

L'ÉMERGENCE COMME PARADIGME DU RENOUVELLEMENT DES POLITIQUES CULTURELLES PUBLIQUES

LE CAS DES ARTS DE LA RUE

L'OBSERVATOIRE N°22, HIVER 2001-2002

JANVIER 2002

Philippe Chaudoir

La soudaineté de l'apparition d'une série d'événements ou d'idées définit classiquement la notion d'émergence. Cette manifestation, cette irruption, peut s'envisager d'une double manière : soit telle une survenue ex-nihilo, soit comme mise en lumière de quelque chose de caché, d'encore obscur.

La figure de l'émergence est apparue, de manière récurrente, depuis maintenant quelques années, pour qualifier l'apparition de formes esthétiques nouvelles, dans le champ du théâtre, de la danse, des arts plastiques, de la musique, formes qui ne correspondaient plus aux modes de classification traditionnels et disciplinaires, en particulier au regard du discours des politiques culturelles publiques.

Autrement dit, un terme, celui de culture émergente, s'est progressivement imposé, dans les années 90, pour venir désigner des formes artistiques, expressives, des figures de style nouvelles, non encore intégrées dans le réseau des institutions culturelles et qui étaient sensées rompre – ou au moins renouveler – les codes artistiques tout en tentant d'acquérir une légitimité ou une reconnaissance de l'institution voire des autres artistes.

Les formes plastiques, musicales ou chorégraphiques du hip-hop, les arts de la rue, les musiques dites «actuelles», voire le multimédia, sont symptomatiques de ce nouveau paradigme qui viendrait donc remplacer, de manière très post-moderne, celui des avant-gardes.

Nous souhaitons ici interroger ce terme d'«émergence» d'une double manière.

En premier lieu, il s'agit évidemment de se poser la question de savoir si ce qui émerge n'est finalement que ce qui peut se voir et ce qui est rendu visible à un moment donné. On prendra comme exemple le changement de statut de l'événementiel qui, de la fin des années 80 à aujourd'hui, va acquérir une valeur nouvelle de plus en plus collective et symbolique, voire identitaire, et ainsi passer de l'ordre du ludique et du festif à celui de l'artistique et du culturel.

Ce questionnement du visible suppose alors qu'existent des formes artistiques «cachées» et une possibilité quant à la «découverte» future de ces formes.

Mais en creux, et c'est une critique souvent formulée, on peut également lire cette problématique sous l'angle de l'aveuglement, c'est-à-dire comme étant le signe de la difficulté de l'institution à reconnaître, dans leur vigueur et dans leur capacité interpellative ⁽¹⁾, les renouvellements esthétiques.

Enfin, cette dimension du «visible» appelle également à une réflexion sur la question de la médiation culturelle, voire de la médiatisation de l'art : qui rend visible, quand, comment et pourquoi.

Ceci nous amène à un second point qui constituera l'essentiel de notre propos. Ce terme de culture émergente, en effet, nous semble également à interroger du point de vue de ce qu'il révèle des nouvelles thématiques et des pratiques de l'action publique. Plus largement, nous aimerions montrer ici que cette figure de l'émergence tend à constituer une nouvelle référence de l'action publique, un modèle concret permettant d'exemplifier la recomposition des règles de l'action à l'œuvre aujourd'hui, soit, comme le suggère Lévinas, un paradigme dégageant «les possibilités de signifier à partir d'un objet concret libéré de son histoire».

Bien sûr l'histoire nous montre que du sens naît en permanence dans toute société. Des «cultures émergentes» ne surgissent pas brusquement, toutes armées d'un propos cohérent et de certitudes esthétiques quant à leur pratique. Elles ne surgissent pas brusquement, en effet, ne serait-ce que parce qu'un temps de gestation est, en tout état de cause, nécessaire pour qu'un mouvement artistique ⁽²⁾ prenne pleine conscience de sa propre identité.

A l'inverse, on sait bien que, la plupart du temps, des pratiques artistiques se structurent progressivement, s'inscrivent dialectiquement dans des contextes sociaux, politiques, esthétiques ou encore viennent se saisir d'ouvertures ou d'avancées techniques. Ceci n'évacue pas, bien évidemment, la possibilité de gestes symboliques, souvent appelés fondateurs, qui marquent ou soulignent des ruptures. Ces gestes, le plus souvent individuels, complexifient toutes lectures «collectives» ou trop globales des pratiques artistiques sauf à les décoder dans l'à posteriori.

