d'agglomération de Sénart.

“**Nous avons fait réaliser une étude qualitative par un sociologue, auprès d'une cinquantaine de familles sénartaises. Il en ressort que, sur le territoire, il existe un contrat qui unit les habitants, et ce contrat est le mode de vie : le fait d'être en famille, d'avoir l'environnement, les espaces verts, et cette solidarité liée à la pratique associative et à la pratique culturelle. Avec la culture, et sa démultipliation, il s'agit bien de continuer à faire vivre ce pacte.**”

ENTRETIEN

AVEC

Florian SALAZAR-MARTIN

président de la FNCC (Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture) et adjoint à la mairie de Martigues, en charge de la culture, des droits culturels et de la diversité culturelle

La question de la démocratisation est le premier alibi des politiques culturelles ; il faut pouvoir dépasser ce terme. À partir du moment où on dit que la culture est une manifestation qui s'incarne à travers chaque personne, et même chaque acte de la personne, traiter le sujet en parlant de « l'accès à... » renvoie à une vision qui s'apparente plutôt à la définition d'une hiérarchie entre ce que les uns et les autres peuvent produire en termes de culture.

Dans un contexte où tout est remis en cause, la démocratisation peut apparaître comme un alibi destiné à faire perdurer les engagements culturels existants dans les villes. C'est une manière de concevoir l'intervention publique, dans ce qu'elle peut avoir de légitime et d'égalitaire dans l'acheminement d'un processus d'acculturation des populations. C'est donc un terme qui, je pense, a encore de beaux jours devant lui.

Sur l'évaluation de la démocratisation, il y a des disputes. On peut penser par exemple que les publics ne se sont pas vraiment renouvelés. Si on parle des arts de la rue – que certains aimeraient désigner comme arts dans l'espace public –, on observe tout de même un élargissement considérable des publics, par l'effet de la gratuité, et des compagnies qui déclinent de manière différente leur rapport au public.

Il s'agit donc d'un échec très relatif : l'effervescence escomptée a été limitée. Mais était-il raisonnable d'espérer une réussite avec les politiques mises en place... ? Je pense que l'on s'est servi de ces objectifs pour retrouver une légitimité ; cette vague de démocratisation a généré ce sur quoi, aujourd'hui, nous pouvons rebondir. Il serait en revanche négatif de ne pas s'apercevoir que les choses ont changé et que les processus mis en œuvre à l'époque ne sont plus ceux d'aujourd'hui.

“ La question de l'espace public renvoie à ce que nous faisons ensemble. Je regrette que souvent, on en fasse une question technique, d'aménagement. Je pourrais donner de nombreux exemples où nous avons mis beaucoup d'argent pour faire des espaces publics qui ne fonctionnent pas. Cela doit se conduire dans un projet qui va bien au-delà du traitement de l'espace lui-même ; mais nous perdons le sens par de la technicité. ”

La notion d'espace public est perméable à la mise en place de dispositifs, c'est-à-dire de diversité et de convivialité. Elle n'est jamais définie une fois pour toutes ; c'est un espace de débat. Ce qui signifie qu'il n'y a pas de modélisation possible. Le pire serait de construire des espaces publics comme on construit d'autres lieux. C'est quelquefois dommageable car dans les villes, qui sont des outils intéressants de partage, pour construire de la communauté et du dialogue, on ne saisit pas toujours l'opportunité de travailler sur ces questions.

L'artiste ré-habite l'espace, à sa façon. À partir du moment où il ré-habite cet espace, la possibilité est donnée au citoyen, à la personne de le ré-habiter lui-même, de se dire que cet espace a vocation à faire autre chose que ce qu'on en attendait.

Cet espace doit aussi être un espace de liberté, d'imaginaire, qui peut entrer en discussion avec la ville. L'artiste réinterprète la ville et, à partir de cette permissivité de jeu dans l'espace public, il donne de l'air aux personnes qui y vivent, en poussant les murs, en mettant de l'étonnement dans la vie et le fonctionnement quotidien de ces espaces. L'artiste peut bien sûr perturber l'espace public, puisqu'il le questionne.

