

**Institut d'Études Politiques de Strasbourg**

**LEGITIMATION DES ARTS DE LA RUE**

**Ou l'amorce d'une reconnaissance institutionnelle du secteur**

Master 2 Politique et Gestion de la Culture

MICLOT Emilie  
(2011 - 2012)

L'université Roberts Schumann n'entend donner aucune approbation ou improbation aux opinions émises dans ce mémoire. Ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteure.

Je tiens à remercier toutes les personnes m'ayant aidé et soutenu lors de la réalisation de ce mémoire, notamment les agents de la ville de Strasbourg m'ayant permis d'accéder aux artistes dans leur loges quand il ne m'était pas possible de les voir directement avant ou après leur spectacle.

## Sommaire

Introduction.....	p5
<b>PREMIERE PARTIE : LES ARTS DE LA RUE.....</b>	<b>p8</b>
Chapitre I. Définition.....	p9
Chapitre II. Historique.....	p15
Chapitre III. Economie	
<b>DEUXIEME PARTIE : LES ELEMENTS DE LA RECONNAISSANCE.....</b>	<b>p31</b>
Chapitre I. Le public.....	p32
Chapitre II. Les vecteurs de la légitimation.....	p38
Chapitre III. La légitimation.....	p51
Conclusion.....	p55
Annexes.....	p56
Sources.....	p60
Bibliographie.....	p64
Table des matières.....	p67
Résumé.....	p69
Summary.....	p69

## Introduction

Ce mémoire porte sur le théâtre de rue et la légitimation de celui-ci au cours de ces dernières années. En effet, le théâtre de rue tel qu'on le connaît aujourd'hui est relativement récent. Né au cours des années 1970, il est d'abord considéré comme un héritage des pratiques de saltimbanques d'une part, et comme un moyen de protestation de l'autre.

Pourtant, loin d'être un phénomène éphémère, le théâtre de rue n'a pas perdu son souffle et s'est même énormément développé. Si en 2001, Elena Dapporto recense, par le biais d'HorsLesMurs (centre de ressources des arts de la rue), 800 compagnies, on en compte aujourd'hui plus de 900 (915 en 2008), et 217 festivals (chiffre qui a triplé en 15 ans). Selon HorsLesMurs, entre 2000 et 2005, on comptait 18% de nouvelles compagnies, et bien que la plupart d'entre elles restent assez précaires, le nombre de festivals et son augmentation montre pourtant un secteur dont l'intérêt économique semble faire sens.

Il s'agit alors de se demander si l'augmentation du nombre de compagnies et de festivals est bien dû à une reconnaissance des arts de la rue et si l'on peut effectivement parler de « légitimation », et, le cas échéant, d'étudier quels en ont été les outils.

Avant d'aborder la question de la légitimation, il m'a semblé nécessaire de définir les caractéristiques des arts de la rue. Savoir ce qui les définit, leur histoire et leur évolution économique, afin de comprendre quels étaient les enjeux dans la création de ce mouvement artistique dans sa version contemporaine, et ce qu'ils sont aujourd'hui.

Savoir donc ce que le terme « arts de la rue » désigne veut dire s'interroger sur ses caractéristiques dont la première est celle du pluriel, « les arts » de la rue. La pluralité est de mise tant en genres, qu'en formes. Ensuite il s'agit d'arts de la « rue », des arts urbains, extérieurs, en tous cas agissant sur l'espace qui les entoure.

Ensuite, d'où viennent ces arts de la rue, quel contexte leur a donné naissance, comment ont-ils grandi durant leurs 30 premières années d'existence, avant même d'étudier ce qu'ils sont aujourd'hui.

Enfin, il s'agit d'étudier leur économie, ce qui la constitue et comment se caractérise-t-elle aujourd'hui, ou du moins jusqu'au début des années 2010.

Une fois les caractéristiques des arts de la rue définies, on obtient un schéma des différentes approches par lesquels on peut interroger la question de la légitimation.

Les arts de la rue étant par définition urbains, ils évoluent au cœur de l'espace public. Un des premiers facteurs d'identification de l'existence d'une reconnaissance passe donc par les interactions avec cet espace public, et, par conséquent, avec le public lui-même. L'impact produit par les artistes et compagnies de rue, la relation qu'ils ont avec la population joue un rôle important dans le processus de légitimation. La perception que le public a des arts de la rue influe sur la perception que les autres acteurs de la légitimation, les pouvoirs publics et le reste du champ du spectacle vivant, soit leurs pairs, ont d'eux. C'est une question d'autant plus primordiale qu'elle fait partie de l'essence même des arts de la rue.

Les autres éléments à analyser pour étudier la question de la légitimation passent par ceux présents dans le champ plus large du spectacle vivant. La relation avec les institutions, l'Etat d'une part, mais aussi les collectivités territoriales, l'implication de ces dernières dans le secteur des arts de la rue. La façon dont l'Etat agit sur le secteur des arts de la rue est tout à fait révélateur de la façon dont il le considère.

Le fonctionnement des arts de la rue dans le champ du spectacle vivant, permet d'évaluer les relations qu'il entretient avec les autres acteurs de ce champ, dont le fonctionnement de la diffusion des arts de la rue est un indice significatif.

Ces différents éléments étudiés, qu'en est-il de la place des arts de la rue dans le processus de légitimation ? Les actions de l'Etat sur le secteur des arts de la rue, et leurs

évolutions au cours de ces dernières années permettent-elles de parler de légitimation ?  
Le succès rencontré par les arts de la rue au niveau du public, succès qui se répercute par l'augmentation des festivals leur permet-il d'avoir une économie moins précaire, et leur donne-t-il un poids suffisant pour s'imposer comme étant aussi légitimes que les autres acteurs du champ ?

**PREMIERE PARTIE :**

**LES ARTS DE LA RUE**



## Chapitre I. Définition

### 1. Pluridisciplinarité

La première caractéristique qui définit les arts de la rue est la pluralité des genres et des formes qui les composent.

*« Le champ des arts de la rue et, plus largement, de la création artistique en espace public, est par définition pluriel. La pluridisciplinarité est de mise puisque la base de données de HorsLesMurs répertorie plus de 40 spécialités réparties en 9 grandes familles telles que la danse, les arts plastiques, la musique ou le théâtre. S'y ajoutent 9 autres catégories spécifiques au cirque, pratiquées par des équipes circassiennes évoluant en rue. Les tailles des équipes tout comme les formats des spectacles sont aussi extrêmement divers. »<sup>1</sup>*

Le champ des arts de la rue est constitué de formes extrêmement variées que l'on retrouve dans d'autres champs, et notamment dans celui plus vaste du spectacle vivant, mais aussi dans celui des arts plastiques. Il convient donc, avant d'en démarrer l'étude de le définir.

*« [...], l'Art public, l'Art urbain, les Arts de la rue, voire les «cultures urbaines», semblent désigner un rapport entre champ esthétique, champ politique et champ urbain. Ils recouvrent des formes esthétiques diverses, de l'art visuel au spectacle vivant (voire des volontés transdisciplinaires). Ils renvoient à des régimes de légitimité extrêmement contrastés, à des histoires propres quant à leur constitution comme forme identifiée (et/ou reconnue). »<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Les chiffres clés des arts de la rue et des arts du cirque 2010 - juillet 2010, Memento, HorsLesMurs, page 9,

[http://www.horslesmurs.fr/plugins/fckeditor/userfiles/file/Ressources/Documentation/Rapports%20et%20etudes/memento\\_1.pdf](http://www.horslesmurs.fr/plugins/fckeditor/userfiles/file/Ressources/Documentation/Rapports%20et%20etudes/memento_1.pdf)

<sup>2</sup> Réseau de recherche international : Développement culturel et espace public urbain  
<https://sites.univ-lyon2.fr/iul/rezothematiques.htm>

« De nouvelles générations sont apparues [...] qui prolongent, mettent en doute, renouvellent les acquis. Parmi les tendances récentes, on pourrait noter la relation à l'intime, l'appui sur la parole quotidienne des habitants d'un quartier, le regard critique porté sur l'aménagement urbain, le recours délibéré aux technologies contemporaines. Révolue l'époque de la contestation sauvage, de l'animation bon enfant et de la simple opposition entre « salle » et « rue », les questions se posent maintenant en termes de choix artistiques. »<sup>3</sup>

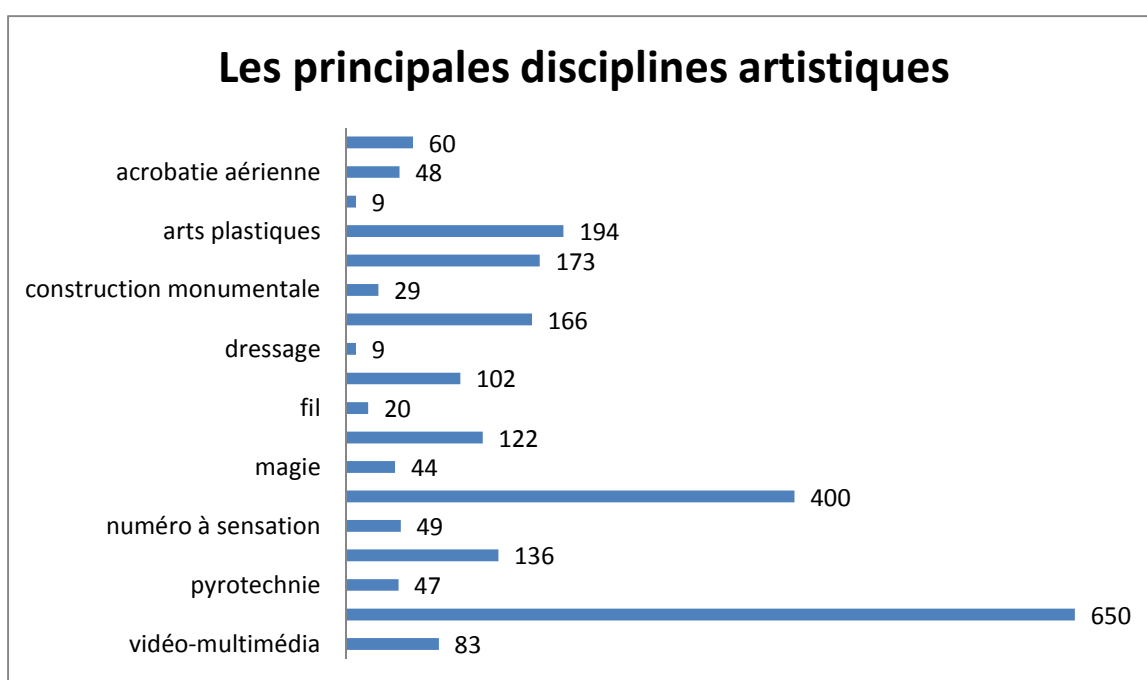


Tableau extrait de HorsLesMurs, <http://www.horslesmurs.fr/-Economie-et-chiffres-.html>

<sup>3</sup> *Organiser un événement artistique dans l'espace public, Guide des bons usages*, Sylvie Clidière, extrait du Goliath 2005/2006 : « Arts de la rue, un peu d'histoire... », Ed. HorsLesMurs. page 14

## 2. L'espace public

Interroger ce que sont les arts de la rue, c'est aussi interroger le lieu où les arts de la rue se déroulent, l'espace public. La spatialité étant une des composantes des arts de la rue, interroger l'espace public est une étape importante dans l'étude de la légitimation des arts de la rue.

Tout d'abord, agir dans la rue, c'est agir dans un lieu qui a une architecture bien définie, contrairement aux salles de théâtre où tout doit, peut, être construit, le décor est déjà planté. Il s'agit donc d'agir artistiquement avec cet espace construit, différent à chaque fois. Qu'on le prenne consciemment en compte ou non dans la proposition artistique, on le transforme forcément, on joue aussi avec lui.

Ensuite, l'espace urbain, l'espace extérieur, tel qu'il se vit aujourd'hui est un lieu de passage, un espace que l'on traverse. Agir artistiquement dans l'espace urbain, c'est lui redonner une dimension d'espace publique, un lieu où l'on s'exprime, un lieu vivant qui peut aussi être un espace de représentation.

*« Aux siècles derniers, chaque ville ou chaque village possédait son Champ-de-Mars, ou la place du marché pour accueillir les forains. Dans une baraque, autour d'un parc ou sous un chapiteau, des montreurs, venus d'ailleurs, rassemblaient les habitants pour produire des choses extraordinaires.*

*Les villes ont changé, bien sûr ; les artistes de rue ont relayés les forains et se font caméléons pour proposer de nouvelles formes d'intervention, se lovant dans les arcanes de l'urbanité. Souvent les villes nouvelles ou rénovées ont oublié de laisser « la place » à ces montreurs d'extraordinaire. Mais les artistes de rue se laissent rarement installer à « l'endroit prévu à cet effet » et choisissent d'emprunter des chemins de traverse.*

*C'est de cette variété dans les interventions et les trouvailles développées par ces protagonistes pour se faire voir et entendre qu'est née la richesse de formes artistiques qui fait la gloire du théâtre de rue. Sans oublier bien sûr la raison principale*

*de cette énergie créatrice : aller à la rencontre de ses interlocuteurs préférés, « la population », dans son terrain de prédilection : l'espace public. »<sup>4</sup>*

De plus, du point de vue du public, assister à un spectacle de rue, contrairement à un spectacle de salle, n'est pas nécessairement un choix.

Les municipalités jouent de ce non-choix pour multiplier les types de public, et les non publics sont plus faciles d'accès, le théâtre venant à leur rencontre ou tout se jouant devant chez eux.

Dès lors, le choix du lieu du spectacle, ou plus souvent du festival puisque c'est la forme la plus répandue de diffusion des arts de la rue, a son importance.

*« Le choix de l'espace public est aussi motivé par le désir de réinventer la rencontre entre actes artistiques et publics, pour mieux affirmer un certain « droit » des artistes dans la cité. Ce n'est donc pas un hasard si les premiers épisodes qui tracent l'histoire contemporaine des arts de la rue, vue sous l'angle de la politique culturelle, sont le fruit d'une volonté partagée entre des porteurs de projets, artistes ou opérateurs culturels, et des élus sensibles à ces questions, tout autant politiques que sociétales. En 1986, la naissance du Festival d'Aurillac est portée par une entente entre un maire, René Souchon, et un artiste, Michel Crespin. Chalon dans la rue en 1987, Viva Cité à Sotteville-lès-Rouen en 1988 suivent cette même dynamique, inaugurant un vrai phénomène de démultiplication de manifestations dans l'espace public où les spectacles de rue trouvent, tout naturellement, leur terrain premier de diffusion. »<sup>5</sup>*

Le lieu du spectacle influe sur les publics, sur leur présence. Un centre touristique brasse plus de personnes, mais une banlieue permet d'établir une rencontre avec des publics qui ne viennent que rarement au théâtre.

*« Le choix de ces lieux est le résultat d'une négociation constante entre les structure organisatrices et les autorités locales. Il varie en fonction de critères artistiques et fonctionnels liés au thème et à la programmation du festival. »<sup>6</sup>* Mais aussi de manière à toucher le plus de gens possible.

---

<sup>4</sup> *Organiser un événement artistique dans l'espace public, Guide des bons usages, ...op. cit., page 78*

<sup>5</sup> Hors les murs, <http://www.horslesmurs.fr/-Politiques-culturelles-.html>

<sup>6</sup> Céline Barthon, Isabelle Garat, Maria Gravari-Barbas et Vincent Veschambre, « L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs : des villes, des festivals, des pouvoirs », *Géocarrefour* [En ligne],

Les festivals d'arts de la rue ont développé au cours de ces dernières années, du fait de leur succès, un autre atout, celui des « off ». En effet, en plus de la programmation officielle, on trouve la plupart du temps un festival « off », qui possède aussi son propre public, et celui-ci n'est pas forcément celui auquel on pense, celui des marginaux et des jeunes.