Ce constat nous renvoie donc au classique débat entre la question de l'artistique et celle du culturel mais nous ne voudrions pas situer notre propos sur ce plan. En effet, tout en reconnaissant la singularité de toute expérience esthétique, nous aimerions ici nous pencher sur *«la dimension récurrente et collective de l'expérience, [ceci nous permettant] d'en dégager les constantes, les cohérences, les zones de stabilité»* ⁽³⁾.

¹ Cf. Philippe Chaudoir, "L'Interpellation dans les Arts de la rue", in *Espaces et Sociétés* n°90/91 - Les langages de la rue.

² Ou une pratique culturelle collective.

³ Cf. Nathalie Heinich, "Ce que l'art fait à la sociologie", Minuit, 1998.

Ensuite, et pour paraphraser Nathalie Heinich, nous aimerions poser quelques jalons sur la question de savoir «ce que l'art fait aux politiques» c'est-à-dire, en l'occurrence, ce que l'art fait aux politiques culturelles publiques, que ce soit celles de l'Etat ou celles des collectivités territoriales.

Les arts de la rue comme symptôme

Dans la mesure, en particulier, où leur engagement social et territorial est particulièrement prégnant, il nous semble intéressant d'aborder ces questions à travers l'exemple spécifique des arts de la rue. Ceux-ci sont, d'abord, précisément reconnus comme forme émergente, c'est-à-dire comme phénomène rendu visible à un moment donné, dans un contexte où se pose la question d'une refonte paradigmatique des principes de l'action publique. Ce discours est particulièrement présent, par exemple, chez Catherine Trautmann qui «entend [...] soutenir les formes culturelles émergentes qui concourent à renouveler la notion même de culture.»⁽⁴⁾.

En fait cette émergence, qui indiquerait une actualité, ne date pas précisément d'hier. Sans faire un historique trop approfondi, on peut identifier la période du début des années 70 comme étant celle des premières apparitions d'artistes se reconnaissant, plus ou moins consciemment, comme étant parti prenante d'un collectif, celui que nous identifierions aujourd'hui grâce au terme «arts de la rue». Cette posture de reconnaissance implicite d'une communauté d'action se fonde, en fait, sur le partage d'attitudes plutôt réactives à l'égard d'un théâtre ou d'un art conçu comme conventionnel. Ainsi l'opposition dedans / dehors va-t-elle jouer un rôle central dans ce mouvement. C'est à travers elle que va se construire la légitimité de la présence dans la rue de ce mouvement acteur d'un renouvellement festif et interpellant les lieux classiques de la spectacularité.

Les événements ou interventions culturelles en espace urbain vont ainsi, tout au long des années 70, donner progressivement aux manifestations éphémères de scénographie urbaine un «statut» de genre artistique. Celui-ci spécifiera tout d'abord un nouveau mode d'investissement de l'espace public, conçu par ses acteurs comme étant à l'articulation des champs sociaux et politiques, spatiaux et culturels.

Dans ce contexte, la fin des années 70 va voir apparaître une mutation dans le discours des politiques culturelles. Elle consistera à passer d'une notion ponctuelle et de plus en plus décriée, celle de l'animation culturelle, à une nouvelle référence, celle de développement culturel. Cette mutation va se traduire, pour des arts de plus en plus visibles dans le champ culturel, par une institutionnalisation de plus en plus marquée.

⁴ Présentation du budget du Ministère de la Culture et de la Communication au Sénat lors de la séance du 5 décembre 1998.

En effet, dès 1982, Dominique Wallon, Directeur de la nouvelle direction «horizontale» du développement culturel, apportera le soutien du Ministère de la Culture à ce qui ne se nomme encore que du «spectacle en espace libre».

Il concrétisera, en particulier, son engagement à travers le soutien à la création, par Michel Crespin et Fabien Janelle, de Lieux publics à la Ferme du Buisson. L'association se définira, à cette époque, comme étant un «Centre international de rencontre et de création des pratiques artistiques dans les lieux publics et les espaces libres».