Dans l'effervescence des compagnies de rue, qui se sont démultipliées et re-multipliées, tout le monde ne se pose pas les mêmes questions. Certains y voient simplement une scène, ce qui est logique, dans la mesure où il faut trouver un endroit pour jouer ; d'autres ont une vision, ils habitent, questionnent

les espaces. Ce n'est pas tout à fait la même chose que ce qui se passe en salle. Encore faut-il que ce soit volontaire et partagé avec nous, collectivités ; il ne s'agit pas simplement de rechercher l'aspect spectaculaire, même si, quelquefois, il existe.

Dès que nous faisons quelque chose dans l'espace public qui n'est pas prévu pour cela, nous semons la perturbation, la zizanie. J'aurais beaucoup d'expériences à raconter, et on peut poser la question : pourquoi voulez-vous donc faire quelque chose de si étrange dans un lieu dont les codes sont définis *a priori*? Quelle est votre envie et pourquoi voulez-vous... des choses aussi simples que remonter des rues en sens interdit ?

Il y a un apprentissage à faire, pour se donner les moyens de réfléchir à ces questions, et de dépasser le simple fait de ne prendre en considération que les questions techniques ou purement fonctionnelles.

Quand une compagnie a le désir d'investir des lieux, des espaces, c'est quelque chose de risqué, du point de vue technique. En tant qu'élu, il faut pouvoir l'assumer et l'accompagner, c'est-à-dire faire en sorte de donner de la confiance, afin que le désir ne se transforme pas en conflit.

À Martigues, nous avons beaucoup travaillé ces questions, et il est vrai que les techniciens et tous ceux qui œuvrent dans ce domaine s'approprient et cherchent à comprendre, non pas le projet, mais pourquoi ils sont là et quel peut être leur rôle, en quoi leur participation fait partie du projet.

Notre époque vit une frénésie de la norme et de la technicité. Il en faut, au niveau de la sécurité, et dans l'espace public, dans les arts de la rue, on ne fait pas n'importe quoi. Nous ne sommes jamais assez vigilants, comme pour la liberté artistique : il y a toujours des moyens de réfréner cette liberté. Le problème se situe plutôt par rapport aux canons que nous véhiculons, qui sont réemployés de manière continue, et qui finissent par constituer une norme.

Il est très difficile de modifier les espaces, et les usages des espaces. Cela peut passer par le réinvestissement des lieux mais cela se fait avec de nouvelles équipes artistiques, avec une nouvelle pensée, car les lieux et les usages ont la vie dure.

L'expérimentation du jeu dans l'espace public est intéressante, en tant qu'élément pour ré-habiter... Il m'est ainsi arrivé de questionner des responsables de théâtre : pourquoi ne pas faire quelque chose dehors ? Ils me répondaient que c'est trop compliqué, sans se rendre compte que dehors réside peut-être une partie de leur salut. Ce n'est pas tant par rapport à l'alibi de jouer dehors ou de faire telle ou telle proposition ; l'important est le sens que nous y mettons. Il faut réinventer la générosité du spectacle.

“ Les lieux culturels sont nombreux dans les villes, grandes ou moyennes. Il est souhaitable qu'ils travaillent ensemble, mais ce n'est pas suffisant. Travailler ensemble signifie avoir une programmation commune mais aussi se faire confiance, en menant des expériences artistiques en commun, y compris avec les musées, qui ont des capacités incroyables de synergie. ”

Or, très peu de musées travaillent avec des artistes autres que des plasticiens. Poumons-nous nous dédouaner en ayant des musées qui ont un geste artistique suffisant pour donner un signe à l'espace public ?