*« Les genres musicaux et artistique présentés dans ces lieux sont porteurs de stéréotypes et de préjugés qui conduisent à imaginer un public plutôt jeune et marginal, ostensiblement en rupture et jouant avec les codes d'appartenances à telle ou telle sous-culture (gothique, hip hop...).*

*L'observation apporte un constat plus nuancé.*

*Les lieux off attirent des visiteurs très variés. Par exemple, Matjaz Ursic montre que les lieux off de Ljubjana constituent le troisième pôle d'activité nocturne de la ville et qu'ils sont fréquentés par 20% des jeunes de 12 à 25 ans (Ursic, 2007). De même, par leur localisation stratégique, les squats d'artistes s'inscrivent plus facilement dans une « géographie de la culture » (Libération, 25 avril 2003) et des « sorties branchées » (L'Express, 27 juin 2002) parisiennes. Certains événements deviennent des occasions particulières, d'après la presse, pour s'intéresser à ces lieux. Souvent, des événements off, vernissages d'expositions, concerts ou spectacles, sont signalés au même titre que les événements in dans les pages culturelles des journaux (notamment dans Libération). Par cette médiatisation, les expositions dans les squats d'artistes aiguïsent la curiosité d'un public divers, inattendus dans ces lieux, rendus plus accessibles par leur localisation géographique. D'ailleurs la presse s'amuse à épingle les stigmates d'appartenance à la bourgeoisie de ces visiteurs occasionnels, comme les « foulards Hermès et les souliers vernis » (Le Point, 25 août 2000) ou ces « cadres dans une société d'assurance [...] qui profitent de leur pause déjeuner pour découvrir le [squat].*

En costume-cravate, ils découvrent le travail de cette horde d'artistes sauvages » (*Le Figaro*, 10 juin 1999). »<sup>7</sup>

Dès lors, si « [le] théâtre de rue a donc le pouvoir de muer l'espace public en espace de représentation, englobant sans distinction le comédien, le public, la vitrine du magasin, le policier du carrefour, la terrasse du café et son serveur. Ce passage du monde réel au monde de la fiction se fait toujours sur le fil. Il est constitutif du théâtre de rue qui fait de l'espace public vide un espace commun, de l'espace public un « équipement public » »<sup>8</sup>, et peut donc toucher tout le monde.

Le choix de l'espace public est donc également motivé par la volonté de concevoir autrement la rencontre entre les actions artistiques et les différents publics, et par la même la place des artistes dans l'espace urbain.

« Musiciens, danseurs, circassiens, architectes, urbanistes ou paysagistes se lancent le défi d'aménager des temps de liberté dans nos villes avec des propositions qui interpellent un public nombreux, l'invitent aux rêves et contribuent, de fait, à l'amélioration du cadre de vie dans la cité.

La richesse des interventions artistiques proposées aux collectivités a su convaincre. Les élus sont toujours plus nombreux à soutenir des projets ambitieux la multiplication des festivals des arts de la rue est à ce titre un exemple révélateur puisque l'on compte aujourd'hui en France plus de 250 festivals des arts de la rue. »<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Elisa Vivant, « Les événements off : de la résistance à la mise en scène de la ville créative », *Géocarrefour*, Vol. 82/3, 2007, mis en ligne le 01 octobre 2010. URL : <http://geocarrefour.revues.org/2188>. Consulté le 01 février 2012.

<sup>8</sup> Anne Gonon, "Les états du spectateur dans la représentation théâtrale. Les spectacles de la compagnie 26000 couverts pour prisme." Mémoire de DESS, Action artistique, politiques culturelles et muséologie, IUP Denis Diderot, Université de Bourgogne, 2002, dirigé par Serge Chaumier. P55

<sup>9</sup> *Organiser un événement artistique dans l'espace public, Guide des bons usages*, ... op. cit., page 9

## Chapitre II. Historique

### 1. La naissance

La présence d'artistes dans la rue est attestée dès la fin du VIII<sup>ème</sup> siècle en France, mais on en trouve des mentions plus anciennes, notamment en Grèce et à Syracuse, mais aussi à travers l'existence des Scops germaniques. Les interventions artistiques en milieu urbain sont donc loin d'être récentes et il est difficile d'en dater l'apparition.

Cependant, si déjà le théâtre forain du XVIII<sup>ème</sup> siècle marque une opposition avec le théâtre de salle, sous la coupe de la Comédie Française, et inventent de nouveaux modes de jeu et d'interaction avec le public, c'est surtout dans le passage des années 1960 aux années 1970 que les arts de la rue dans leurs caractéristiques actuelles s'inventent.

Ils naissent d'un mélange entre les artistes déjà dans la rue, héritiers des saltimbanques, des artistes en rupture esthétique avec les codes du théâtre de salle et des jeunes artistes pour qui la rue revêt autant une symbolique d'opposition politique que festive.

*« Au tournant des années 1960 et 1970, se côtoient ainsi dans cette même « rue » idéale des démarches artistiques très éloignées, voire opposées :*

*- celles qui sont fondées sur une expérimentation radicale, en rupture avec leurs héritages. [...]*

*- celles de la tradition populaire et saltimbanque qui, au contraire, veulent défendre leur héritage et le préserver coûte que coûte, comme une forme de résistance à la modernité accusée d'être élitiste et obscure pour le commun des mortels. C'est la veine d'un monde forain, disparu et mythifié. [...]*

*- celles enfin des jeunes qui construisent leurs propres références esthétiques, nourries par le climat de contestation générale, et qui sont à la recherche d'un terrain d'expression correspondant à leurs idéaux politiques. A la fois intrigués par le radicalisme de l'expérimentation et solidaires des derniers saltimbanques dans leur*

*résistance, ils trouvent dans les rassemblements festifs et éphémères qui s'emparent de la ville un moyen de traduire en actes leur révolte et leurs désirs. [...]*

*Seule l'adhésion à un certain état d'esprit à connotation fortement militante semblait à l'époque réunir ces démarches d'artistes [...].*

*[...] la « rue » comme espace d'extériorisation du militantisme politique fait fonction de commun dénominateur.*

*Rien d'étonnant donc qu'une fois la flamme de la révolte essoufflée, une séparation entre les différents mondes se soit produite, jusqu'à devenir dans certains cas une véritable opposition. Les artistes traditionnellement de « rue » sont restés dans la rue et les artistes de l'expérimentation sont rentrés dans les édifices consacrés, car les enjeux artistiques de la modernité se sont déplacés sur d'autres thématiques que l'espace.»<sup>10</sup>*

Pendant cette première période charnière, le ministère de la Culture n'intervient que de façon très occasionnelle.

## 2. Les années 1980, ou les années de la maturation

C'est pendant les années 1980, avec l'arrivée de la gauche au pouvoir, que le ministère de la Culture commence à apporter un soutien aux arts de la rue.

Mais la principale conséquence de cette arrivée de la gauche au pouvoir et sa création de nouveaux lieux culturels est le retour d'une partie des artistes de rue dans les salles. Ceux qui y restent affirment encore plus le choix de se représenter dans la rue comme un choix artistique, la rue devient une spécificité.

*« [...] l'espace [...] devient le premier élément d'identification du secteur et prend le pas sur la pratique en soi. »<sup>11</sup>*

Les arts de la rue se font comme spécialité de faire de l'espace public un espace de jeu et d'enjeu, tout en perpétuant l'esprit de convivialité, de fête et la relation de

---

<sup>10</sup> DAPPORTO Elena & SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Les arts de la rue, Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, La Documentation française, Paris, 2000. Page 16 à 18

<sup>11</sup> DAPPORTO Elena & SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Les arts de la rue, Portrait économique ... op. cit.*, page 20



proximité au public. Cette volonté de s'affirmer dans la rue leur a permis de renouveler les codes et les langages des arts de la rue, d'inventer de nouvelles démarches artistiques et de jouer de la pluridisciplinarité qui les caractérise aujourd'hui. Les questionnements artistiques ne se font plus tant sur la contestation et l'opposition au théâtre de salle mais bien en termes de choix artistiques.

Du point de vue du ministère de la Culture, une certaine reconnaissance commence à se définir, bien qu'elle reste légère. Elle concerne surtout des actions fondatrices, comme le soutien à la création de Lieux Publics en 1983, né de la volonté de Michel Crespin de mettre en place les premiers instruments pouvant servir à la légitimation du secteur des arts de la rue, comme par exemple la constitution d'archives et qui sera labellisé en 1986 Centre National de Création.

Ce sont surtout les municipalités qui, dans cette période, apportent un certain soutien aux arts de la rue en faisant appel à eux dans la création de festivals, autant pour leur compétence à créer, recréer de la convivialité dans les villes que pour leur faculté à toucher un public plus nombreux que le théâtre de salle.

En 1985 est marquée par la première édition du Goliath qui répertorie les artistes, les organisateurs, et les institutions, il s'accompagne, de plus, d'un travail de réflexion autour des arts de la rue et des moyens de leur reconnaissance.

A la fin des années 1980 apparaissent les premières reconnaissances institutionnelles des compagnies d'art de la rue. Néanmoins, cette reconnaissance ne concerne que des compagnies qui sont déjà renommées, tant en France qu'à l'étranger, comme Royal Deluxe, on ne peut donc pas vraiment parler de politique de reconnaissance du secteur des arts de la rue.

### 3. Les années 1990

Les années 1990 se placent dans la continuité des années 1980, les artistes continuent à se diversifier et se complexifier dans leur pratique ainsi que dans le fond de leur réflexion artistique.

Le nombre de festivals et d'événements plein air continue d'augmenter, ainsi que le nombre de compagnies et d'artistes de rue.

En 1993, la création d'HorsLesMurs, centre national des arts de la rue et des arts du cirque, par le Ministère de la Culture est un premier signe de l'évolution des politiques culturelles en faveur des arts de la rue, et un premier pas vers une intervention structurée des pouvoirs publics en faveur des arts de la rue. Cette action de reconnaissance s'est poursuivie par la création d'une commission nationale pour l'attribution d'aides au projet et à l'écriture, la qualification de Lieux Publics en Centre national des arts de la rue et son installation à Marseille.

Depuis 1997 HorsLesMurs s'est également vu attribuer des missions de promotion du secteur des arts de la rue et de développement des arts de la rue et de la piste.

A la fin des années 1990, si l'on peut dire que le secteur des arts de la rue commence à être reconnu dans sa spécificité, et que les actions menées par Jacques Toubon contribuent à sa construction dans ce sens, Ellena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox, notent dans leur étude menée à la fin de cette même décennie, publiée en 2000, *Les Arts de la Rue. Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, une grande disparité dans cette reconnaissance institutionnelle du secteur des arts de la rue, où, là encore, seules les compagnies et artistes survivant plusieurs années à l'économie bancaire du milieu profitent de cette reconnaissance. Les autres n'ont dès lors d'autres choix que de jouer de leur non reconnaissance par les pouvoirs publics et assumer pleinement leur statut d'« amuseurs publics » qui leur permet de gagner la sympathie et la reconnaissance du public, s'assurant par là un certain nombre de représentations.

*« Cependant, au-delà d'une lecture unifiée et forcément réductrice de l'économie des arts de la rue, des clivages importants apparaissent aujourd'hui. D'un côté, des compagnies engagées dans une réflexion artistique sur la place et le rôle de l'art dans la ville (la polis) revendiquent une reconnaissance et des moyens institutionnels qui leur permettent de développer leur création en étant dégagées de contraintes trop exclusivement commerciales ; de l'autre côté, des artistes assument*

*leur statut d’amuseurs ou de provocateurs publics et n’attendent pas grand-chose des pouvoirs publics, si ce n’est de simplifier la vie administrative de leur entreprise. »<sup>12</sup>*

---

<sup>12</sup> DAPPORTO Elena & SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Les arts de la rue, Portrait économique ... op. cit.*, page 29

## Chapitre III. Economie

### 1. Les arts de la rue en chiffres

Le secteur des arts de la rue, malgré son faible pouvoir économique est un secteur dont le nombre de protagonistes, compagnies et artistes, semble en perpétuelle augmentation. Le site d'HorsLesMurs compte aujourd'hui plus de 900 inscrits, soit trois fois plus que 20 ans auparavant, en effet, lors de la réunion à la Falaise des fous organisée par Michel Crespin en 1980 on comptait 350 artistes, la première édition du Goliath en recensait 474, et en 1996 HorsLesMurs avait environ 800 inscrits dans sa base.

Cependant, les différentes enquêtes menées montrent que le secteur est constamment en renouvellement : toujours selon HorsLesMurs, seule une compagnie sur deux perdure plus de quatre ans. A la fin des années 1990, Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox notaient que seules 17% des compagnies avaient plus de 15 ans d'existence, et 61% en comptaient moins de 10 années.

#### 1.1. Les budgets

Si en moyenne les budgets dont disposent les compagnies ne sont pas très élevés, ils sont surtout extrêmement disparates.

42 % des compagnies recensées par HorsLesMurs ont un budget inférieur à 50 000 €, et seules 8 % atteignent un budget supérieur à 300 000 €. Les choses ne semblent pas avoir beaucoup évolué depuis le début de l'intervention de l'Etat dans le secteur des arts de la rue. En effet, c'est dans les compagnies ou chez les artistes qui ont plus de 15 ans d'existence que les moyens financiers sont le plus élevés. Ces compagnies sont organisées de façon similaire à celles du théâtre de salle et ceux sont parmi elles que l'on trouve la plupart des bénéficiaires de subventions publiques. Pour les autres, qui

constituent la grande majorité, elles sont souvent individuelles, mal structurées mais plus adaptables aux marchés privés.

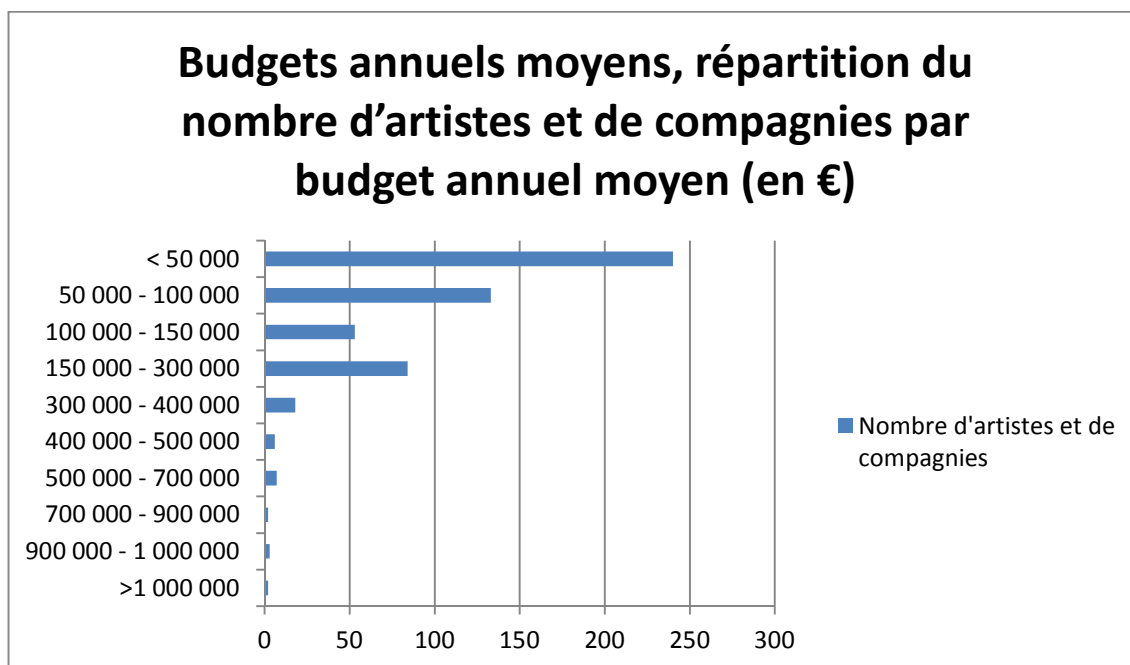


Tableau extrait de *Les chiffres clés des arts de la rue et des arts du cirque 2010*

## 1.2. La diffusion

La diffusion des arts de la rue fonctionne essentiellement de façon saisonnière, la majorité des festivals ayant lieu au printemps et en été : selon HorsLesMurs 71% des festivals ont lieu entre mai et septembre, période à laquelle s'ajoute celle des fêtes de fin d'année.

