

LES ARTS DE LA RUE ET LES PUBLICS ÉLOIGNÉS DE LA CULTURE

Floriane Gaber

ERES | *Vie sociale*

2014/1 - N° 5
pages 69 à 78

ISSN 0042-5605

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2014-1-page-69.htm>

Pour citer cet article :

Gaber Floriane, « Les arts de la rue et les publics éloignés de la culture »,
Vie sociale, 2014/1 N° 5, p. 69-78.

Distribution électronique Cairn.info pour ERES.

© ERES. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Les arts de la rue et les publics éloignés de la culture

Floriane Gaber

LE THÉÂTRE joué en extérieur remonte à la nuit des temps. Les arts de la rue tels qu'on les entend aujourd'hui plongent leurs racines dans l'après-68. Se voulant populaires, ils sont alors destinés aux publics éloignés de la culture. Quarante ans plus tard, les artistes de rue revendiquent toujours leur adresse au « plus grand nombre ».

Les structures culturelles mises en place par le système Malraux après guerre n'échappent pas à la forte contestation qui secoue la société française à la fin des années 1960. La séparation imposée entre la culture et l'éducation populaire, confiée au ministère de la Jeunesse et des Sports, a fait (et fait encore) de sérieux dégâts. Force est de constater que la démocratisation culturelle peine à obtenir les résultats attendus, et que la démocratie culturelle est regardée d'un mauvais œil.

Les maisons de la culture et les centres d'action culturelle déploient à l'époque des armées d'animateurs, les uns chargés de porter la « bonne parole » à ceux qui ne franchissent jamais les portes des sanctuaires consacrés à la culture cultivée ; les autres fondant leur pratique sur le développement de la créativité de chacun. Le rôle de l'animateur, tel que défini alors par Francis Jeanson (1973), ressemble à s'y méprendre à celui du travailleur social en situation d'intervention sociale d'intérêt collectif : permettre aux populations qui n'ont pas ou peu accès à la culture (présentée dans les structures institutionnelles) de s'emparer des outils de la création et des clés de lecture des œuvres pour développer leur propre créativité et, à terme, l'appliquer à toutes

Floriane Gaber est l'auteur de *Quarante ans d'arts de la rue* et de *Comment ça commença. Les arts de la rue dans le contexte des années 70* (éditions Ici et là, 2009).

les situations rencontrées. Bref, le but est que ces populations « prennent le pouvoir sur leur propre vie » et qu'à terme, l'animateur disparaisse sans que cette dynamique retombe.

Dans ce contexte parfois houleux, quelques artistes, accompagnés de jeunes issus de bonnes familles en rupture de ban ou d'autres enseignants, artisans... , décident de s'adresser aux gens « là où ils se trouvent » et de rompre le rituel de la convocation dans une salle de spectacle – où beaucoup n'ont jamais mis les pieds. Certains de ces pionniers ne nient pas leur engagement et n'hésitent pas à rejoindre certaines luttes sociales (c'est le cas notamment du Théâtre à bretelles) ; d'autres désirent insuffler de la poésie dans le quotidien (comme le Palais des merveilles qui promène sa grenouille flûtiste, ses acrobates et ses poèmes le long des boulevards). La plupart jouent à la manche et glanent quelques contrats lors de fêtes de partis d'extrême gauche ou sont envoyés par des centres d'action culturelle dans les quartiers périphériques où sont (déjà) groupées les classes populaires et les populations migrantes.

Alors que les metteurs en scène reconnus travaillent sur les plateaux et font l'objet d'analyses critiques dans la presse et sur les bancs de l'université, les artistes de rue sont relégués au rang d'animateurs et leur travail, lorsqu'il fait l'objet d'une étude, est scruté sous l'angle sociologique et non pas esthétique. Le fossé se creuse dès l'origine : « culturel contre socioculturel ». Quarante ans plus tard, il ne semble pas que le débat ait trouvé une issue acceptable.