L'espace public est rétréci et en crise. Dans le même temps, par notre mode de vie et les questions que nous nous posons, nous sommes confrontés au formidable enjeu de l'investir et de le développer. C'est en redéveloppant l'espace public, en le qualifiant, que nous lui redonnerons de l'imaginaire.

Sur la démocratisation, nous en sommes toujours à l'époque de la création du ministère : nous nous régalaons d'une œuvre parce que nous en comprenons les ressorts. Cette attitude nous a éloigné de ce qui existe dans d'autres pays, comme l'Espagne ou l'Allemagne, où la vision de la culture est complètement différente, sans les stéréotypes que nous avons sur le socioculturel et l'éducation populaire, cinquante écoles qui font obstacle à la construction de quelque chose de commun. Telle est la question posée, avec les problèmes financiers. Nous ne pouvons provoquer des changements qu'en produisant du sens auquel nous arrimer.

SYNTHÈSE DE LA SÉANCE PLÉNIÈRE DU 24 JUIN 2015, DANS LA SALLE ALBERT LONDRES, AU MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

Laurent Dreano, conseiller technique chargé du spectacle vivant, de la musique et des arts plastiques auprès de Fleur Pellerin, et Michel Orier, directeur général de la création artistique, introduisent cette réunion qui rassemble les membres de la MNACEP.

Laurent Dreano souligne combien l'art dans l'espace public, comme objet de démocratie culturelle, rejoint les préoccupations de la ministre de la Culture et de la Communication au regard des missions suivantes : l'affirmation de la liberté de création artistique et de programmation, la création artistique comme moteur de transformation des villes et des paysages dans l'espace public urbain et rural, l'émergence et la reconnaissance de nouvelles esthétiques, la co-construction des territoires, et la place faite à la jeune création.

Jean Blaise, le président de la Mission, rappelle la méthode adoptée : cinq ateliers thématiques, dix entretiens avec des experts et sept séances publiques d'information qui ont, en tout, rassemblé quelque quatre cents personnes, d'avril 2014 à juin 2015. Il rappelle que l'enjeu de cette séance plénière est de partager les fruits des travaux menés jusque-là et de lister les éléments essentiels qui n'auraient pas été évoqués.

Les pilotes des cinq ateliers en présentent la synthèse, ainsi que les préconisations qui en découlent. Ces synthèses et ces préconisations figureront dans le rapport qui sera remis à la ministre.

- L'atelier «**Construire dans l'espace public**» s'est tenu à l'École nationale supérieure d'architecture de Nantes, les 7 et 8 juillet 2014, à l'invitation du Voyage à Nantes
Rapporteur : Jean Blaise
Témoignage : Hélène Fernandez, sous-directrice de l'architecture au ministère de la Culture et de la Communication.
- L'atelier «**Ordre et désordre dans l'espace public : jusqu'où aller trop loin ?**» s'est tenu dans la chapelle des Carmes à Aurillac, le 19 août 2014, à l'invitation du Festival d'Aurillac
Rapporteur : Jean-Marie Songy, directeur du Festival d'Aurillac
Témoignage : Marc Burg, représentant du ministère de l'Intérieur, préfet chargé de mission.
- L'atelier «**Du dedans au dehors : investir l'espace public**» s'est tenu au FRAC PACA à Marseille, le 29 septembre 2014, à l'invitation de Lieux publics, Centre national de création
Rapporteur : Pierre Sauvageot, directeur de Lieux publics
Témoignage : Florian Salazar-Martin, président de la FNCC.
- L'atelier «**Éducation et formation à la création en espace public : vers un plan d'action**» s'est tenu à l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy, le 10 avril 2015
Rapporteurs : Sylvain Lizon, directeur de l'ENSAPC et Pascal Le Brun-Cordier, responsable du master professionnel «Projets culturels dans l'espace public» à l'Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne
Témoignage : Marcel Freydefont, directeur scientifique du département de scénographie de l'École nationale supérieure d'architecture de Nantes.
- L'atelier «**L'art dans l'espace public : un levier pour refondre une politique culturelle de territoire**» s'est tenu à Paris, sur la péniche Louise-Marie aménagée par Le Corbusier, le 5 mai 2015
Rapporteur : Laetitia Lafforgue, présidente de la Fédération nationale des arts de la rue
Témoignage : Karine Gloanec-Maurin, vice-présidente de la MNACEP, présidente de la commission Culture de l'Association des régions de France, vice-présidente de la région Centre