En dehors des périodes de festivals, les représentations se font chez des prestataires privés pour des occasions particulières.

Ces festivals sont fréquemment organisés par des entités publiques, souvent les municipalités elles-mêmes, ou des organismes subventionnés tels que des structures socioculturelles, des comités des fêtes ou des associations de quartier.

Le nombre de festivals a augmenté de la même manière que les autres acteurs du secteur des arts de la rue, HorsLesMurs compte actuellement 217 festivals, chiffre qui s'est multiplié par 3 en 15 ans.

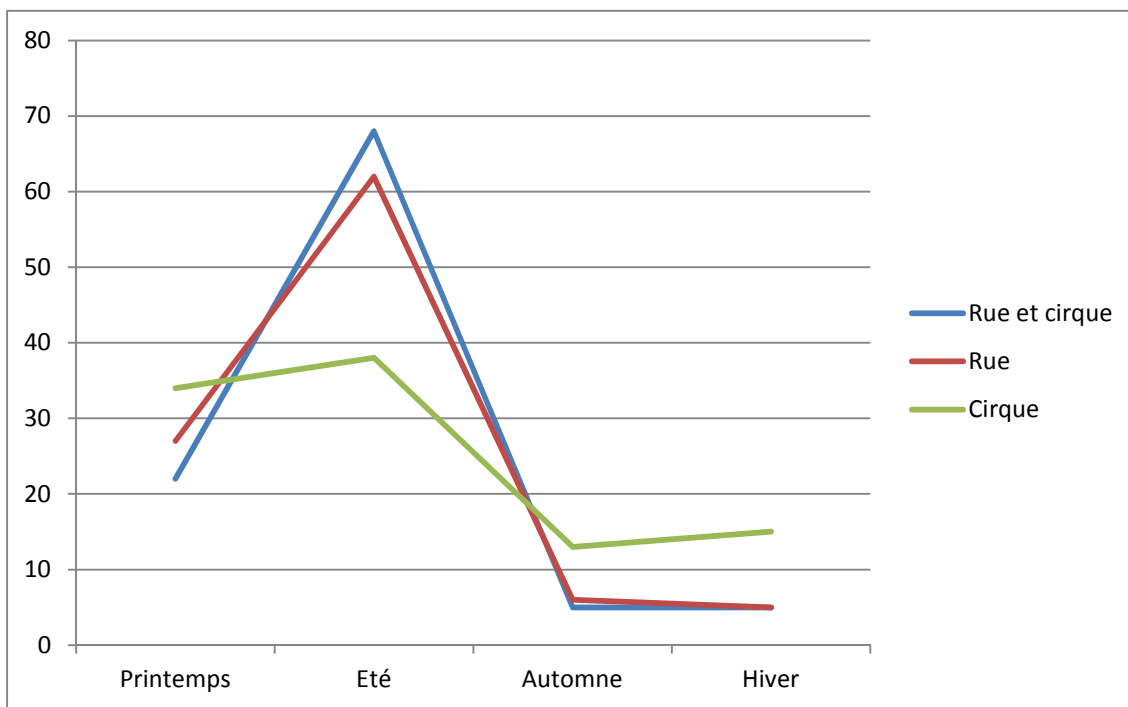
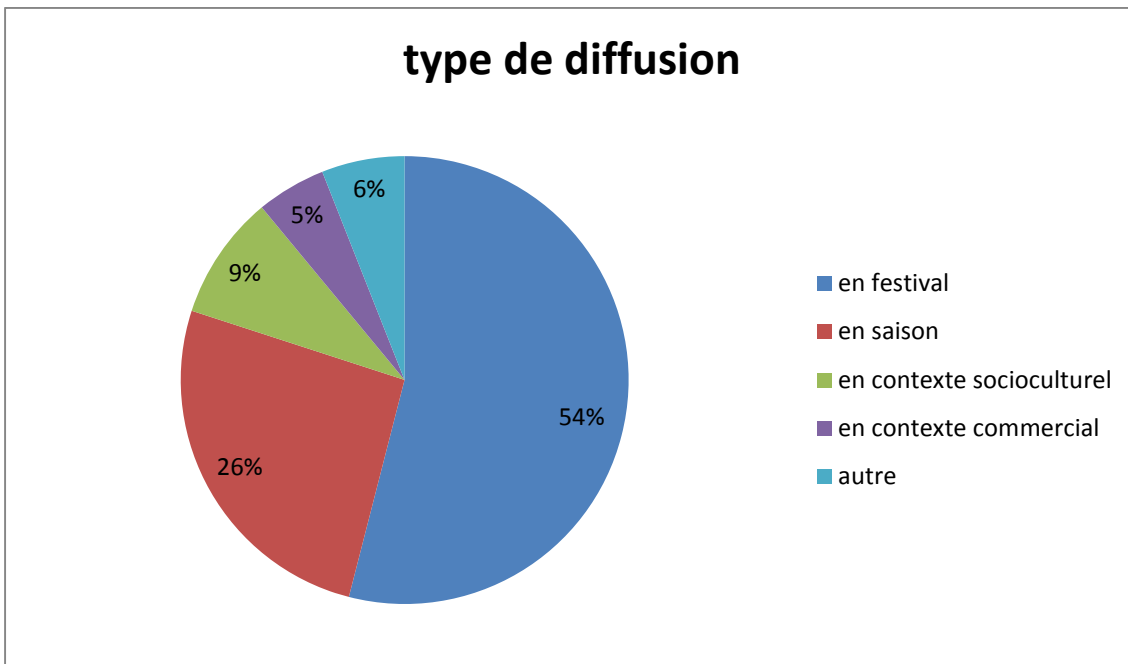


Tableau extrait de *Les chiffres clés des arts de la rue et des arts du cirque 2010*

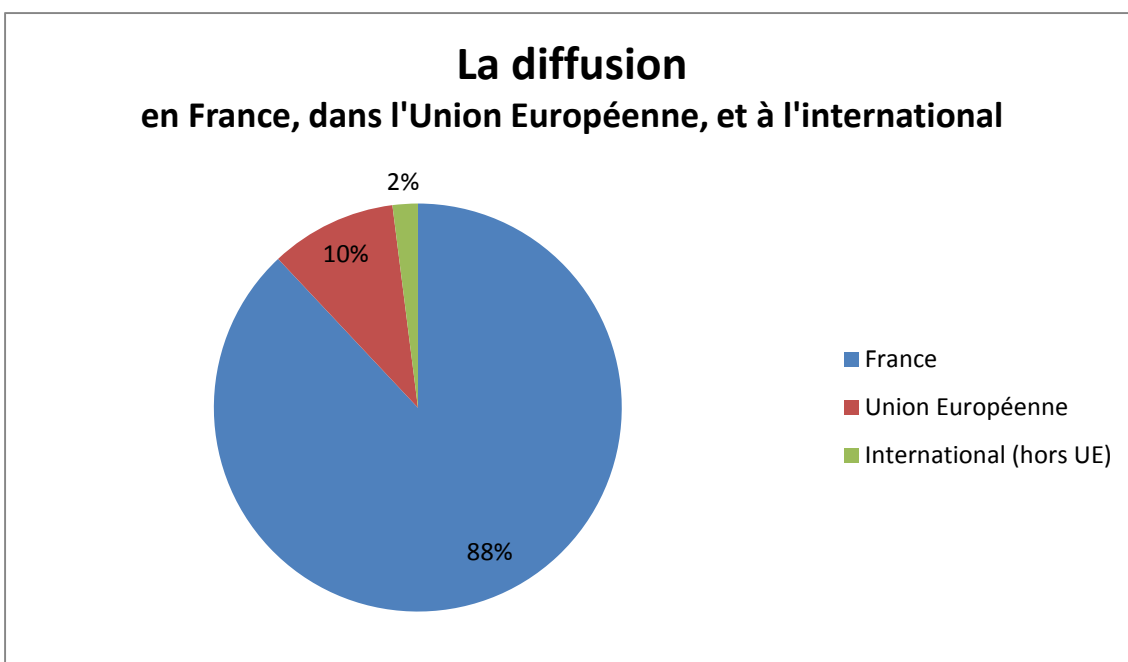
Si les collectivités territoriales sont celles qui organisent le plus de festivals c'est parce qu'elles ont bien compris l'impact des arts de la rue sur le public, cela leur permettant d'améliorer leur image.

La profusion des festivals pose néanmoins un problème sur la diffusion des arts de la rue, puisqu'elle semble confirmer qu'il s'agit de la seule forme de diffusion possible pour ce secteur. Cependant, d'autres formes de diffusion existent, en dehors des petits événements privés, que des lieux tels que Pronomade(s) en Haute Garonne ou Quelque p'arts en Ardèche ont imaginés. Ce type de diffusion reste encore anecdotique il permet une diffusion plus en profondeur et plus régulière.

Enfin, surtout pour les compagnies les plus reconnues, on trouve le marché des tournées à l'étranger, marché qui représente 15% des ressources des compagnies.



En 2010, HorsLesMurs a lancé au printemps 2010 une enquête sur la diffusion destinée aux compagnies d'arts de la rue implantées en France, à laquelle 58 compagnies ont répondu.



D'après cette enquête, 53% des compagnies ont eu au moins une représentation dans l'Espace Economique Européen et 14% des compagnies à l'international hors EEE.

Comme pour les budgets dont disposent les compagnies, la diffusion montre une importante disparité, certaines compagnies ayant joué la quasi totalité de leurs représentations en festival/événement tandis que d'autres ont surtout joué en saison.

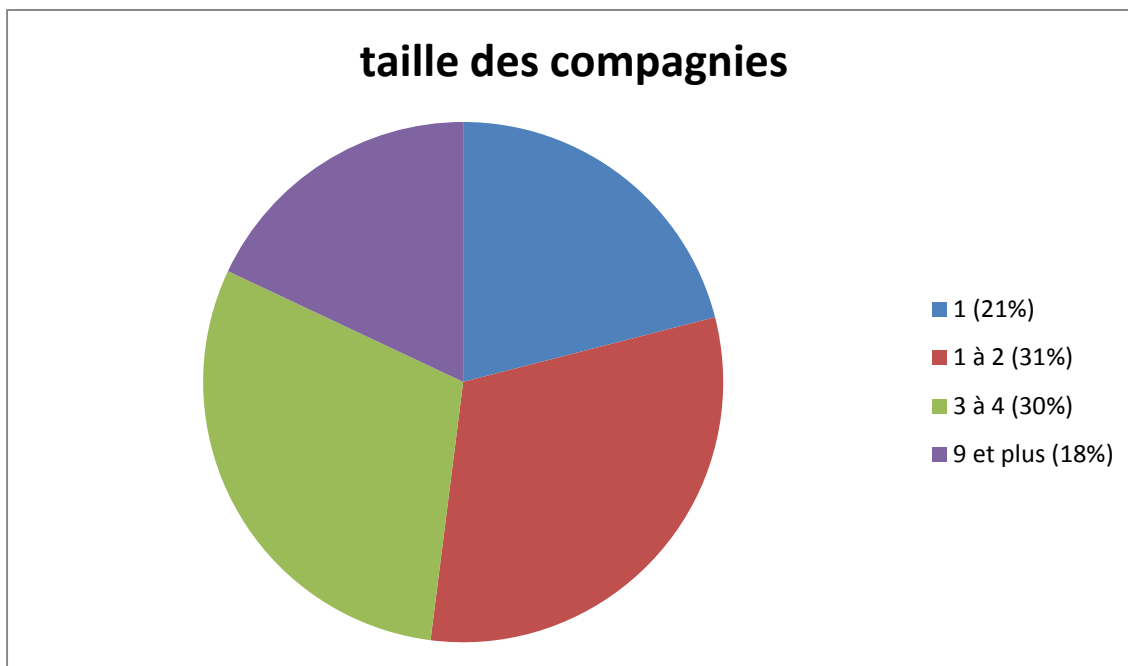
Cependant, les festivals restent, en 2009, la forme prépondérante de diffusion.

### 1.3. Les caractéristiques des compagnies

Les compagnies et artistes de rue sont principalement implantés dans trois grandes zones géographiques : la région Ile de France qui en compte environ 24%, le Nord Ouest (Bretagne et Pays de la Loire) avec 14% et le Grand Sud (Rhône-Alpes, PACA, Languedoc-Roussillon, Midi-Pyrénées) avec près de 33% des compagnies, selon les données présentes sur HorsLesMurs.

Les équipes sont en moyenne assez réduites, 3 à 4 personnes par structure, la majorité des artistes évoluant néanmoins seuls – en alternant les spectacles en individuel pour leur propre compte et les embauches par des plus grandes structures ce qui ne facilite pas leur décompte – ou fonctionnent en duo. Le nombre d'artistes par compagnie n'est pas vraiment fixe et difficile à cerner – il existe une grande mobilité des artistes d'une compagnie à l'autre. Les chiffres disponibles ne donnent qu'un aperçu de la réalité, cependant, les observations menées sur le terrain montrent un résultat similaire.





L'enquête menée par HorsLesMurs au printemps a montré que les compagnies disposent en moyenne de 5 spectacles à la vente, la majorité se situant entre 3 et 5 spectacles, et 26% des compagnies ayant répondu en déclarent 6 ou plus.

Le nombre de représentations par compagnie montre une grande disparité. Si la moyenne est de 52 représentations par an, en réalité, d'une compagnie à l'autre, cela varie de 2 à 301 représentations annuelles.

Sur ce point, l'enquête montre qu'il existe une corrélation entre le nombre de représentations et le nombre de spectacles disponibles.

*«Tout comme dans les arts du cirque, les équipes disposent de plusieurs spectacles afin d'augmenter leurs potentialités de diffusion. Les spectacles correspondent à des formats différents (nombre d'artistes impliqués, durée, coût, etc.) et des espaces de jeu également variés. Si les financements publics ont certes augmenté depuis 2000, la vente reste, pour une majorité d'artistes et compagnies, « la locomotive de l'économie ». Les artistes et compagnies tentent donc de disposer d'une palette de spectacles tous terrains, qui leur permet de tourner tout au long de l'année, dans des contextes extrêmement divers. »<sup>13</sup>*

En effet, pour les compagnies qui ont déclaré plus de 100 représentations en 2009, si 42,8% avaient entre 2 et 5 spectacles disponibles, 28,6% en avaient entre 10 et

<sup>13</sup> Les chiffres clés des arts de la rue et des arts du cirque 2010 - juillet 2010, ... op. cit., page 12

12, et 28,6% entre 25 et 30. En somme, la majorité des compagnies, 57,2%, avait une moyenne de 19 spectacles à proposer. Ces spectacles étaient en majorité des petites formes, elles-mêmes essentiellement musicales.

Dès lors, la masse salariale des compagnies est tributaire du nombre de personnes présentes dans la compagnie plus que du nombre de représentations faites. Une masse salariale importante correspond soit à la présence de permanents dans l'équipe, soit à des spectacles nécessitant la présence de plusieurs artistes et éventuellement de techniciens.