■ LES ARTS DE LA RUE ET LES POLITIQUES PUBLIQUES

Très vite, les troupes pionnières et les événements spectaculaires se déroulant dans l'espace public se trouvent confondus avec la masse des projets subventionnés par le FIC (Fonds d'intervention culturelle). Alimenté par plusieurs ministères (Éducation nationale, Environnement, Équipement, Tourisme, Jeunesse et Sports, Action sociale, Agriculture, Culture) et la DATAR, ce fonds est destiné au développement culturel entendu comme la transformation de la relation de l'homme avec les milieux du travail, de l'habitat et de l'environnement. Le FIC aide les associations, les collectivités et les micro-équipes socio-éducatives, porteuses d'actions d'animation concertée basées sur les besoins de la population. Les projets subventionnés sont censés assurer la liaison entre la culture et le cadre de vie que les habitants doivent contribuer à définir, et/ou s'inscrire dans une démarche d'insertion des créateurs dans la vie sociale. C'est alors que les rues, les marchés, les centres commerciaux, les métros sont envahis par des « activités culturelles » destinées à « faciliter l'accès de chacun à la culture », de même que le milieu scolaire, grand champ d'opération pour les spectacles et animations financés par le FIC.

Alors que les compagnies issues du système du « jeune théâtre » (animées par Patrice Chéreau, Ariane Mnouchkine, etc.) sont en passe d'être reconnues et subventionnées par le ministère de la Culture, les artistes de rue sont assimilés à des animateurs, agissant dans les quartiers et en liaison avec les publics défavorisés qui deviendront une priorité du FIC dès 1975 : personnes âgées, handicapés, délinquants, immigrés... Animé par des intentions louables, ce dispositif creuse cependant le fossé existant depuis le temps des privilèges instaurés par Louis XIV : d'un côté, la culture ayant les honneurs des institutions reconnues par l'État pour la diffusion de « l'excellence » ; de l'autre, des projets subventionnés pour « combler la fracture sociale » et non pas (d'abord) pour leur qualité artistique (donc – et c'est toujours le cas – censés nécessiter moins de moyens).

La décennie suivante verra les arts de la rue soutenus par la DIV (Direction interministérielle de la ville) et inscrits en première ligne dans les « contrats de ville » gérés par les communes, les pouvoirs de l'État étant de plus en plus décentralisés. Ils seront également sollicités lorsqu'en 1983 la CNDSP (Commission nationale pour le développement social des quartiers) met en place le dispositif « Banlieue 89 » afin de lutter contre la ghettoïsation. Suivront, en 1996, les PCQ (Projets culturels de quartier), puis les CUCS (Contrats urbains de cohésion sociale). Les artistes de rue prennent dans tous ces programmes une place importante, qui pourtant les marginalise vis-à-vis des praticiens de plateau, tout comme sont marginalisés les publics auxquels ils s'adressent.

■ QU'ENTEND-ON PAR ARTS DE LA RUE ?

Alors que les pionniers jouaient à la manche, sans autorisation, au risque de se faire embarquer par les policiers, bien vite la profession s'est organisée. Au début des années 1980, la création de Lieux publics, association nationale pour les arts de la rue, a permis une meilleure identification, notamment à travers la publication d'un annuaire, le *Goliath*. Si « Aix, ville ouverte aux saltimbanques » reste le premier rassemblement reconnu (de 1973 à 1976), la fin des années 1980 et les années 1990 ont vu une explosion de festivals et de manifestations faisant appel aux artistes du trottoir. Aujourd'hui, Hors les murs, le pôle de ressources pour les arts de la rue et de la piste, recense en France un millier de compagnies de rue et près de 300 événements dédiés.