La fin de la décennie 80 et le passage aux années 90 seront marqués par deux événements importants du point de vue de cette visibilité et de la place majeure maintenant accordée aux grandes scénographies urbaines.

C'est d'abord le bicentenaire de la Révolution orchestré par Jean-Paul Goude, sur les Champs-Élysées, en 1989. Enfin, en 1992, les cérémonies des Jeux Olympiques d'Albertville, mises en scène par Philippe Decouflé, parachèveront cette reconnaissance par leur retransmission internationale.

Parallèlement, et c'est finalement la poursuite du mouvement entamé dès les années 70, cette institutionnalisation dans le champ du politique s'accompagnera d'un rapprochement de plus en plus concret des «Arts de la Rue» avec le spectacle conventionnel.

Ces tendances, somme toute, ne feront que s'accroître dans les années 90.

Mais c'est surtout la montée en charge de l'interaction entre les acteurs de l'intervention en espace public et les collectivités territoriales qui va spécifier cette période. En effet, ces dernières vont voir leurs compétences étendues, voire démultipliées, avec la mise en place progressive de la Décentralisation.

Celle-ci, en fait, s'origine dès la fin des années 70. Elle va se concrétiser légalement vers 1982. Mais sa véritable mise en œuvre va nécessiter un temps d'incubation d'une dizaine d'années au terme desquelles les nouvelles collectivités (ou celles dont les compétences ont été renouvelées) vont véritablement prendre toute la mesure des enjeux auxquels elles doivent faire face. Cette situation va alors les conduire à multiplier une commande publique d'interventions. Mais, plus encore, dans la logique du développement culturel, une floraison de festivals va apparaître tels qu' «Eclat» à Aurillac, puis «Chalon dans la rue» à Chalon-sur-Saône, «Dedans-Dehors» à Tours, Les «allumées» de Nantes, «Les jeudis du port» à Brest, «Les Inattendus» de Maubeuge, «Vivacités» à Sotteville-Lès-Rouen, etc.

En définitive, ce qui se lit à travers cette histoire rapidement tracée c'est l'articulation entre un champ artistique en définition et un référentiel des politiques publiques en mutation. Les années 70, en effet, peuvent s'analyser en terme d'animation culturelle et l'on pourrait mettre en évidence, en quelque sorte, un partenariat «naturel» entre des artistes qui font de l'animation urbaine leur objet et le champ du politique.

De la même manière, et dans les années 80, à travers la mutation du développement culturel, semble se mettre en œuvre une nouvelle congruence entre la prégnance de la notion de projet et un discours artistique fortement ancré territorialement.

La question qui se pose alors est de savoir de quelle manière les arts de la rue rendent compte ou, plus encore, constituent un symptôme de cette articulation ? En quoi ils peuvent être perçus, du même coup, comme des formes expérimentales permettant, d'une part, de lire les modifications structurelles qui traversent les logiques sous-jacentes aux politiques publiques et, d'autre part, de voir s'éprouver de nouveaux modes d'intervention de l'action publique ?

Dans un premier temps, au plan structurel, il nous apparaît que quatre évolutions importantes sont directement lisibles à travers la relation entre l'institution et les arts de la rue.

La première consiste en une contestation de plus en plus forte des hiérarchies culturelles et des valeurs leur étant affectées. D'une certaine manière, il s'agit là d'identifier ce que l'on pourrait appeler le passage d'une légitimité de la Culture à la reconnaissance d'un pluralisme des cultures.

Le second concerne la relation orageuse entre les tenants d'une démocratisation culturelle, même renouvelée, et ceux de la démocratie culturelle.

La troisième évolution «structurelle» que nous relevons nous semble être, dans la logique du discours privilégiant la question du développement (en particulier culturel), une sorte de généralisation des notions de médiation et de projet.

Enfin, et ceci renvoyant à un mécanisme de modernisation globale des politiques publiques, une dernière évolution concernerait le passage quasi systématique (au moins dans les discours) de logiques sectorielles à des logiques transversales, ceci étant particulièrement lié à la territorialisation de plus en plus marquée de ces politiques.

De la culture aux cultures

Les hiérarchies traditionnelles de l'art ont été très largement remises en question dans la seconde partie du siècle dernier et ce, en particulier, pendant les vingt dernières années.