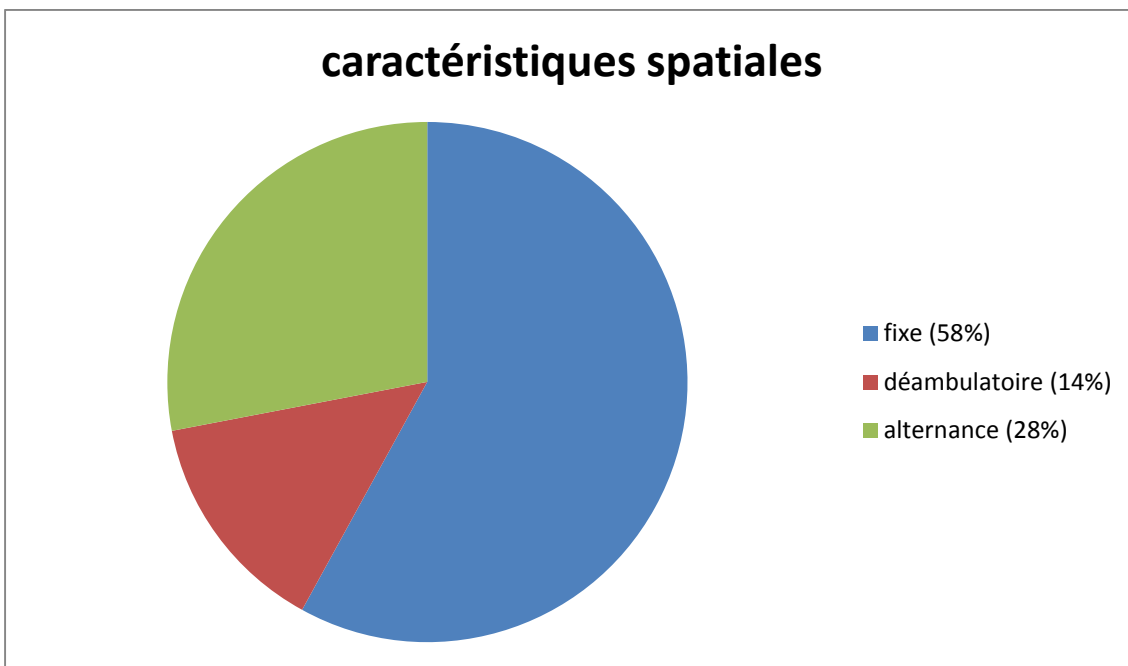
#### 1.4. Fiche technique des spectacles

Les spectacles ont la même caractéristique que l'ensemble du secteur des arts de la rue, et varient énormément dans leur composante technique, toujours selon HorsLesMurs, la majorité (55%) des spectacles ne nécessitent que 3 à 4 personnes, seuls 16% d'entre eux requièrent la présence de 9 personnes ou plus.

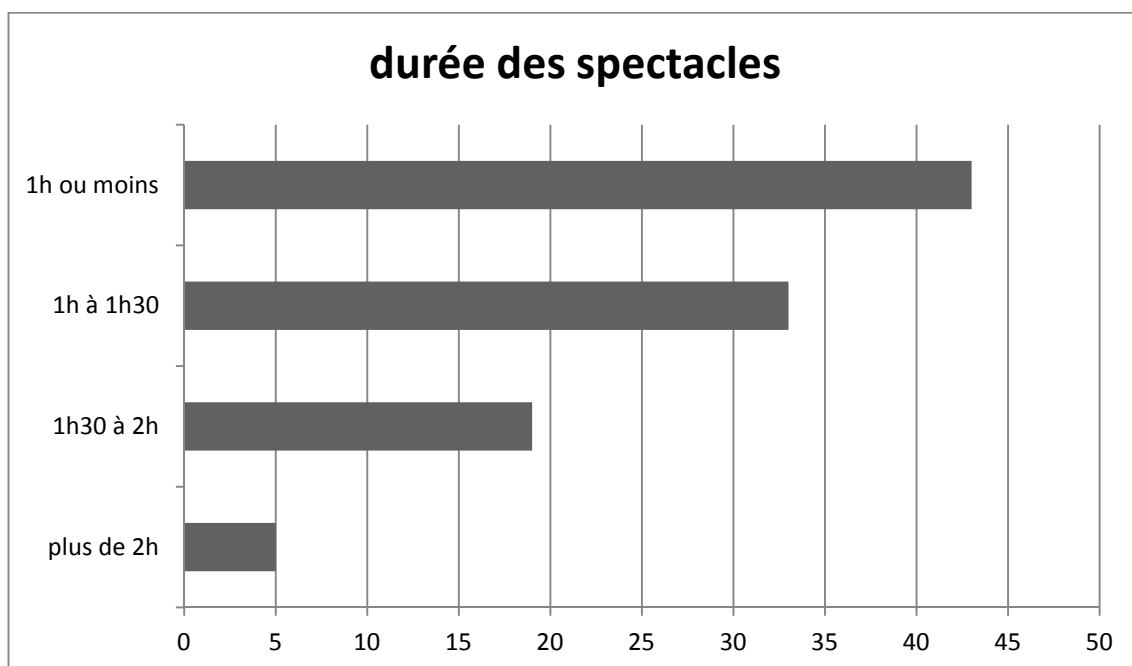
La durée de ces spectacles varie elle aussi d'un cas à l'autre, de quelques minutes dans le cas d'interventions, à plusieurs jours dans le cas d'œuvres plastiques.

Un quart d'entre eux ne nécessite pas de présence de techniciens, et possède des temps de montage et de démontage relativement court, environ 4 heures.

L'occupation dans l'espace urbain se fait généralement de façon fixe, pour un peu plus de la moitié des spectacles recensés par HorsLesMurs, un peu plus d'un quart alternent entre les formes fixes et déambulatoires, et seule une minorité des spectacles est exclusivement déambulatoire.



La durée des spectacles est généralement courte, la majorité étant située aux alentours d'une heure.



Les prix de vente sont à mettre en relation avec la taille des équipes : 86% d'entre eux se vendent moins de 5000 € et seuls 3% se vendent au-delà de 15 000 €

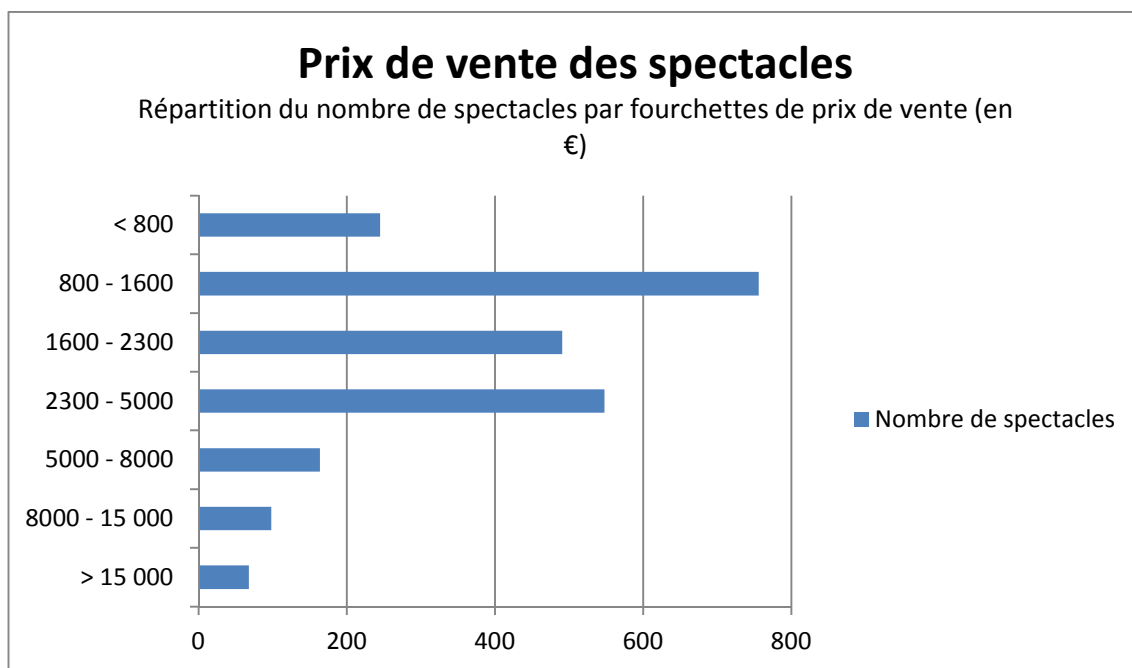


Tableau extrait de *Les chiffres clés des arts de la rue et des arts du cirque 2010*

#### 1.5 Une logique de demande

Si l'économie des arts de la rue est extrêmement disparate, c'est qu'elle fonctionne surtout de manière informelle. Les spectacles sont montés avec les moyens du bord et dans une précarité qui pèse sur la qualité des productions

Les compagnies d'art de la rue s'organisent selon une logique de marché et conçoivent leurs spectacles selon les attentes du public et des diffuseurs, ou du moins en tentant de se rapprocher le plus possible de ce qu'ils imaginent être ces attentes.

C'est une économie où la vente est le facteur clef, devant la faiblesse des moyens dont disposent les artistes et compagnie du secteur, c'est la vente qui fait vivre. En effet, selon les données recueillies sur le site d'HorsLesMurs, les compagnies possèdent 50% de ressources propres.

« Comme les marchés sont à la fois aléatoires et peu rémunérateurs, il en découle un mode d'organisation où flexibilité rime souvent avec précarité et où la diversification des débouchés est la règle. »<sup>14</sup>

La diversité des arts de la rue est autant une caractéristique qu'une nécessité.

## 2. Stabilisation

Lorsque l'on compare les études menées par Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox, publiée en 2000, avec celles menées par HorsLesMurs en 2005 et 2010 on observe un ralentissement dans le renouvellement du nombre de compagnies et de spectacles créés.

« Dans une étude consacrée au secteur réalisée à la fin des années 90, Elena Dapporto soulignait un « fort taux de renouvellement » induisant « la jeunesse du secteur ». A l'époque, « selon les données de l'enquête, plus d'un tiers des compagnies de rue [avaient] commencé leur activité » moins de cinq ans avant. Dix ans plus tard, la situation a évolué. Les jeunes artistes et compagnies (5 ans ou moins) représentent aujourd'hui 9,6% du total des équipes répertoriées et les équipes ayant de 6 à 10 ans d'existence représentent 25%. Dès lors, plus de 65% des équipes ont plus de 10 ans d'existence. On peut en conclure que le secteur s'est dans une certaine mesure stabilisé : les équipes s'inscrivent davantage dans la durée et l'arrivée de nouvelles équipes est moindre depuis 2005. »<sup>15</sup>

En effet, si le nombre de compagnies a plus que doublé en 20 ans – on en comptait 400 en 1990 et 915 en 2010 – la croissance a néanmoins ralenti, de 1990 à 2000 le taux d'augmentation était de 90%, contre 24% de 2000 à 2010.

« La décennie 90 se confirme comme celle de l'explosion du nombre d'artistes et compagnies d'arts de la rue en France. Au cours de la décennie 2000-2010,

---

<sup>14</sup> DAPPORTO Elena & SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Les arts de la rue, Portrait économique ...* op. cit., page 28

<sup>15</sup> Les chiffres clés des arts de la rue et des arts du cirque 2010 - juillet 2010, ... op. cit., page 9 à 11

*l'augmentation a notamment chuté à partir de 2005. 96 nouvelles équipes ont été répertoriées entre 2005 et 2009, tandis que 247 l'avaient été entre 2000 et 2004. »<sup>16</sup>*

Le fonctionnement économique, lui, semble avoir assez peu évolué.

*« La connaissance socio-économique des deux champs [arts du cirque et arts de la rue] reste parcellaire, [...].Le fonctionnement des équipes artistiques de rue comme de cirque est proche de celui du modèle-type de la compagnie de spectacle vivant indépendante : faibles moyens de production, manque d'emplois permanents entraînant une polyvalence des tâches subie, dépendance à la vente qui engendre pour partie un formatage des créations. Ce tableau assez morose ne doit pas occulter que la France reste, en Europe, un territoire de vitalité artistique et culturelle majeure dans les arts de la rue et du cirque. »<sup>17</sup>*

---

<sup>16</sup> Les chiffres clés des arts de la rue et des arts du cirque 2010 - juillet 2010, ... op. cit., page 9

<sup>17</sup> Les chiffres clés des arts de la rue et des arts du cirque 2010 - juillet 2010, ... op. cit., page 2

**DEUXIEME PARTIE :**

**LES ELEMENTS DE LA RECONNAISSANCE**

## Chapitre I. Le public

### 1. La relation au public

La relation qui se tisse entre les artistes de rue et le public est une des forces de ce secteur, et certainement une des raisons de son succès.

Les arts de la rue, du fait de leur absence de limites géographiques définies entre l'espace de la scène et celui du public, induit des relations particulières entre artistes et spectateurs. Le public est plus proche physiquement et symboliquement des acteurs, et il peut par conséquent se comporter très différemment que dans le cadre d'un spectacle de salle. L'appréciation du spectacle est elle aussi différente, et le public des arts de la rue, surtout celui qui fait le choix d'assister à un spectacle de rue est différent. Puisque l'expérience vécue n'est pas la même au théâtre de salle qu'au théâtre de rue, le public n'est pas non plus le même, au moins dans sa façon d'être. Cela ne signifie donc pas la même chose d'être public au théâtre de rue.

L'absence de frontière physique bien définie pousse le public à interagir avec les acteurs, ce qui constitue même l'une des spécificités du théâtre de rue. A des degrés divers, la plupart des artistes invitent les spectateurs à participer à l'action, que ce soit en interpellant le public, en invitant certains d'entre eux sur scène ou en faisant eux-mêmes parfois irruption dans l'espace réservé au public.

*« Trois grands archétypes de spectateurs semblent se dégager. Le spectateur dit observateur se positionne en distance ; il adopte un point de vue extérieur, savourant le jeu des acteurs comme les comportements des spectateurs engagés. Le spectateur dit emporté est très investi ; mobile, il cherche à tout voir et à se faire inviter par un acteur ou une actrice.*

*Pour autant, il reste regardant, au contraire du spectateur dit comédien qui tend, poussé par un désir d'activité intense, à prendre une place trop importante, parasitant le jeu de l'acteur.*

*Celui-ci doit alors le gérer pour ne pas se « faire bouffer » - le jargon employé par les praticiens témoignant métaphoriquement du risque encouru... Reste le spectateur*



*dilettante qui privilégie la situation sociale au détriment de la situation théâtrale : venu entre amis, il passe autant, si ce n'est davantage, de temps à discuter avec son entourage qu'à prêter attention au spectacle.»<sup>18</sup>*

Ce schéma de types de spectateurs se trouve conforté lorsqu'il s'agit de spectacles qui jouent avec ces limites, ou plutôt ces non-limites et qu'Anne Gonon définit comme « réalisme imaginaire », notion qu'elle a développée lors de l'étude de certains spectacles de ce genre, notamment ceux de la compagnie 26000 Couverts.