À l'issue de ces présentations, Jean Blaise conclut : «La première phase de la mission se terminera avec la remise d'un rapport à la ministre, à l'automne, où figureront les éléments qui viennent d'être évoqués. Une des préconisations pourra indiquer que le travail effectué devra perdurer, sous telle ou telle forme.».

*Liberé Egalité Fraternité
République Française*

*SPL Le Voyage à Nantes
02 AVR. 2014*

Ministère de la Culture et de la Communication :

La Ministre

Monsieur Jean BLAISE
Directeur Général du Voyage à Nantes
1-3, rue de Crucy
BP 92211
44022 NANTES

Paris, le 27 MAR. 2014

Nos réf. : CC/1092/KFE

Monsieur le Directeur,

Vous avez bien voulu accepter la présidence de la Mission nationale d'art et de culture dans l'espace public (MNACEP), et je vous en remercie chaleureusement.

La présence d'actes et d'œuvres artistiques dans l'espace public, la mobilisation des acteurs culturels auprès des populations sont des atouts majeurs pour le développement de nos territoires, qu'ils soient urbains ou ruraux. L'ensemble des formes disciplinaires, et plus particulièrement celles du spectacle vivant, au travers des arts de la rue et des arts plastiques, mais également l'architecture et l'urbanisme, est impliqué dans cet enjeu.

C'est pour ces raisons que j'ai souhaité mettre en place une mission qui soit un laboratoire d'idées, de réflexions, de propositions et de valorisation de l'action artistique et culturelle dans l'espace public. Cette instance permettra de faire se croiser les approches et les métiers de la création avec les institutions politiques, qu'elles soient au niveau de l'État comme des collectivités territoriales, autour de cet enjeu commun : l'espace public.

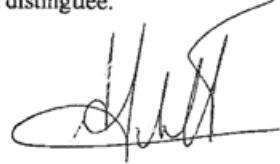
La MNACEP regroupera trois entités, rassemblant au total une cinquantaine de membres : l'État, les organisations représentatives des collectivités territoriales, des organismes professionnels et des personnalités qualifiées (artistes, opérateurs culturels, architectes, chercheurs, sociologues de la politique de la ville...).

Deux vice-présidents, élus représentatifs des réalités à la fois rurales et urbaines, Madame Karine Gloanec-Maurin, présidente de la commission culture de l'Association des Régions de France et vice-présidente de la Région Centre et Monsieur Jean-Paul Bret, maire de Villeurbanne sont nommés à vos côtés.

.../...

J'installerai la MNACEP le 16 avril prochain, au ministère de la Culture et de la Communication (Salon des Maréchaux – 3, rue de Valois – 75001 Paris), de 17 heures à 19 heures.

Je me réjouis par avance pour votre collaboration et je vous prie d'agrérer,
Monsieur le Directeur, l'expression de ma considération distinguée.



Aurélie FILIPPETTI

P.J. : - composition de la MNACEP ;
- attendus, finalités, cadre et fonctionnement.