De mai à septembre, des centaines de milliers de spectateurs se présentent dans les espaces publics, les parcs, les places et consomment avidement les spectacles qui leur sont proposés. Qui sont-ils ? « Le plus grand nombre » dont se targuent allègrement les organisateurs ? (Ce fameux « plus grand nombre » visé à l'échelle nationale et européenne pour justifier les subventions accordées à ce que d'aucuns

persistent à nommer un « supplément d'âme ».) Une enquête menée au début des années 2000 dans neuf festivals situés dans huit pays européens (EUNETSTAR, 2005) montre que la majorité de ces spectateurs ont en fait de larges pratiques culturelles et que les arts de la rue ne sont qu'une offre de plus qu'ils intègrent à leur panier. Les autres sont soit des fidèles des événements (festival, fête de la ville, braderie animatoire...), soit se sont arrêtés « par hasard ». Parmi les premiers, certains sont des aficionados des arts de la rue, mais la plupart des « recrutés de dernière minute » souhaitent simplement s'amuser entre amis et non pas regarder des spectacles.

C'est ce mélange de fête, de rupture dans le quotidien, de gratuité (souvent) qui fait des arts de la rue un vecteur que beaucoup croient « évident » pour créer ou recréer du lien social, notamment dans les endroits des villes ou des campagnes où celui-ci manque terriblement. Mais les puissants ont su, de tout temps, distribuer au peuple du pain et des jeux, organiser des carnivals et des fêtes des fous où, pour un jour, les hiérarchies s'inversaient... pour mieux se rétablir le lendemain, et que tout (surtout les hiérarchies) rentre dans l'ordre. Frôler un inconnu le temps d'un spectacle n'induit pas forcément un dialogue dans un contexte moins exceptionnel, et ce n'est pas parce que des artistes se produisent au pied des tours que les habitants, habituellement terrés dans leurs appartements et vissés à leur télévision, jettent un coup d'œil par la fenêtre et descendent participer à la fête. Au mieux se garderont-ils de vouloir chasser les importuns.

Ces fameux « publics éloignés » de la culture, avec lesquels les travailleurs sociaux sont souvent en lien, ne s'attrapent pas si facilement, quels que soient les filets tendus par les sirènes du divertissement proposé, car le désir de participation (spontanée ou organisée) n'est pas la chose au monde la mieux partagée. La proximité et la gratuité ne résolvent pas tout, et force est de constater que les artistes seuls ne peuvent pas grand-chose, simples gouttes de pluie parfumée dans un océan de grisaille.

■ D'AUTRES APPROCHES

Conscients que le caractère exceptionnel d'une manifestation ne suffit pas à fidéliser un public et à impacter un territoire en profondeur, plusieurs festivals font aujourd'hui le choix de travailler en amont avec les habitants, notamment dans les quartiers. Les CNAR (Centres nationaux pour les arts de la rue) et autres lieux de fabrique dirigés par des compagnies proposent eux aussi des rendez-vous où la population peut assister à une présentation du travail en cours des compagnies en résidence, ou à des spectacles plus aboutis, lors de rassemblements festifs. La population (de tous âges) peut également être associée à la préparation des éléments décoratifs de l'événement, ou faire partie des

figurants requis par certaines propositions artistiques. Les mardis de Viva Cité à Sotteville-lès-Rouen, les Quartiers de lune à Chalon-sur-Saône, les « sorties d'usine » à Niort... n'en sont que quelques exemples.

Mais il est d'autres cadres où les artistes de rue vont au contact de la population. De plus en plus, la nécessité d'une présence au quotidien, sur un temps relativement long, se fait sentir. Certaines équipes en ont envie et besoin pour comprendre au mieux le territoire où elles souhaitent inscrire leur marque, afin de l'analyser, de le questionner et, au mieux, d'en changer certains fonctionnements, par petites touches ou plus en profondeur. Qu'ils inventent des circulations inédites, qu'ils s'inspirent des paroles récoltées pour nourrir leur création, qu'ils proposent aux habitants de nouveaux modes de communication ou qu'ils leur offrent la possibilité de participer à la réflexion urbanistique, ces artistes doivent se mettre au rythme des lieux et des gens qui y vivent pour leur donner la possibilité de se révéler et d'interagir, même après leur départ. Cela peut prendre des semaines, des mois, voire des années ; l'intervention peut être irruptive ou plus infuse.