*« Il s'agit de provoquer une confrontation, un frottement, une perturbation en introduisant l'imaginaire, le rêve, l'onirique, l'impossible, dans le quotidien d'une population, dans ce cas non préparée.*

*La compagnie dijonnaise 26000 couverts s'inscrit dans cette droite ligne. Elle crée depuis dix ans des propositions artistiques constituant de véritables expériences à vivre pour les spectateurs. Chaque spectacle est l'occasion de l'invention d'un nouveau dispositif scénographique et d'un type de rapport au public. Le Grand Bal des 26000 (2002) constitue un cas d'école. [...] A mesure que la soirée avance, le théâtre prend place et les codes sont révélés. Les acteurs se dévoilent. [...] Le Grand Bal des 26000 rejoint la notion de réalisme imaginaire dans le parti pris d'un jeu hyper-réaliste. Au premier abord, le théâtre ne se laisse pas voir. Les spectateurs sont plongés dans l'univers sinon quotidien du moins apparemment banal d'un bal du samedi soir. Pourtant, les codes théâtraux font peu à peu leur apparition et, à bien y regarder, la serveuse ou le patron de bar intriguent. La figure du décalage, axe artistique fondamental des arts de la rue (Chaudoir, 2000), est ici poussée à son paroxysme jusqu'à introduire le doute dans l'esprit du spectateur : qui est acteur, qui ne l'est pas ? La compagnie se joue de la frontière entre réalité et fiction et accentue le trouble par l'abolition de la ligne séparant acteurs et spectateurs. Aire des regardants et aire des regardés, distinction structurelle et fondatrice du théâtre, sont fusionnées. Le quatrième mur tombé, c'est le théâtre et la vie qui se mélange. Au-delà de la perception troublée du contexte de représentation, le mode de jeu est lui-même singulier. Adresse directe,*

---

<sup>18</sup> Anne Gonon, *Le réalisme imaginaire, comment des compagnies de théâtre de rue françaises offrent des expériences à leur public*, Communication dans le cadre du colloque Culture et communication, XIX<sup>e</sup> congrès de l'Association Internationale des Esthétiques Empiriques organisé à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, du 29 août au 1<sup>er</sup> septembre 2006, Anne Gonon Ressources, <http://agonon.free.fr/>.

*interpellation, regards dirigés, sollicitation : tous les modes d'interaction sont mis en œuvre pour convoquer un face-à-face atypique avec le spectateur. »<sup>19</sup>*

On est là dans une proposition artistique relativement singulière, qui joue sur « [le] brouillage complet des identités [et qui] a une conséquence seconde qui semble, elle aussi, engendrer un plaisir particulier du spectateur : l'oubli du théâtre. Cet oubli, voire ce déni, de la situation théâtrale s'associe au principe de jouer un rôle pour provoquer une forme d'abandon chez certains spectateurs [...]»<sup>20</sup>

Cet oubli du théâtre, s'il procure du plaisir au spectateur, est aussi ce qui lui fait oublier sa place et provoque des comportements qui permettent de classer le public en plusieurs catégories-types de spectateurs. Dans un article publié dans *Stradda*, le magazine d'Horslesmurs, centre de ressources national des arts de la rue, Anne Gonon nomme ces différents types le « *Candide, le partenaire malgré lui* », « *l'Arlequin complice* », et « *Léonce l'avisé* ».

*« Le Candide reste aveugle au théâtre. On est Candide, quand parmi 200 personnes dépitées, dans l'impossibilité de rentrer dans le théâtre où l'on est censé assister à Beaucoup de bruit pour rien de 26000 Couverts, on attend sagement le début du spectacle... La compagnie dijonnaise est experte en la matière. Philippe Nicolle revendique d'aller ainsi contre une « culture de l'assistance » en poussant le public à aller « à la chasse pour chercher ce qui l'amuse ». Chacun prend progressivement conscience de la théâtralité de la situation.*

*Le Candide rejoint alors les rangs des complices du quiproquo. [...]. Dans une configuration aussi singulière, seul un spectacle proposant plusieurs niveaux de lecture et faisant sens pour chacun peut éviter de faire perdre la face au Candide. Sinon, il devient « le dindon de la farce », comme le résumant des spectateurs relatant des expériences du genre peu appréciées. »<sup>21</sup>*

En effet, le Candide est celui qui permet aux acteurs de faire comprendre aux autres où se trouvent les frontières et en quoi elles sont brouillées. Cette position peut

---

<sup>19</sup> Anne Gonon, *Le réalisme imaginaire, comment des compagnies de théâtre de rue françaises offrent des expériences à leur public*, Op cit.

<sup>20</sup> Anne Gonon, *Le réalisme imaginaire, comment des compagnies de théâtre de rue françaises offrent des expériences à leur public*, Op.cit.

<sup>21</sup> Anne Gonon, "Les spect'acteurs", *Stradda*, revue d'HorsLesMurs, n°06, octobre 2007, p 16-19

être difficile à assumer pour la personne choisie et nécessite un certain sens de la psychologie de la part des acteurs.

Si certains apprécient d'avoir été choisis et se prêtent au jeu, d'autres se sentent pris en défaut et ridiculisés, ce qui peut les pousser à mal réagir, voire à fuir. Être public au spectacle de rue, plus encore dans ce type de propositions artistiques, c'est donc être prêt à accepter l'éventualité d'être appelé à jouer un rôle dans les spectacles.

*« L'Arlequin complice est le spectateur rêvé. Spectateur complice par excellence, il entre pleinement dans l'univers proposé, accepte les règles du jeu et se fait partenaire de premier choix de l'acteur. »<sup>22</sup>*

Ce spectateur est surtout quelqu'un qui a bien compris les enjeux et les particularités des arts de la rue, et dont on peut penser qu'il les apprécie justement. Ce spectateur apprécierait-il tout autant le théâtre de salle, où les limites sont clairement définies ? Si rien ne permet de répondre véritablement à cette question, on peut toutefois penser que si certains ont des goûts assez éclectiques pour aimer des propositions différentes, ça n'est pas forcément le cas de tout le monde, et l'on peut en déduire que les spécificités du théâtre de rue font qu'être spectateur dans ce cadre est également particulier.

*« Léonce, l'avisé. Tel le personnage de la pièce de Georg Büchner, le Léonce cultive une distance au monde qu'il apprécie d'observer et de juger. Ce spectateur s'expose assez peu physiquement, rechigne à aller au contact des acteurs. Un tel refus facilite une distance mentale au spectacle, cultivée avec soin. [...]. La relation instaurée à l'œuvre relève d'une posture critique.»<sup>23</sup>*

Assez étrangement, si on peut penser de prime abord que ce spectateur s'est trompé de spectacle et qu'on ne l'y reprendra pas, l'observation montre au contraire que ce spectateur apprécie sa position critique, cette mise à distance. Il est là pour observer les relations qui se jouent entre les acteurs et les autres spectateurs.

En plus de ceux là se trouve un type de spectateur que l'on pourrait nommer le « spectateur dit comédien », même s'il n'est finalement qu'une variante envahissante de « l'Arlequin complice ». Il est celui qui apprécie tellement de se retrouver partie

---

<sup>22</sup> Anne Gonon, "Les spect'acteurs", Stradda, revue d'HorsLesMurs, Op. cit.

<sup>23</sup> Anne Gonon, "Les spect'acteurs", Stradda, revue d'HorsLesMurs, Op. cit.

prenante du spectacle qu'il pousse trop loin sa participation, ne comprenant pas que « [la] frontalité, même symbolique, ne disparaît pas. Sa disparition entraînerait la disparition du théâtre lui-même »<sup>24</sup> ; il parasite fréquemment le jeu des acteurs, et peut se montrer difficile à gérer.

## 2. La raison d'être de beaucoup de compagnies

L'absence de limite clairement définie entre l'espace de jeu et celui du spectateur permet une plus grande proximité physique, induisant de fait une certaine proximité sociale, et le spectateur ne se sent nullement coupé de l'acteur par une barrière. Le spectacle de rue apparaît alors beaucoup moins élitiste que le théâtre de salle et suscite nettement moins d'appréhension, puisqu'on ne se sent pas socialement exclu de ce qui se joue devant chez nous et près de nous.

Ayant parfaitement conscience de cette différence avec le théâtre traditionnel, les artistes de rue jouent avec ces non limites physiques, essayant très souvent, d'une manière ou d'une autre, d'impliquer le spectateur, de le faire participer d'une manière ou d'une autre, ce qui procure à ce dernier un sentiment particulier qu'on ne peut retrouver que dans le cadre de la « rue ».

*« Le ressenti intense d'être « dans » la proposition s'explique par le fait d'y être au sens propre du terme, d'y être de par son corps. Une corrélation nette a été établie entre posture physique et état du spectateur. [...]. Le caractère multisensoriel de la perception ne repose pas uniquement sur les cinq sens : il est également fortement marqué par le mouvement du corps (Berthoz, 1997). Le mouvement stimulant de manière spécifique la perception de l'individu, une proposition intégrant le corps du spectateur provoque un mode de réception tout aussi particulier. La relation unissant le*

---

<sup>24</sup> Anne Gonon, *Le réalisme imaginaire, comment des compagnies de théâtre de rue françaises offrent des expériences à leur public*, Op.cit.

*spectateur en mouvement au spectacle diffère de la relation qui se tisse quand celui-ci est assis, dans le noir.»<sup>25</sup>*

Et si la dimension participative est extrêmement importante, dans le cadre du théâtre de rue, la non participation l'est également, certaines personnes appréciant particulièrement d'être spectateurs des interactions qui se créent entre acteurs et spectateur.

---

<sup>25</sup> Anne Gonon, *Le réalisme imaginaire, comment des compagnies de théâtre de rue françaises offrent des expériences à leur public*, Op.cit

## Chapitre II. Les vecteurs de la légitimation

Si depuis quelques années, plusieurs dispositifs institutionnels aident à la structuration du secteur, malgré tout, les compagnies bénéficient surtout du soutien de collectivités locales qui représentent aujourd'hui une part plus importante dans les budgets : 28 % contre 22,9 % pour l'Etat.

Ces financements locaux ont notamment permis l'apparition de lieux. Initiés par les compagnies ou des festivals qui les ont baptisés « lieux de fabrique » dans les années 90, ces nombreux espaces de fabrication, de création ou de résidence, ne sont pas pour rien dans la structuration du secteur. La reconnaissance de l'Etat dans la création de ces lieux, et surtout de leur démarche, est intervenue quand le ministère de la Culture a commencé à soutenir le fonctionnement de 17 d'entre eux.

La reconnaissance institutionnelle qui commence à se mettre en place se voit aussi par la mise en place de centres nationaux des arts de la rue.

L'augmentation des festivals montre, quant à elle, une prise de conscience des collectivités territoriales de l'impact des arts de la rue sur le public, l'engouement qu'ils provoquent au niveau de la population.

Enfin, c'est par la mise en place d'un temps des arts de la rue de 2005 à 2008, suite à la demande des professionnels du secteur des arts de la rue, par l'Etat qui va marquer une étape importante dans le processus de légitimation.

### 1. Les subventions

Les subventions sont un des premiers indices de la légitimation d'un secteur artistique, puisque attribuer une subvention à une compagnie, c'est lui reconnaître une utilité publique. La subvention est pour beaucoup de compagnies la preuve que l'Etat reconnaît leur travail, c'est pour eux un indice de légitimation de leur art.

« L'octroi de la subvention signifie aussi l'acquisition des « lettres de noblesse » [...] »<sup>26</sup>

La reconnaissance étatique du secteur des arts de la rue par l'attribution de subvention s'est jouée, pour le moment, en trois phases. L'intervention de l'Etat a commencé au début des années 1990, elle a augmenté en volume de subvention jusqu'à se stabiliser au début des années 2000 et a lancé entre 2005 et 2007 le Temps des arts de la rue qui a apporté des crédits supplémentaires à ce secteur.

Dans un premier temps, l'Etat a intégré les arts de la rue aux dispositifs d'aide à la production et au conventionnement DRAC déjà existant pour le théâtre de salle, puis est venue la création de dispositifs spécifiques, mis en place pour répondre à la spécificité du secteur des arts de la rue, comme par exemple l'aide à l'itinérance. Cette reconnaissance des spécificités des arts de la rue par rapport à celui du théâtre de salle indique que l'Etat reconnaît l'existence des arts de la rue comme un secteur à part entière et non plus seulement comme une spécificité du théâtre. Il s'agit d'admettre que ce champ a ses propres règles, qui ne répondent pas forcément à celui du théâtre en général.

L'octroi de subventions pour les artistes et compagnies d'arts de la rue passe donc par deux types de dispositifs, ceux déjà existants auxquels ils ont été intégrés et ceux créés pour répondre à leurs besoins spécifiques. Cette oscillation entre intégration et création perdure encore aujourd'hui.

*« Pour les arts de la rue, la période 2007-2008 constitue une étape dans l'intervention de l'État. Le Temps des arts de la rue, dispositif triennal de développement et de structuration du secteur, s'est déroulé de 2005 à 2007. C'est une troisième phase de la politique culturelle du ministère de la Culture [...]. Comme pour les arts du cirque, la politique publique en faveur des arts de la rue combine une intégration aux dispositifs de soutien au spectacle vivant et des aides spécifiques (Ecrire pour la rue...). »*<sup>27</sup>

La participation de l'Etat au financement des arts de la rue passe en grande partie par les crédits alloués par les Régions.

---

<sup>26</sup> DAPPORTO Elena & SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Les arts de la rue, Portrait économique ...* op. cit., page 21

<sup>27</sup> Les chiffres clés des arts de la rue et des arts du cirque 2010 - juillet 2010, ... op. cit., page 28

Elle présente néanmoins des disparités importantes en fonction des régions

*« Les efforts consentis par les régions en faveur des arts du cirque et des arts de la rue reflètent à la fois une réponse à une présence de compagnies et/ou d'équipements sur le terrain (par exemple en Bretagne ou en Rhône-Alpes pour les arts de la rue, en Basse-Normandie et en Nord-Pas-de-Calais pour les arts du cirque) et une orientation particulière en faveur de l'un des deux secteurs, voire des deux (en Midi-Pyrénées et en Poitou-Charentes par exemple). »<sup>28</sup>*

De plus, la politique culturelle est plutôt orientée vers les festivals et les lieux que vers les compagnies. D'un point de vue global, sur la totalité des aides accordées par les Régions aux arts de la rue, 67% sont allouées à des lieux ou des festivals. Bien entendu, comme pour les aides en général, il existe une certaine disparité dans l'attribution des aides en terme de pourcentage, mais cette tendance générale se confirme et s'intensifie dans certaines régions en particuliers.

*« 8 régions y consacrent plus de 75% de leur budget dévolu aux arts de la rue, dont 2 (Auvergne et Champagne-Ardenne) 100%. Au total, ce sont 56 festivals, 47 lieux de diffusion et/ou de résidence (incluant les 9 Centres nationaux des arts de la rue et Lieux publics), 1 projet itinérant et 1 réseau de diffusion régional qui sont soutenus. Il faut souligner que la distinction entre lieux, festivals et équipes artistiques est parfois délicate dans la mesure où certains lieux organisant des festivals ou accueillant des compagnies en résidence sont gérés par des équipes artistiques. C'est le cas de deux Centres nationaux des arts de la rue (Le Moulin Fondu de la compagnie Oposito et Le Citron Jaune d'Ilotopie) ainsi que de nombreux autres lieux, comme par exemple En cours à Villeurbanne (KompleXXKapharnaïm) ou L'Avant-Rue (Friche Théâtre Urbain) à Paris. Selon les régions, les répartitions peuvent donc varier. »<sup>29</sup>*

Comme le souligne HorsLesMurs, il n'est pas forcément facile, dans certains cas, de définir le soutien comme exclusivement aux lieux puisqu'ils sont pour certains gérés par des artistes. Mais si on considère le soutien aux équipes artistiques par l'aide au fonctionnement on voit qu'il est tout de même nettement plus faible.

---

<sup>28</sup> Les chiffres clés des arts de la rue et des arts du cirque 2010 - juillet 2010, ... op. cit., page 32

<sup>29</sup> Ibid



« Toutes régions confondues, 29,5% des budgets vont aux équipes artistiques d'arts de la rue [...] »<sup>30</sup>

Quoi qu'il en soit, le soutien aux équipes artistiques du secteur des arts de la rue s'organise, comme pour celui du cirque autour de deux axes principaux : « les aides au fonctionnement d'une part et les aides au projet [...] »<sup>31</sup>

## 2. les centres nationaux des arts de la rue et Lieux publics, Centre national de la création

Ce que l'on nomme aujourd'hui les « Centres nationaux des arts de la rue (CNAR) » apparaissent au début des années 1990 à l'initiative des professionnels du secteur des arts de la rue. Il s'agit au départ de lieux de fabrication répartis dans le pays avec chacun leur propre histoire et fonctionnement, qui vont petit à petit constituer un réseau de production et de diffusion.