LES MEMBRES DE LA



PRÉSIDENCE

- **Jean Blaise**, président, directeur du Voyage à Nantes
- **Jean-Paul Bret**, vice-président, maire de Villeurbanne
- **Karine Gloanec-Maurin**, Inspectrice générale des Affaires culturelles, haut fonctionnaire en charge de la Diversité, vice-présidente de la MNACEP

COLLÈGE ÉTAT

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

- Direction générale de la création artistique : **Régine Hatchondo** (directrice générale de la création artistique), **Pierre Oudart** (directeur-adjoint, chargé des arts plastiques), **Mickaël le Bouëdec** (délégué au théâtre),
- Service de l'Inspection de la création artistique : **Alain Neddam** (inspecteur théâtre), **Guy Tortosa** (inspecteur arts plastiques),
- Direction générale des patrimoines : **Vincent Berjot** (directeur général des patrimoines) ou son représentant,
- Secrétariat général : **Christopher Miles** (secrétaire général) ou son représentant,
- CNAP : **Yves Robert** (directeur) ou son représentant,
- DRAC : **Anne Matheron** (directrice régionale adjointe et directrice du pôle création de la DRAC Languedoc-Roussillon-Midi-Pyrénées), **Bernard Falga** (directeur régional des affaires culturelles de Bourgogne-Franche-Comté),
Louis Bergès (directeur régional des affaires culturelles des Pays-de-la-Loire) ou leurs représentants.

AUTRES MINISTÈRES

- Ministère de l'Intérieur : **Bernard Cazeneuve**, représenté par **Marc Burg**, préfet chargé de mission, préfecture de Meurthe-et-Moselle,
- Ministère de la Ville, de la Jeunesse et des Sports : **Patrick Kanner** ou son représentant
- Commissariat général à l'égalité des territoires : **Marie-Caroline Bonnet-Galzy**, commissaire générale à l'égalité des territoires, ou son représentant.

COLLÈGE COLLECTIVITÉS TERRITORIALES

- Association des maires de France : **François Baroin** (président de l'AMF, député-maire de Troyes) ou son représentant,
- Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture : **Florian Salazar-Martin** (président de la FNCC, maire-adjoint de Martigues) ou son représentant,
- Assemblée des départements de France : **Dominique Bussereau** (président de l'ADF, président du Conseil départemental de Charente-Maritime) ou son représentant,
- Association des régions de France : **Philippe Richert** (président de l'ARF (Association des régions de France), président du Conseil Régional d'Alsace-Champagne-Ardenne-Lorraine), ou son représentant