Sur ces terrains, généralement dans le cadre de dispositifs relevant de la politique de la ville et des quartiers sensibles, la collaboration avec les acteurs locaux s'avère indispensable. Associations, écoles, conseils de quartier, services des villes, centres sociaux et socioculturels, bailleurs sociaux, etc. sont des partenaires sans lesquels ces actions ne pourraient voir le jour. Mais pour que la « sauce » prenne, pour que la rencontre ait lieu, encore faut-il que chacun entende le rôle de l'autre, au risque d'incompréhensions majeures qui peuvent faire échouer les meilleures bonnes volontés. D'où la nécessité de prendre le temps indispensable à l'appropriation, tant des habitants que des relais, et que l'artiste ne se place pas ou ne soit pas placé comme le « sauveur d'une situation » là où les autres (les travailleurs sociaux entre autres) ont échoué.

Les exemples de projets réussis, réunis dernièrement par Hors les murs dans son mémento *In Situ In Cité. Projets artistiques participatifs dans l'espace public* (Hors les murs, 2013), sont la preuve que cela peut fonctionner, que des rencontres magnifiques peuvent voir le jour, dans le respect de chacun, et que tout ce à quoi le travail social vise : l'autonomisation, une meilleure image de soi, une meilleure cohésion sociale, peut naître de la rencontre avec l'artiste qui reconnaît et fait briller la créativité de chacun, même dans les toutes petites choses, car le regard de l'autre fait tout (ou du moins beaucoup).

Pas question d'instrumentaliser qui que ce soit, pas question de considérer ces « nouveaux territoires de l'art » – dont Fabrice Lextrait (2001) a dressé l'inventaire il y a une dizaine d'années – comme du « bas art ». Ce dont il est question, c'est de se regarder et de regarder autrui comme porteur de richesses complémentaires, et de trouver la meilleure façon de mettre ces richesses en valeur, dans le respect de chacun.

■ L'IMPORTANCE DES PARTENARIATS

Le rôle des travailleurs sociaux, comme relais de terrain, est essentiel pour la réussite de ces projets. Encore faut-il qu'un dialogue puisse se construire, et les exemples montrent qu'en la matière, le temps est le maître-mot ; mais il ne suffit pas. La compréhension des enjeux, des attentes, des modes de fonctionnement des uns et des autres est primordiale, et elle nécessite souvent patience et non pas compromis, mais adaptation.

Dans de nombreux cas, cependant, la collaboration semble a priori impossible : artistes et centres sociaux n'ayant pas les mêmes temporalités, ne « travaillant pas de la même manière » ; les questions de budget se posant de façon cruciale. Certaines structures semblent des forteresses, où les prises de décision hiérarchisées sont sources de blocages. Tout est question de personne, on le sait, mais un responsable motivé ne suffit pas toujours à amener les animateurs et les éducateurs à comprendre le sens du projet proposé par l'artiste et à en assurer le suivi auprès des usagers. La rue pose également le problème de la représentation dans l'espace public : nombreux sont les publics fragiles à préférer l'incognito ; leur proposer une participation à un spectacle est parfois un obstacle insurmontable ; mais pas toujours.

74

Reste la difficulté exprimée par rapport à la collaboration en direct, sur un territoire donné, avec certains travailleurs sociaux. Les éducateurs qui œuvrent en prévention ne souhaitent pas rendre apparent le rapport qu'ils ont avec leur public dans la sphère sociale qu'est la rue, comme si cela risquait de desservir leur action, de déstabiliser ce qu'ils mettent en place. En revanche, comme dans le cadre de la Nuit blanche à Paris, certains éducateurs peuvent écouter le désir d'un artiste (en l'occurrence, la compagnie Bouche à Bouche) de collecter des sons et des images à inscrire dans un grand déambulatoire, mais ils préfèrent que les jeunes s'emparent eux-mêmes de cette idée, sans collaboration directe avec l'équipe artistique et sans que celle-ci puisse utiliser le matériel récolté pour sa participation à la manifestation.