La reconnaissance institutionnelle à leur égard se fait d'abord dans le cadre d'un plan ministériel lancé en 1993 qui les reconnaît officiellement en tant que « pôles structurés assurant un maillage territorial et une continuité d'action en terme de production et de diffusion. Ces « lieux de fabrique » accueillent les compagnies en résidence et mettent à leur disposition les conditions de réalisation de leur projet. Certaines de ces structures sont historiquement liées à des festivals, mais ce n'est pas systématique. »

Mais c'est en 2005, dans le cadre du Temps des arts de la rue, que la reconnaissance de l'Etat à leur égard passe à l'échelon supérieur, lorsqu'il accorde à neuf de ces lieux le titre de Centres nationaux des arts de la rue et des moyens leur permettant de mener à bien leurs missions ; il s'agit de L'Atelier 231 à Sotteville-lès-Rouen (Haute-Normandie), Association Eclat, le Parapluie à Aurillac (Auvergne), Chalon dans la Rue / L'Abattoir à Chalon-sur-Saône (Bourgogne), Le Fourneau à Brest (Bretagne), Le Citron Jaune à Port Saint-Louis du Rhône (Provence-Alpes-Côte d'Azur), La Paperie à Angers (Loire Atlantique), L'Avant-Scène à Cognac (Poitou-

---

<sup>30</sup> Les chiffres clés des arts de la rue et des arts du cirque 2010 - juillet 2010, ... op. cit., page 32

<sup>31</sup> Ibid

Charentes), Le Moulin Fondu à Noisy-le-Sec (Ile-de-France), Pronomade(s) en Haute-Garonne (Midi-Pyrénées).

Dès lors, trois missions principales leur sont confiées : dans un premier temps il s'agit pour eux de soutenir la création par le biais d'apport financier ou d'accueil de compagnies en résidence ; ensuite d'apporter un soutien à la diffusion afin de favoriser « *La rencontre entre démarches artistiques, populations et territoires* »<sup>32</sup>, à travers des résidences de diffusion, ou des saisons d'arts de la rue ; vient enfin une mission qui confirme le rôle de ces centres comme moyen de structuration du secteur des arts de la rue, puisqu'il s'agit pour eux de contribuer à la reconnaissance et la qualification des arts de la rue, en agissant auprès des publics, en créant des formations adaptées, ou encore en mettant en place un réseau de travail avec les scènes généralistes.

Un label national pour les Centres nationaux des arts de la rue est actuellement en examen au sein de la DGCA (Direction Générale de la Création Artistique) du ministère de la Culture et de la Communication.

Fondé en 1983 et installé à Marseille depuis 1990, Lieux publics reste le seul Centre national de création des arts de la rue. Dirigé par un artiste, il accompagne les compagnies dans leurs créations et questionne la place de l'art dans la cité à travers une série d'actions complémentaires telles que des coproductions, résidences scénographiques et sonores, essais publics, recherches-actions, édition, pôle de ressource, invention de rituels et de nouveaux formats de diffusion, etc.

En plus de ses missions d'aide à la création, de production et de diffusion, Lieux publics est le pilote du réseau européen In Situ, réseau, par ailleurs, très présent sur la scène locale et territoriale, il est un pôle de référence national sur les questions de création et de prospective.

---

<sup>32</sup> Les chiffres clés des arts de la rue et des arts du cirque 2010 - juillet 2010, ... op. cit., page 24

### 3. La diffusion

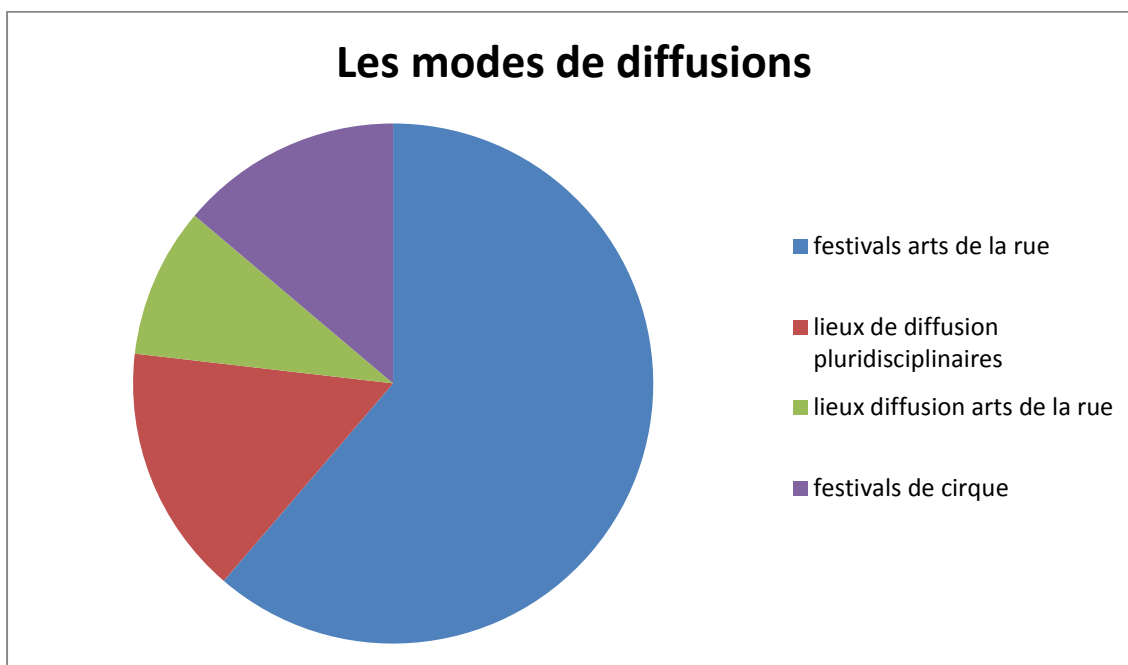


Tableau extrait de *Le Goliath, guide-annuaire des arts de la rue et des arts de la piste*, HorsLesMurs, Paris, 10e édition, 2008

« L'identification des arts de la rue en tant qu'expression artistique à part entière n'aurait pu se confirmer sans la création en parallèle d'un circuit de diffusion. »<sup>33</sup>

Cependant, si la diffusion des arts de la rue s'est effectivement développée ces dernières années, notamment grâce à l'élan insufflé par les festivals et le travail complémentaire des lieux de fabriques et de quelques diffuseurs généralistes, il y a encore assez peu d'ouverture des lieux culturels aux arts de la rue, les festivals ont tendance à devenir des lieux de diffusion quasi exclusifs. Souvent à gestion municipale, les subventions de l'Etat restant faibles, ils tendent à devenir une réponse économique pour beaucoup de compagnies et d'artistes.

Depuis plusieurs années, tentent néanmoins de se développer d'autres modes de diffusion, comme les saisons des arts de la rue, afin d'offrir aux compagnies et aux

<sup>33</sup> DAPPORIO Elena & SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Les arts de la rue, Portrait économique ...* op. cit., page 21

artistes des moyens pour sortir de la saisonnalité, et peut être par là de la précarité qui caractérise ce secteur.

### 3.1. Les festivals

Comme pour les arts du cirque, le festival est le premier mode de diffusion des arts de la rue, en ce sens qu'il en est la forme la plus répandue. Il s'organise en trois catégories principales, les festivals spécifiques aux arts de la rue, qui sont référencés sur le site d'HorsLesMurs au nombre de 199, les festivals d'art de la rue et du cirque, au nombre de 93, et enfin on dénombre 64 festivals d'art du cirque, dans lesquels on trouve des compagnies et des artistes d'art de la rue dont la forme principale d'expression est liée au cirque.

*« Une partie de ces festivals est organisée par des structures qui accueillent des compagnies en résidence et programment pour certaines également du cirque et/ou des arts de la rue à l'année. Du point de vue de la diffusion, le croisement entre les deux champs disciplinaires est donc répandu et les points communs sont nombreux. »<sup>34</sup>*

Cependant, les festivals posent aujourd'hui plusieurs problèmes, de par l'importance qu'ils ont pris dans le secteur des arts de la rue ces dernières années, d'une part et leur caractéristique saisonnière, d'autre part.

*« [...] le développement des festivals de rue, qui a dans un premier temps conféré visibilité et contrats à des artistes méconnus, change aujourd'hui complètement la donne. Ces festivals sont devenus des acteurs clés du secteur, pour ne pas dire des faiseurs de rois. Figurer dans la programmation « officielle », ou passer dans le off, est désormais un enjeu considérable pour les compagnies de rue : un échec peut tourner à la catastrophe, un succès ouvrir les voies d'une diffusion internationale.»<sup>35</sup>*

---

<sup>34</sup> Les chiffres clés des arts de la rue et des arts du cirque 2010 - juillet 2010, ... op. cit., page 16

<sup>35</sup> DAPPORTE Elena & SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Les arts de la rue, Portrait économique* ... op. cit., page 11

En effet, les festivals renommés, tels qu’Aurillac ou Châlon par exemple, constituent pour beaucoup d’artistes un moyen de se faire connaître, et donc de récolter des contrats de cessions, mais aussi un risque financier.

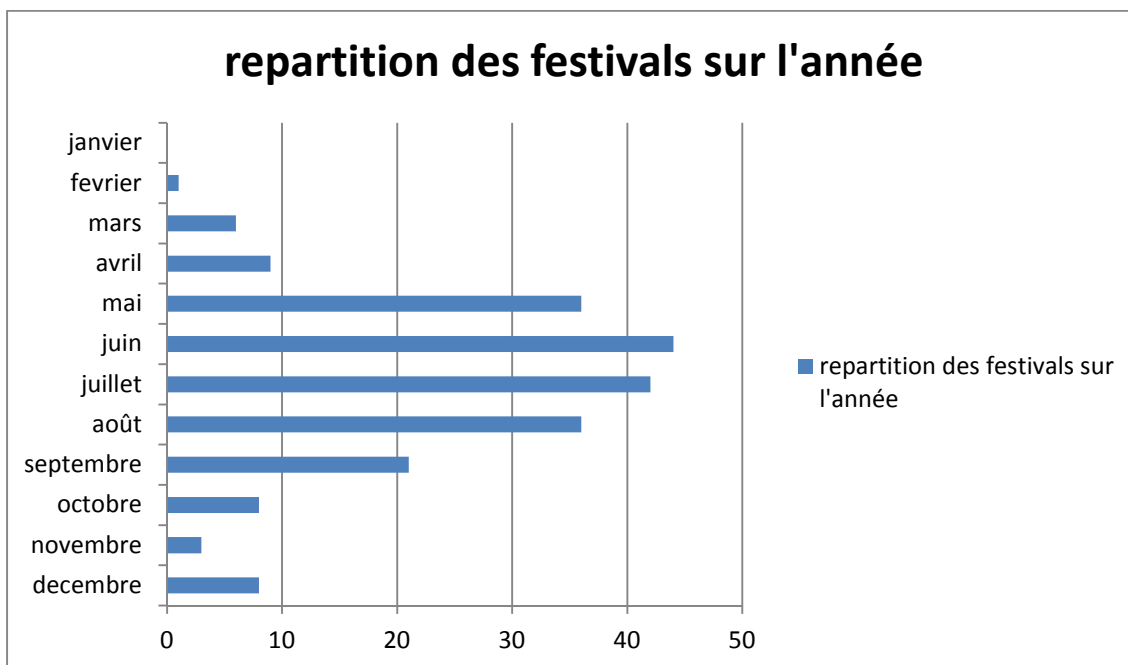


Tableau extrait du guide Goliath des arts de la rue, 2008-2010. Hors les murs

L’autre problème posé par les festivals sur la diffusion des artistes et des compagnies de rue est leur saisonnalité. Les festivals sont surtout regroupés sur le printemps et l’automne, la saison pour les artistes de ce secteur est donc courte.

Cette durée pose d’abord le problème d’un grand vide le reste de l’année. Là où les artistes de théâtre de salle ou de musique dispose d’une année scolaire, soit 10 mois, pour faire un maximum de représentations, les artistes de rue n’en ont que 5.

De plus, la multiplication des festivals sur une durée aussi courte provoque des difficultés de programmation. Certains festivals ont lieu en même temps, et il est alors compliqué pour une compagnie de profiter de cette multiplication pour accroître ses lieux de diffusion.

### 3.2. D'autres formes de diffusion

Si le festival est la forme principale de diffusion des arts de la rue, ce qui est certainement dû au caractère extérieur que le terme d'arts de la rue implique, il n'en est pas l'unique solution.

S'ils restent encore peu nombreux, des lieux de diffusion plus orientés vers le théâtre de salle ou les arts du cirque ouvrent également leur programmation au secteur des arts de la rue. Il s'agit d'espaces culturels, d'associations locales, mais aussi de théâtres municipaux, de scènes nationales et de scènes conventionnées. Cependant, cette programmation se fait souvent à l'occasion de festivals ou de temps fort, la diffusion des arts de la rue, même au sein de lieux artistiques et culturels, reste marquée par une logique événementielle.

« *Le paysage de la diffusion des arts de la rue ne prend donc que faiblement appui sur des lieux mais essentiellement sur des festivals, [...]* »<sup>36</sup>, contrairement aux arts du cirque dont l'intégration dans les circuits de diffusion généralistes semble plus évidente.

HorsLesMurs constate cependant le développement de deux tendances au cours des années 2000 à 2010.

« *D'une part, des structures prônent la diffusion à l'année afin de sortir d'une logique de festival et de mettre en œuvre un travail de développement culturel local.* »<sup>37</sup>

C'est le cas de lieux tels que Pronomade(s) en Haute-Garonne ou Quelques p'arts...le SOAR (secteur Ouvert des Arts de la Rue), scène régionale de Rhône-Alpes, qui ont mis en place des saisons des arts de la rue, d'une durée de plusieurs mois, qui évitent les creux dans l'activité des compagnies et des artistes entre deux saisons de festivals. Ce type de lieux et de programmation reste certes peu nombreux mais permettent d'ouvrir les professionnels du secteur à un nouveau type de diffusion des arts de la rue.

Ces « saisons » permettent aux compagnies et artistes de rue de montrer leur capacité à proposer de véritables offres artistiques et culturelles durables. Du point de

---

<sup>36</sup> Les chiffres clés des arts de la rue et des arts du cirque 2010 - juillet 2010, ... op. cit., page 23

<sup>37</sup> Ibid

vue des institutions, notamment des collectivités territoriales, ce type de diffusion permet de constituer la base de projets culturels structurants au contact des habitants.

*« D'autre part, le travail en réseau et la logique de mutualisation de moyens conduisent des structures à mettre en œuvre ensemble des tournées régionales. »<sup>38</sup>*

L'optique de cette mise en réseau est de remplacer la logique événementielle de la diffusion des artistes et compagnies de rue par une logique de série. Plusieurs réseaux ont ainsi vu le jour : le RIR Rue dans le Sud-Est, En rue libre en Midi-Pyrénées, les Festivals Z'Amis en Normandie, etc).

De plus, ces initiatives soulignent l'avancée du secteur dans sa structuration et sa capacité à créer des liens avec les autres acteurs culturels afin de sortir de son isolement dans le champ, sans pour autant perdre ses spécificités artistiques.