COLLÈGE ORGANISMES PROFESSIONNELS ET AUTRES ORGANISMES

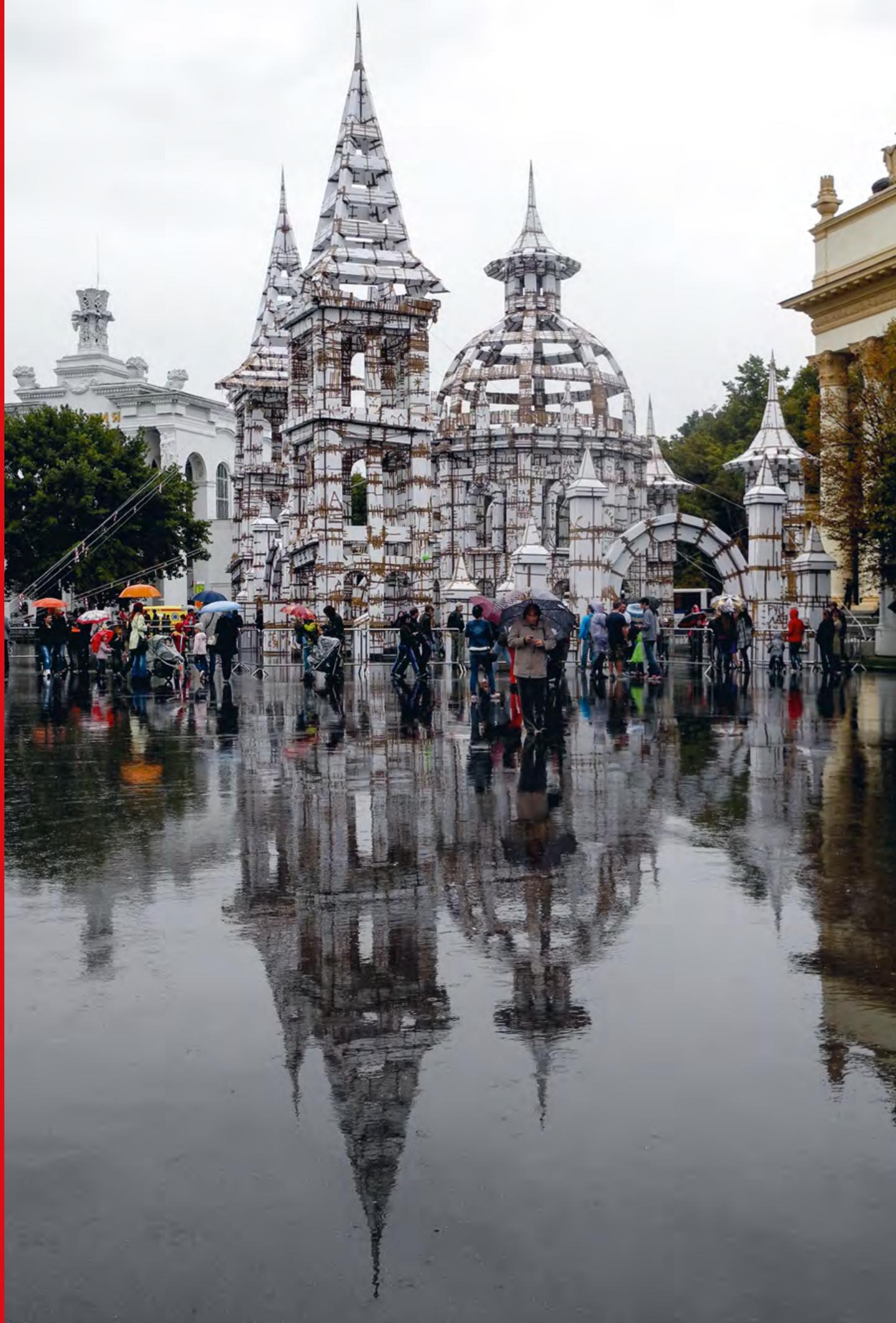
- CIPAC, Fédération des professionnels de l'art contemporain : **Emmanuel Latreille** (vice-président) ou son représentant,
- USOPAV, Union des syndicats et organisations professionnelles des arts visuels : **Bernard Morot-Gaudry** (président) ou son représentant,

- FRAAP, Fédération des réseaux et associations d'artistes plasticiens : **Pascal Pesez** (co-président) ou son représentant,
- Fédération nationale des arts de la rue : **Lucile Rimbert** (présidente) et deux représentants désignés par la Fédération, **Alexandre Ribeyrolles** et **Serge Calvier**,
- SACD : Société des auteurs et compositeurs dramatiques : **Pascal Rogard** (directeur général) ou son représentant,
- ONDA : Office national de diffusion artistique : **Pascale Henrot** (directrice) ou son représentant,
- Institut Français : **Bruno Foucher**, directeur exécutif de l'Institut français, ou son représentant.