Marie-Do Fréval, la directrice artistique de la compagnie Bouche à Bouche, interprète cette réticence par la peur de l'inconnu : « Les éducateurs affirment : "Les jeunes doivent choisir", moi, je préfère proposer des choses à faire, des actions à mener, qui évolueront. On pose un acte, on se relie à la personne à travers cet acte, et on crée un chemin. L'autre reste libre de se dissocier ou de s'associer. Quand on crée du possible, les gens s'associent. » C'est ainsi que Marie-Do Fréval a ouvert, en 2009, sa Boutik, dans le quatorzième arrondissement de Paris. Un lieu ouvert, où tous peuvent passer, boire un café ou un jus, et parler un peu, de soi-même ou de la compagnie. Certains y déposent même des objets dont ils souhaitent se débarrasser. Marie-Do



Tombés du nid, compagnie Bouche à Bouche.

s’empare de tout, des histoires et des reliquats de vie quotidienne, pour nourrir ses créations. Elle a aussi lancé en 2010 l’idée d’un café-rue qui continue d’exister depuis, repris par les associations, forte de sa conviction que la place est un espace de rencontre. Le simple geste de balayer le pas de sa porte, de peindre une chaise sur le trottoir incite les passants à s’arrêter, à entamer une conversation, et à connaître la Boutik, car selon elle, « L’artiste est aussi utile que le boulanger et le pharmacien ». Mais ces « petits actes artistiques » ne se limitent pas à la parole échangée, car « Les gens se méfient de la parole, porteuse de mensonges, de langue de bois, de promesses non tenues ». Les histoires engrangées lui permettent de cerner l’urgence, l’humain, et de les « hurler à travers [sa] création ».

L’artiste, selon Marie-Do Fréval, déstabilise, surprend l’institution ; l’acte artistique est toujours en marge, toujours instable, mais elle reste persuadée que convaincre l’autre que « quelque chose doit se faire maintenant » reste le déclencheur.

■ LA NÉCESSITÉ DU CADRE

Le Teatro del Silencio a vécu une expérience d’un autre type, lors de sa résidence de trois ans au théâtre Jacques-Prévert d’Aulnay-sous-Bois. La compagnie dispose d’un chapiteau, qui peut se déplacer là où n’existent pas d’équipements culturels et auprès de populations éloignées des théâtres. L’infrastructure étant cependant lourde à déplacer, elle ne sera

finalement montée qu'un mois dans l'année, en été, pour accueillir des ateliers ouverts principalement aux enfants. Restent onze mois et un souci de lieu. L'équipe du Silencio ne souhaite pas travailler uniquement au théâtre, et propose de déplacer son action dans les quartiers.

La compagnie s'appuie au départ sur les contacts déjà établis par le théâtre Jacques-Prévert avec les centres sociaux de la ville, et sur les services municipaux (en charge de la jeunesse, des seniors, des associations, etc.), pour entrer en relation avec la population qu'elle souhaite inviter à participer à une création, le *Musée du bout du monde*. Les premières réponses ne sont pas exactement celles attendues : les jeunes, par exemple, sont libres de participer selon leur gré et à leur rythme aux activités proposées par le SMJ (Service municipal de la jeunesse), ce qui semble peu compatible avec les exigences d'implication et de régularité requises pour monter un spectacle. La compagnie décide alors de s'appuyer sur les pratiques des habitants : les danses de salon, le flamenco et la chorale pour les seniors, et de les inclure dans la proposition artistique interprétée par des professionnels, qui est construite autour. Au final, soixante habitants d'Aulnay y participent et présentent ce *Musée* lors de la fête du quartier du Gros Saule, organisée par le centre social local. Les jeunes et les enfants sont absents de cette création, n'ayant pu être mobilisés de façon suffisamment encadrée.