#### 4. Les lieux de résidence

La base de données de HorsLesMurs répertorie 39 lieux de résidence d'arts de la rue, ainsi que les 39 lieux de résidence d'arts de la rue et d'arts du cirque, dont certains sont aussi des lieux de diffusion. Ces lieux de résidences, qu'ils soient spécifiques aux arts de la rue ou aux arts du cirque et de la piste, correspondent à deux schémas, avec des profils de résidences différents où la nature de l'accueil varie fortement, allant d'une simple mise à disposition de locaux à des soutiens plus complets allant jusqu'à des aides financières.

On trouve, dans un premier temps, des structures artistiques et culturelles alliant l'accueil en résidence et la diffusion, avec pour certaines une forte orientation pour les arts de la rue.

Ensuite, il y a des lieux proposant exclusivement de l'accueil en résidence, ces lieux étant généralement associés à des compagnies qui proposent leur espace de travail à d'autres n'en ayant pas. HorsLesMurs répertorie 24 lieux de ce type dans les secteurs des arts de la rue et des arts du cirque et de la piste.

---

<sup>38</sup> Les chiffres clés des arts de la rue et des arts du cirque 2010 - juillet 2010, ... op. cit., page 23

L'accueil en résidence dans le secteur des arts de la rue est loin de s'organiser uniquement autour des neuf Centres nationaux des arts de la rue et de Lieux publics, Centre national de création. Des lieux comme le pOlau à Tours, les Ateliers Frappaz à Villeurbanne, La Gare à coulisses à Eurre ou encore L'Usine à Tournefeuille, participent également au soutien aux compagnies et artistes dans la phase de création de leurs spectacles, tout en essayant de développer des projets de diffusion en lien avec la ville et la région dans laquelle ils sont implantés.

## 5. Le temps des arts de la rue

La phase la plus récente de la reconnaissance de l'Etat du secteur des arts de la rue est la mise en place d'un programme intitulé le *Temps des arts de la rue*, initié en 2005 à la demande de la profession et mis en place sur trois ans. Ce programme a été lancé en 2005 par le ministre de la culture Renaud Donnedieu de Vabres avec pour but de créer une focale sur le genre et d'agir sur les besoins spécifiques du secteur, ainsi que sur son inscription durable dans la politique globale d'intervention de l'Etat et des collectivités territoriales.

Moment fort pour la profession, le Temps des arts de la rue a apporté plusieurs nouvelles mesures. Tout d'abord au niveau du budget alloué au secteur par l'Etat : 3,5 millions d'euros au total, mouvement qui a été suivi par les régions. HorsLesMurs a recensé les efforts fournis par celles-ci, notamment les efforts de 8 d'entre elles et note une augmentation des dotations de 50 à 400%, certaines allant même jusqu'à 1000%, soit au total pour les 8 régions étudiées 2,8 millions d'euros de mesures nouvelles.

Des structures comme l'ONDA et la SACD ont également augmenté leur soutien aux arts de la rue. L'ONDA a engagé plusieurs centaines de milliers d'euros, aidant ainsi plusieurs spectacles à se diffuser dans des lieux artistiques et culturels généralistes.

La SACD a, quant à elle, mis en place un dispositif spécifique au secteur intitulé « écrire pour la rue »



Un autre des axes du Temps des arts de la rue a porté sur la labellisation de 9 lieux de fabrique en « Centre national des arts de la rue » (CNAR). Ces Centres ont obtenu, en plus de missions qui vont du soutien à la création, à l'action culturelle, en passant par la mise en place de saisons des arts de la rue, de résidences de diffusion, la promotion du genre et la mise en réseau de structures spécialisées et généralistes, des moyens supplémentaires leur permettant de les mener à bien. Les moyens sont augmentés, de façon assez considérable, grâce au double effort de l'état et des collectivités territoriales. L'ensemble de ces lieux bénéficie de conventions pluriannuelles signées par les partenaires, marquant ainsi une avancée pour la consolidation de ces expériences.

Simultanément à la labellisation des CNAR, plusieurs autres lieux de création, dirigés par des compagnies du secteur des arts de la rue ont vu leurs actions reconnues, permettant l'émergence d'un réseau de structures spécifique au secteur et donc d'engager un dialogue avec les autres structures culturelles sur des problématiques de production et de diffusion.

Il s'est aussi agi d'attirer l'attention sur la nécessité de développer d'autres formes de diffusion, afin de sortir de la logique événementielle créée par la prolifération des festivals. Cela s'est notamment traduit par l'encouragement à la mise en place de saisons des arts de la rue, permettant une continuité dans la diffusion, et l'incitation aux lieux généralistes, tels que les scènes nationales, les théâtres municipaux ou encore les scènes conventionnées, d'insérer les arts de la rue dans leur programmation.

Le temps des arts de la rue voit aussi l'apparition de la première école consacrée au secteur, la FAI AR (Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue), fondée par Michel Crespin. Elle s'adresse aux artistes du secteur, ayant déjà une expérience du spectacle de rue, et a pour but de former des concepteurs de spectacles de rue. Cette formation se déroule dans un parcours entre les différents lieux consacrés aux arts de la rue en France et en Europe et au contact des réalités du secteur, compagnies, festivals, lieux de productions, etc.

La création de la FAI AR est un facteur significatif de l'évolution du secteur et du chemin parcouru dans la légitimation du secteur, d'un mouvement spontané et

contestataire dans les années 1970, les arts de la rue se professionnalisent et mettent en place des moyens de transmission des connaissances et de l'expérience.

Le Temps des arts de la rue a également vu la création d'un master professionnel au sein de l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne consacré aux projets culturels dans l'espace public, qui vient lui aussi souligner la professionnalisation du secteur.

Si les éléments mis en place pendant le Temps des arts de la rue ont permis au secteur de se consolider, d'affermir sa place dans le paysage du spectacle vivant, la crise de 2008 et le gel des subventions ne permet pas encore de juger de la pérennité de ces mesures. Le secteur des arts de la rue va devoir consolider les mesures acquises pendant ce temps, ce qu'il a bien compris puisque la profession s'organise de plus en plus en fédérations régionales afin de défendre sa place dans le champ culturel.

## Chapitre III. La légitimation

### 1. La légitimation par les subventions

La légitimation du théâtre de rue ne saurait se faire sans la participation de l'Etat dans le processus de reconnaissance, dont l'investissement monétaire est l'indice le plus flagrant.

D'abord timide, c'est surtout depuis le début des années 2000, et notamment dans le cadre du Temps des arts de la rue, qu'il y a eu un véritable investissement de l'Etat et des institutions pour développer le secteur des arts de la rue, effort qui illustre un début de légitimation de ce secteur.

En effet, les montants des subventions ont augmenté, 9 lieux ont été reconnus centre national des arts de la rue, et l'intégration des compagnies d'art de la rue aux aides existantes s'est intensifiée, et leur spécificité a été reconnue par des aides qui leur sont propres.

Les subventions et leur obtention sont d'ailleurs vues par beaucoup d'artistes, et pas seulement ceux des arts de la rue, comme une véritable reconnaissance institutionnelle de leur travail. Cependant, l'augmentation des crédits peut avoir un effet pervers sur le secteur et son fonctionnement.

*« Le « marché » de l'institution (octroi des subventions publiques contre un service rendu à la collectivité) est en train de prendre une place prépondérante face à la multitude des « marchés », privés et publics, qui ont jusqu'à présent caractérisé les échanges dans les arts de la rue. »<sup>39</sup>*

De plus, s'il y a eu une augmentation des crédits accordés au secteur des arts de la rue, ceux-ci restent extrêmement faibles au rapport de ce qui est alloué aux autres domaines du secteur culturel, et les montants ne semblent pas proportionnés par rapport au succès rencontré par les compagnies d'arts de la rue du côté du public.

---

<sup>39</sup> DAPPORTO Elena & SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Les arts de la rue, Portrait économique ...* op. cit., page 334

Ensuite, si la reconnaissance du secteur s'est effectivement développée, ce sont d'abord les « grandes » compagnies qui en bénéficient, celles qui sont là depuis longtemps.

*« Le renforcement des moyens de production et la labellisation de 9 centres nationaux des arts de la rue permettent un accompagnement à la création plus substantiel pour les compagnies. Résidences, apports en coproduction, dispositifs européens (In situ) apportent un confort non négligeable.*

*Reste que ces moyens sont d'abord dévolus aux « grands » de la rue, aux troupes les plus reconnues. L'émergence se voit souvent condamner à fonctionner à la débrouille, entre autoproduction et présentation dans les « off » des grands festivals de l'été. »<sup>40</sup>*

Enfin, la crise économique présente depuis 2008, ne permet pas trop de juger de la continuité des mesures mises en place pendant le Temps des arts de la rue, ni des actions négatives intervenues récemment dans le secteur, comme par exemple le dé-conventionnement par la DRAC d'Avant-rue, lieu de création artistique et d'accueil en résidence de la compagnie Friches-Théâtre urbain. Les responsables artistiques de la DRAC expliquent que *« Le financement projet par projet ne peut pas permettre de gérer un lieu de résidence de façon pérenne »<sup>41</sup>*, il est difficile de juger du choix fait par la DRAC par rapport au secteur des arts de la rue, est-ce parce que celui-ci est le moins doté en légitimation, ou pour une tout autre raison, mais la question peut se poser dans le cas d'un secteur encore fragile en terme de reconnaissance.

## 2. L'augmentation du nombre de festivals d'arts de la rue

L'augmentation du nombre de festival est un des autres éléments témoignant de la reconnaissance des institutions, principalement les collectivités territoriales, celles-ci étant les organisateurs les plus fréquents, des qualités et des spécificités des arts de la

---

<sup>40</sup> *Le Goliath, guide-annuaire des arts de la rue et des arts de la piste*, HorsLesMurs, Paris, 10e édition, 2008, p 4

<sup>41</sup> La lettre du spectacle n°295, 27 avril 2012, p 4

rue. La capacité des arts de la rue à attirer un public nombreux est un atout considérable pour les villes et leur image auprès de la population.

Cependant, les festivals, s'ils ont énormément participé à l'émergence du secteur des arts de la rue, posent aujourd'hui des problèmes dans le système de diffusion des arts de la rue, les isolant du reste des lieux de diffusion et une logique saisonnière.

De plus, s'il y a beaucoup plus de festivals qu'avant, beaucoup ne sont qu'un prétexte pour les villes, qui ont bien compris l'engouement qu'ils provoquent au niveau du public, de faire marcher le tourisme, et certains s'apparentent plus à des animations estivales. Dans certaines villes, c'est d'ailleurs le service animation qui organise le festival et non le service culture.

Par ailleurs, contrairement au théâtre de salle, où les compagnies et artistes ont à faire à des professionnels du secteur, conscients de ce que recouvre un prix de cession, les artistes de rue se retrouvent face à des interlocuteurs non formés à ces questions et qui essaient donc de tirer les prix vers le bas.

*« C'est pourquoi l'effort des porteurs de propositions artistiques et des organisateurs dans la prise en compte des contraintes réglementaires et de sécurité doit être accompagné, partagé par les partenaires institutionnels et les collectivités territoriales. Il s'agit pour eux de prendre la mesure de ce que comporte le prix de cession d'une intervention : non seulement la prestation artistique et technique, mais également l'investissement de fonds nécessaire à un matériel aux normes, des structures étudiées et contrôlées, des horaires de travail décent... »<sup>42</sup>*

Il semble d'ailleurs, au vu des compagnies interrogées lors du festival des arts de la rue de Strasbourg et tous ceux avec qui j'ai pu avoir l'occasion de discuter tout au long de cette année, que les artistes perçoivent surtout la reconnaissance du secteur via le public. Ils ressentent un vrai engouement de la part de la population, et notent même une certaine évolution avec un public de plus en plus averti, tout en restant varié socialement parlant.

---

<sup>42</sup> *Organiser un événement artistique dans l'espace public, ...op. cit., p 19*

### 3. Une reconnaissance en émergence

Si le processus de légitimation a fait un bond en avant entre les années 2000 et 2010, il ne semble pas que l'on puisse parler d'une reconnaissance totale et acquise. En effet, si la reconnaissance du public ne fait aucun doute, la position des institutions publiques par rapport au secteur des arts de la rue reste à définir. Il y a eu une forte augmentation des crédits et des moyens pour la structuration du secteur, mais la situation économique actuelle ne permet pas de définir si la stagnation, voire le léger recul, intervenu juste après le Temps des arts de la rue dans le financement de ce secteur, est le signe que les évolutions faites ces dernières années étaient ponctuelles ou non.

De plus, la difficulté que les arts de la rue ont à intégrer des réseaux de diffusion génériques, traditionnellement réservés au théâtre de salle, semble indiquer un manque de reconnaissance de la part du reste des acteurs du champ du spectacle vivant.

Le processus de légitimation est plus que jamais en cours et ce travail de reconnaissance entamé tant par les professionnels des arts de la rue, artistes, diffuseurs, lieux de créations est à poursuivre. Les fédérations régionales des arts de la rue qui commencent à s'organiser travaillent d'ailleurs sur des moyens d'affermir et de consolider les acquis, tout en développant de nouveaux outils de légitimation.

Les pistes que les professionnels du secteur développent actuellement et pour lesquels ils militent sont la présence d'un référent arts de la rue au sein des directions culturelles, celle d'un interlocuteur privilégié pour les compagnies et les organisateurs d'événements au sein des services municipaux, une meilleure réflexion sur les infrastructures d'accueil des spectacles de rue, et la parcellisation, ou la privatisation de l'espace public, quelques jours par an, afin que les artistes puissent travailler leurs créations in situ, et continuer le développement de leur relation avec le public.

## Conclusion

Le processus de légitimation des arts de la rue est donc loin d'être achevé. Après un fort développement, le secteur s'est stabilisé au cours de 10 dernières années, permettant de mettre en place des mesures pour diminuer la précarité du milieu.

La diminution du taux de renouvellement des artistes et des compagnies a, en effet, eu pour conséquence de permettre à ceux qui restaient de s'organiser en réseau et fédération et, par là même, de donner du poids à leurs revendications.

De plus, les nouveaux arrivants adoptent souvent un fonctionnement plus structuré, proche des compagnies de théâtre de salle. Les jeunes troupes travaillent souvent avec du personnel administratif, même si celui-ci n'est pas permanent de la structure, ce qui n'était pas le cas il y a une quinzaine d'années.

La précarité est toujours présente, mais les professionnels du secteur s'organisent maintenant en conséquence.

Du côté des pouvoirs publics, il y a eu un fort investissement durant la dernière décennie, avec pour apogée la mise en place d'un Temps des arts de la rue, qui a permis une augmentation des budgets alloués au secteur, la reconnaissance d'un certain nombre de lieux de création, la mise en place d'une formation pour les professionnels des arts de la rue, etc. Cependant, les mesures acquises pendant ces dernières années restent à consolider.

D'autre part, la légitimation du côté des professionnels du reste du champ du spectacle vivant, reste encore à acquérir. En témoigne les faibles efforts d'intégration des arts de la rue aux lieux de diffusion dits génériques, tels que les théâtres municipaux, les scènes conventionnées, etc.

Cependant, dans le guide *Organiser un événement artistique dans l'espace public*, publié par HorsLesMurs en 2007, Sylvie Clidère dit « On désigne communément par le terme « arts de la rue » les spectacles ou événements artistiques donnés à voir hors des lieux pré-affectés : théâtres, salles de concert, musées... Dans la rue, donc, sur les places ou les berges d'un fleuve, dans une gare ou un port et aussi bien dans une

*friche industrielle ou un immeuble en construction, voire les coulisses d'un théâtre. »<sup>43</sup>*  
Propos qui trouvent écho chez Anne Gonon, « *Par sa seule irruption, le théâtre de rue transforme n'importe quel lieu en espace de représentation.*

*Le comédien surgit et, traçant un cercle virtuel, il institue un espace de jeu. La distanciation est créée entre ce comédien et le passant qui, du coup, devient spectateur. Cette « auto-institution » est la force du théâtre de rue : en induisant une distance, il fait naître un monde parallèle dont on sait qu'il prétend être réel. Espace de rue et de salle, la différence est fondamentale. »<sup>44</sup>*

Dès lors, on peut se demander si la non reconnaissance des arts de la rue par les scènes génériques, ainsi que leur non intégration dans la programmation, ne fait pas partie intégrante de leur définition.