COLLÈGE PERSONNALITÉS QUALIFIÉES

- **Eva Albaran**, directrice de l'agence de production Eva Albaran & co
- **Élisabeth Ballet**, artiste
- **Christophe Blandin-Estournet**, directeur du théâtre L'Agora, scène nationale d'Evry
- **Stéphane Bonnard**, metteur en scène, scénariste, co-directeur artistique de la compagnie KompleXKapharnaüm à Villeurbanne
- **Michèle Bosseur**, co-directrice du Centre national des arts de la rue, Le Fourneau, à Brest
- **Marie-Ange Brayer**, conservatrice en chef du service Prospective et recherche, au département Architecture et design du Centre Pompidou
- **David Demougeot**, coordinateur de Bien Urbain à Besançon
- **Xavier Douroux**, directeur du programme Les Nouveaux commanditaires de l'art
- **Matali Crasset**, artiste designer
- **Gloria Friedmann**, artiste
- **Didier Fuiza Faustino**, artiste et architecte
- **Anne Le Batard**, artiste chorégraphe, compagnie Ex Nihilo à Marseille
- **Pascal Le Brun-Cordier**, professeur associé à Paris 1, directeur du master « Projets culturels dans l'espace public »
- **Maud Le Floc'h**, directrice du pOlau, Pôle des arts urbains, à Tours, chargée par le ministère de la Culture et de la Communication de l'étude nationale Arts et Territoires
- **Françoise Léger**, directrice artistique du Citron jaune, Centre national des arts de la rue à Port-Saint-Louis-du-Rhône, co-fondatrice de la compagnie Ilotopie
- **Sylvain Lizon**, directeur de l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy
- **Caroline Loire**, directrice d'Art'R, lieu de fabrique itinérant en Ile-de-France (A'suivre productions)
- **Françoise N'Thepé**, architecte
- **Jean-Pierre Marcos**, directeur du cirque Jules-Verne, Pôle national des arts du cirque, et du Hangar, lieu de fabrication pour les arts de la rue à Amiens, président de HorsLesMurs depuis décembre 2015
- **Virginie Pringuet**, directrice de A-Pak, conceptrice du projet AtlasMuseum
- **Pierre Sauvageot**, artiste compositeur, directeur de Lieux publics, Centre national de création en espace public à Marseille
- **Stefan Shankland**, artiste
- **Jean-Marie Songy**, directeur du Festival international de théâtre de rue d'Aurillac et du Centre national des arts de la rue, Le Parapluie, à Aurillac
- **Jean-Sébastien Steil**, directeur de la FAI-AR (Formation avancée itinérante des arts de la rue) à Marseille
- **Marion Vian**, co-directrice de Pronomade(s) en Haute-Garonne, Centre national des arts de la rue

Installation monumentale d'Olivier Grossetête, Moscou, 2015 © Olivier Grossetête





MISSION
NATIONALE
POUR L'ART ET
LA CULTURE
DANS L'ESPACE
PUBLIC

La coordination de la MNACEP au sein de la DGCA,
ministère de la Culture et de la Communication,
a été assurée par :

- **Dominique Aris**, cheffe de projet pour l'art dans l'espace public
- **Elena Dapporto**, chargée de mission arts de la rue, arts du cirque

Le secrétariat général de la MNACEP a été porté par HorsLesMurs,
Centre national de ressources pour les arts de la rue et les arts du cirque

- **Jean Digne**, président jusqu'à décembre 2015
 - **Jean-Pierre Marcos**, président depuis décembre 2015
 - **Julien Rosemburg**, directeur
 - **Anne Gonon**, coordinatrice jusqu'à décembre 2014
 - **Anaïs Auphan**, assistante de la coordinatrice jusqu'à septembre 2014
 - **Floriane Gaber**, coordinatrice depuis janvier 2015
 - et l'équipe du Centre national de ressources pour les arts de la rue
et les arts du cirque
-

Document conçu et réalisée par
concordance.s@wanadoo.fr
06 08 36 90 87

IMPRIMÉ EN FRANCE
PAR JOUVE (53),
SUR DES PAPIERS ISSUS
DE LA GESTION DURABLE DES FORÊTS
EN JANVIER 2016



MNACEP

www.mnacep.fr

68, rue de la Folie-Méricourt
75011 Paris
01 55 28 10 10
mnacep@horslesmurs.fr

LA MNACEP EST PILOTÉE
PAR LA DIRECTION GÉNÉRALE DE LA CRÉATION ARTISTIQUE
DU MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION



SÉCRÉTARIAT GÉNÉRAL
ASSURÉ PAR
Hors les murs