L'année suivante, en 2012, le centre social d'un autre quartier se montre intéressé par la démarche, désireux de créer du lien et de la circulation entre les trois secteurs dont se compose son territoire. Le Saddaka, régie nocturne de quartier bien identifiée par la population et équipée d'une salle de sport, servira de lieu de répétition et d'ateliers. La compagnie décide de travailler avec les plus jeunes, sachant que c'est à travers eux qu'elle va réussir à toucher les parents et à les impliquer dans le projet. La preuve : le jour de la représentation, les mamans aident au repassage des costumes, à trouver les derniers accessoires manquants... Mais ce résultat n'a pas été obtenu sans encombres : en décembre, la directrice du centre social a été mutée, l'équipe n'a pas pu suffisamment s'imprégner du projet pour en mesurer la portée, le budget demandé dans le cadre des CUCS a été refusé... L'équipe artistique se voit forcée d'organiser elle-même le transport des enfants pour qu'ils assistent aux ateliers, et encore leur nombre est-il fluctuant : de quarante au départ, au final vingt d'entre eux participeront au spectacle.

En 2013, l'équipe du même centre social demande à la compagnie de réitérer l'expérience. « C'est un gros avantage, avoue la compagnie. En 2012, il n'était pas facile pour les gens de s'embarquer à tâtons, sans savoir où on les emmenait, ce qu'implique créer un spectacle, *a fortiori* dans la rue... Là, ils nous connaissaient. » « Ils », c'est-à-dire la population, les travailleurs sociaux et les services municipaux. Pas question pour autant de continuer à véhiculer les gamins dans le neuf



Musée du bout du monde, Teatro del Silencio.

places de la compagnie. Cette fois, des animateurs encadreront les enfants, le transport sera assuré par le centre social, et la présence aux ateliers sera obligatoire. L'apprentissage du cirque, thème choisi par le Silencio, nécessite une rigueur qui assure l'intégrité physique ; rater un entraînement peut causer un accident le jour de la représentation. Les équipes de terrain, un peu méfiantes l'année précédente, assistent cette fois aux ateliers et au spectacle, et si elles demandaient au départ du « *stand up* », elles acceptent finalement le cirque, qui devient le thème générique de la fête de quartier. La compagnie a réussi son pari : mener un projet fédérateur, où tous les services, les catégories professionnelles, les acteurs de terrain et les habitants se rencontrent et œuvrent en commun.

« L'artiste apporte autre chose, une approche différente. Les travailleurs sociaux de ces quartiers opèrent dans des conditions extrêmement dures, sans moyens. Ils font un travail de fourmi dont les résultats ne sont pas flagrants ; mais s'ils disparaissaient, plus rien ne serait proposé à la population et la violence serait encore plus grande », constate la compagnie, qui se réjouit d'entendre les habitants affirmer : « On n'avait jamais eu un "vrai spectacle" dans le quartier. » La démarche du Teatro del Silencio est exigeante, en effet, car certaine que « dans les banlieues, on apprécie et on sait faire de très belles œuvres, qui bousculent et font sens ». Respectueuse de la réalité du terrain, elle a abouti à trois créations *in situ* (*Musée du bout du monde 1, 2 et 3*) qui ont demandé d'importants moyens humains, mais aussi financiers, et c'est sans doute également pour cela qu'elles ont eu tant

d'impact sur la population, valorisée par le résultat proposé, interprété par leurs enfants mêlés aux professionnels.



Musée du bout du monde, Teatro del Silencio.

À l'heure où les budgets régis par les CUCS semblent se destiner, à terme, plutôt à des propositions issues des habitants eux-mêmes, il n'est sans doute pas inutile de rappeler l'intérêt du savoir-faire des artistes qui choisissent de travailler dans l'espace public, avec ou au contact des gens, sans vouloir se substituer aux travailleurs sociaux, dont l'importance de relais reste indéniable.

BIBLIOGRAPHIE

COLLECTIF HORS LES MURS. 2013. *In Situ In Cité. Projets artistiques participatifs dans l'espace public*, Paris, Hors les murs.

EUNETSTAR. 2005. *Les publics des arts de la rue en Europe*, Gent, enquête du réseau européen EUNETSTAR.

JEANSON, F. 1973. *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Le Seuil.

LEXTRAIT, F. et coll. 2001. *Nouveaux territoires de l'art*, éditions Sujet-objet, Paris.