Il semble, en tout cas, que le secteur des arts de la rue soit actuellement dans une période charnière dans le processus de légitimation.

---

<sup>43</sup> *Organiser un événement artistique dans l'espace public, Guide des bons usages, ...op. cit., p14*

<sup>44</sup> Anne Gonon, Qu'est ce que le théâtre de rue ? De la définition du genre artistique « théâtre de rue », mémoire de fin d'études, Septembre 2001, p54



## Annexes

### Principales structures résidentielles

Nom	ville	Date de création
Lieux Publics	Marseille	1983
Décor Sonore	Paris	1985
L'Abattoir	Chalon sur Saône	1991
Citron Jaune	Port Saint Louis	1992
Le Fourneau	Brest	1994
L'Usine	Tournefeuille	1994
Kiosque à Coulisses	Crest	1995
Caillou	Villeneuve Saint George	1996
Blanchisserie	Ivry sur Seine	1996
Moulin Fondu	Noisy le Sec	1996
Grainerie	Balma	1997
Fabrik' Albedo	Boulieu les Annonay	1998
Projet 244	Tours	1999
Atelier 231		1998
Avant Rue	Paris	1999
Paperie	Saint Barthélémy d'Anjou	2000
Quai des Arts	Sommières	2001
Théâtre tout terrain	Altwiller	2001
Parapluie	Aurillac	2001
Eléphant Vert	Mas-Thibert-Arles	2003

### Compagnies conventionnées

Région	2008
Alsace	Compagnie Luc Amoros
Aquitaine	L'illustre famille Burattini Teatro del Silencio Magma Performing Théâtre
Auvergne	
Bourgogne	OPUS 26000 couverts Metalovoice

Bretagne	Compagnie Derezo Le Théâtre de l'Arpenteur Tuchenn
Centre	Compagnie OFF
Champagne-Ardenne	
Franche-comté	Théâtre de l'Unité Théâtre Group
Ile-de-France	Décor Sonore Deuxième Groupe d'Intervention Ici Même (Paris) KMK Les Passagers Oposito Le SAMU La tête à l'envers
Languedoc-Roussillon	
Limousin	
Lorraine	
Midi-Pyrénées	Le Phun
Nord-Pas-de-Calais	
Basse-Normandie	La Famille Magnifique-Nord Ouest Théâtre
Haute-Normandie	Cercle de la Litote
Pays de la Loire	Groupe ZUR Royal de Luxe La Machine
Picardie	
Poitou-Charente	Carabosse
Provence-Alpes-Côte d'Azur	Artonik Générik Vapeur Ilotopie
Rhône-Alpes	Délices Dada

	KompleXXkapharnaüm Kumulus Transe Express Turak Les Transformateurs
--	---

## Sources :

### **Questionnaire utilisé pour ouvrir le dialogue avec les compagnies et artistes présents au festival des arts de la rue de Strasbourg.**

(Ce questionnaire est inspiré de celui créé par Elena DAPPORTO et Dominique SAGOT-DUVAUROUX dans *Les Arts de la Rue. Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*)

NB : le temps que chaque compagnie avait à m'accorder était très variable, et je n'ai pas toujours pu aller au bout de mes questions.

Je tiens encore une fois à remercier la ville pour son aide dans la réalisation des entretiens.

## **I : Caractéristiques générales**

1) quel est le genre principal ?

2) Diffusion :

Plutôt en rue ?

Plutôt en salle ?

Les deux ?

3) Date de création de la compagnie

4) Avez-vous des locaux ? Sont-ils mis à disposition ou loués ?

5) D'où venez-vous (géographiquement) ?

## **II : Activité en 2012**

1) Avez-vous eu des subventions ?

a) du ministère de la Culture

b) de la DRAC

c) de la Région

d) du Département

e) de la ville

- f) Adami et/ou Spedidam
- 2) Avez-vous été coproduits ?
- 4) Avez-vous fait, ou irez-vous au festival d'Aurillac ou celui de Châlon ?  
Pensez-vous qu'il y a un apport réel à y participer ?

### **III : Emploi**

- 1) Nombre de personnes employées :
  - a) Artistes
  - b) Techniciens
  - c) Administrateurs
- 2) Une partie de l'activité est-elle faite en bénévole

### **IV :**

- 1) Pourquoi le choix de la rue ?
  - a) l'espace public
  - b) La relation au public
  - c) Pour marquer une opposition au théâtre de salle
  - d) Autre
- 2) Implication institutionnelle
  - a) reconnaissance
  - b) nécessité financière
  - c) un apport d'argent comme un autre
  - d) ça ne sert à rien
  - e) autre
- 3) Estimez-vous que les arts de la rue gagnent en reconnaissance ?
- 4) Connaissez-vous HorsLesMurs ? Y êtes-vous inscrits ? Est-ce un apport ?

Traitement des réponses (12 compagnies et/ou artistes interrogés)

### **I : Caractéristiques générales**

50% des compagnies interrogées jouent plutôt en rue

50% des compagnies interrogées jouent autant en rue qu'en salle

33% ont plus de 10 ans

33% ont plus de 5 ans

33% ont moins de 5 ans

16% disposent d'un local de répétition en location

50% utilisent des lieux alternatifs, que ce soit des bâtiments abandonnés ou des lieux tels que Noctambules à Nanterre

66% grand sud

16 % N-E

16% N-O

## **II : Activité en 2012**

16% de compagnies subventionnées

66% n'en ont jamais fait la demande

16% ont bénéficié d'une coproduction

16% ont bénéficié d'une coréalisation

66% ont participé au moins à Aurillac ou Châlon

50% de ceux-ci ont ressentis des retombées en terme de diffusion

## **III : Emploi**

100% des équipes sont constituées de 1 à 5 artistes

50% font appel à un technicien

66% font appel à des chargés de production et ou de diffusion qu'ils rémunèrent en CDDU

#### **IV :**

1)

83% ont fait le choix de travailler dans la rue en raison de la relation au public, et le fait de pouvoir toucher un plus large panel de personnes.

17 % Y ont vu un marché peu exploité (il s'agit des compagnies ayant plus de 10 ans d'existence)

2)

Seule une des compagnies interrogée à pris la peine de répondre à cette question, j'ai donc décidé de ne pas la traiter.

3)

66 % estiment qu'il y a une reconnaissance

50% d'entre eux estiment qu'elle vient surtout du public

25% d'entre eux estiment qu'elle vient du combat mené par les fédérations

25% d'entre eux estiment qu'elle vient des collectivités locales

34% ne perçoivent pas d'évolution à ce niveau là (cette réponse vient de 50% des compagnies de plus de 5 ans et de 50% de celles de plus de 10 ans)

4)

100% d'entre eux connaissent HorsLesMurs mais n'y voit aucun apport en particulier

Seuls 33% d'entre eux ont fait la démarche d'y être référencé (dans le panel ils correspondent à 50% des compagnies de plus de 10 ans et de 50% des compagnies de moins de 5 ans).

## **Bibliographie**

### **Sources écrites :**

- DAPPORTO Elena & SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Les arts de la rue, Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, La Documentation française, Paris, 2000.
- GONON Anne, "*Ethnographie du spectateur. Le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception.*" Thèse de doctorat soutenue le 28 juin 2007, devant l'Université de Bourgogne, dirigée par Serge Chaumier.
- GONON Anne, "*Les états du spectateur dans la représentation théâtrale. Les spectacles de la compagnie 26000 couverts pour prisme.*" Mémoire de DESS, Action artistique, politiques culturelles et muséologie, IUP Denis Diderot, Université de Bourgogne, 2002, dirigé par Serge Chaumier.

### **Guides :**

- *Le Goliath, guide-annuaire des arts de la rue et des arts de la piste*, HorsLesMurs, Paris, 10e édition, 2008 (en 2 volumes, *L'annuaire* : 640 p., *Le guide* : Arts de la rue, 48 p., Arts de la piste, 48 p.)
- *Organiser un événement artistique dans l'espace public, Guide des bons usages*, Groupe de travail du Temps des arts de la rue (coordonné par José Rubio), HorsLesMurs, Paris, 2007.
- *Les chiffres clés des arts de la rue et des arts du cirque 2010*

### **Articles :**

- GONON Anne, "*Les spect'acteurs*", *Stradda*, revue d'HorsLesMurs, n°06, octobre 2007
- GONON Anne, "*En rue, acteurs et spectateurs en pleine lumière*", *Ligeia*, dossiers sur l'art, n°81-84 de janvier à juin 2008

### **Sites internet :**



- Hors les Murs, <http://www.horslesmurs.fr/>
- <http://www.in-situ.info/fr/>
- Pronomade(s), <http://www.pronomades.org/>
- Quelque p'arts, <http://www.quelquespartlesoar.com/>
- Le fourneau, centre national des arts de la rue, <http://www.lefourneau.com/>
- Revue Stradda : <http://www.stradda.fr>
- La Fédération des arts de la rue : <http://www.lefourneau.com/lafederation/plan.php3>
- Clic La Rue (portail des compagnies) : <http://www.cliclarue.info>
- Lieux publics : <http://www.lieuxpublics.com>
- Temps des arts de la rue: <http://www.tempsrue.org>
- Rue libre ! : <http://www.ruelibre.fr>
- FAI AR - Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue : [www.faiar.org](http://www.faiar.org)
- GONON Anne, *"Spectator in fabula. Ce que le théâtre de rue fait au spectateur."*  
Cahier Circostrada, Les Arts en l'espace public, la création contemporaine comme outil, juillet 2008, Anne Gonon Ressources, <http://agonon.free.fr/>
- GONON Anne, *"Les arts de la rue : une décentralisation qui s'ignore."*  
Communication dans le cadre du colloque Espaces et publics de la décentralisation théâtrale, 5 et 6 juin 2008, Saint-Etienne, Anne Gonon Ressources, <http://agonon.free.fr/>
- GONON Anne, *"Mythologies du spect'acteur des arts de la rue."*  
Communication dans le cadre du Séminaire Arts et Manières de voir du Master 2 Médiation Culturelle de l'Art - Université de Provence Lundi 28 avril 2008, Marseille, Anne Gonon Ressources, <http://agonon.free.fr/>
- GONON Anne, *"Les publics des arts de la rue en Europe."*  
Contribution à l'étude Les artistes de rue en Europe, pilotée par HorsLesMurs, pour le Parlement Européen, 2007, Anne Gonon Ressources, <http://agonon.free.fr/>
- GONON Anne, *"Les relations acteurs - spectateurs dans les arts de la rue comme analyseur des esthétiques."*

- Contribution à l'étude Généalogie, formes, valeurs et significations : les esthétiques des arts de la rue réalisée par le groupe de recherche Les arts et la ville pour la DMDTS, ministère de la Culture et de la Communication, 2006, Anne Gonon Ressources, <http://agonon.free.fr/>
- Anne Gonon, "Vers une Europe du spectateur de rue ?" Etudes Théâtrales, Dossier "Le théâtre de rue, un théâtre de l'échange", à paraître, Anne Gonon Ressources, <http://agonon.free.fr/>
  - Anne Gonon, *Le réalisme imaginaire, comment des compagnies de théâtre de rue françaises offrent des expériences à leur public*, Communication dans le cadre du colloque Culture et communication, XIX<sup>e</sup> congrès de l'Association Internationale des Esthétiques Empiriques organisé à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, du 29 août au 1er septembre 2006, Anne Gonon Ressources, <http://agonon.free.fr/>.
  - Céline Barthon, Isabelle Garat, Maria Gravari-Barbas et Vincent Veschambre, « L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs : des villes, des festivals, des pouvoirs », *Géocarrefour* [En ligne], Vol. 82/3 | 2007, mis en ligne le 01 octobre 2010, Consulté le 10 février 2012. URL : <http://geocarrefour.revues.org/2155>
  - Elsa Vivant, « Les événements off : de la résistance à la mise en scène de la ville créative », *Géocarrefour*, Vol. 82/3, 20207, [En ligne], mis en ligne le 01 octobre 2010. URL : <http://geocarrefour.revues.org/2188>. Consulté le 01 février 2012.
  - Ethis Emmanuel. Les spectateurs du festival d'Avignon : enquête. In: Communication et langages. N°120, 2<sup>ème</sup> trimestre 1999. pp. 107-117. doi : 10.3406/colan.1999.2932  
[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan\\_03361500\\_1999\\_num\\_120\\_1\\_2932](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_03361500_1999_num_120_1_2932)

## **Table des matières**

<b>Introduction.....</b>	<b>p5</b>
<b>PREMIERE PARTIE : LES ARTS DE LA RUE.....</b>	<b>p8</b>

**Chapitre I. Définition.....p9**

- 1. Définition.....p9
- 2. L'espace public.....p11

**Chapitre II. Historique.....p15**

- 1. naissance.....p15
- 2. Les années 1980, ou les années de la maturation.....p16
- 3. Les années 1990.....p17

**Chapitre III. Economie.....p20**

- 1. Les arts de la rue en chiffres.....p20
  - 1.1. Les budgets.....p20
  - 1.2. La diffusion.....p21
  - 1.3. Les caractéristiques des compagnies.....p24
  - 1.4. Fiche technique des spectacles.....p26
  - 1.5. Une logique de demande.....p28
- 2. Stabilisation

**DEUXIEME PARTIE : LES ELEMENTS DE LA RECONNAISSANCE.....p31**

**Chapitre I. Le public.....p32**

- 1. La relation au public.....p32
- 2. La raison d'être de beaucoup de compagnies.....p36

**Chapitre II. Les vecteurs de la légitimation.....p38**

- 1. Les subventions.....p38

2. Les centres de ressources.....	p41
3. Les moyens de la diffusion.....	p43
3.1. Les festivals.....	p44
3.2. D'autres formes de diffusion.....	p46
4. Le temps des arts de la rue.....	p47
<b>Chapitre III. La légitimation.....</b>	<b>p51</b>
1. La légitimation par les subventions.....	p51
2. L'augmentation du nombre de festivals d'arts de la rue.....	p52
3. Une reconnaissance en émergence.....	p54
<b>Conclusion.....</b>	<b>p55</b>
<b>Annexes.....</b>	<b>p56</b>
<b>Sources.....</b>	<b>p60</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>p64</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>p67</b>
<b>Résumé.....</b>	<b>p69</b>
<b>Summary.....</b>	<b>p69</b>

## Résumé

Les arts de la rue connaissent depuis quelques années un fort développement, tant au niveau du nombre d'acteurs qui le composent, qu'au niveau de son poids

économique. Il rencontre, de plus, un fort succès auprès d'un public toujours plus nombreux et varié.

Cependant, sa place dans le champ du spectacle vivant reste sujet à discussion. Il en va de même quant à la place qu'il occupe auprès des pouvoirs publics.

Ce mémoire porte donc sur la légitimation de ce secteur artistique, ou plus précisément sur la place qu'il occupe dans le processus de reconnaissance, et comment cette reconnaissance a évolué au cours de ces dernières années.

## **Summary**

Street arts have known a great evolution for the last years, both in terms of the number of people acting inside the field and on the level of its economic weight. It also meets a great success with a growing and varied audience.

However, its place in the field of performing arts is still subject to discussion, the same goes as to the place it occupies in view of the establishment.

Therefore, this dissertation focuses on the legitimacy of this artistic sector, or to be more thorough, on the place it occupies in the process of recognition, and how this recognition has evolved in recent years.