En effet, même si la culture «cultivée» reste encore très largement présente et si elle occupe encore une part prépondérante dans les choix politiques (et financiers), sa prétention à l'universalisme a été très largement relativisée. Le passage à une perception plus plurielle des valeurs de l'art, la reconnaissance et l'affectation d'une valeur esthétique à des modes d'expression classiquement repérés comme savoir-faire (la mode, par exemple) ou comme divertissement

plus ou moins populaire (les musiques dites actuelles, le cirque, etc.), indique une véritable recomposition de la pensée même du fait culturel, au moins du point de vue de ceux qui sont en charge des politiques culturelles.

Les arts de la rue, parce qu'ils posent précisément au cœur de leur démarche la question de l'espace public, du lien social et du lieu commun, participent au premier plan à cette recomposition. Ils en deviennent, en quelque sorte la figure exemplaire dans la mesure où, à partir d'autres champs (les arts plastiques, la danse,...), de nombreux artistes vont tendre à entrer «en rébellion» contre ces hiérarchies et contre les cloisonnements et les baronnies qu'ils supposent. Cette mise en critique de l'establishment se traduira par toute une série de manifestations tendant à contester les lieux-mêmes de la légitimité culturelle : les salles, les musées et galeries, etc.

Nous verrons plus loin, parlant des nouveaux modes de l'intervention, que cette critique tendra à prôner, de plus en plus, des formes de transversalité disciplinaire, à favoriser les échanges. Elle viendra définir de nouveaux territoires de son action (les quartiers, les lieux hors les murs), de nouveaux espaces de travail (les lieux de fabrication, les logiques de friches). A travers l'expérimentation de nouveaux rapports au public, la pratique artistique tendra ainsi, de plus en plus fréquemment, à se rapprocher du champ social.

Démocratisation octroyée ou développement endogène ?

Mais cette interrogation des hiérarchies culturelles ne peut se comprendre, au moins du côté des politiques publiques et de ceux qui les initient, qu'au regard d'un autre débat : celui mené entre les tenants de la démocratisation culturelle et ceux porteurs d'un discours prônant les dynamiques du développement endogène, c'est-à-dire de la démocratie culturelle.

Les années 80, en effet, marquent, de ce point de vue une étape quant à la prise de conscience, jusqu'au sein même de l'institution, des limites d'une démarche «verticale» de démocratisation. S'y mesure, en particulier, l'insuffisance d'une réponse apportée en terme d'offre de grands équipements. Dans cette conception, l'accès généralisé à la culture, par le biais d'une offre culturelle élargie, constituait tout à la fois un projet social et un mode d'épanouissement de l'individu. Elle était, au moins jusqu'à la fin des années 70, encore assez largement partagée, tant par le politique que par les opérateurs culturels ainsi que par de nombreux artistes.

Mais cette vision du monde reposait très largement sur des hiérarchies culturelles légitimes, telles que nous les avons évoquées, et sur une pensée de la culture comme un tout homogène. La question démocratique, dans cette perspective, ne se concevait donc qu'à travers l'accessibilité aux œuvres, c'est-à-dire à travers la volonté de couvrir le territoire d'outils de diffusion, en pratiquant ainsi une forme de "redistribution". L'analyse montre cependant cette redistribution impliquait, de fait, une sorte de modèle vertical et élitaire.

Les années 80 vont donc voir apparaître une mutation déjà engagée préalablement mais encore peu visible. Cette mutation repose essentiellement sur la reconnaissance de l'existence d'autres légitimités que celles de la culture cultivée et surtout sur la mise en évidence d'un principe de production des œuvres s'initiant "de la base". Le principe de penser le social comme ressource potentielle et non plus seulement comme simple réceptacle des œuvres vient alors fonder une nouvelle référence, celle du développement endogène comme facteur de démocratie culturelle. Nous ne sommes plus, de manière dominante, dans la logique de la redistribution ou de la restitution d'une culture par diffusion et accessibilité mais dans celle de la reconnaissance du fait "local", dans une logique où la spécificité et la singularité de cultures vernaculaires viennent s'ancrer dans un territoire d'appartenance.

De ce point de vue, les arts de la rue, dès le début des années 70, ont mis en œuvre ce principe au sein même de leur processus de création. Celui-ci a même constitué un point majeur de leur argumentation, notamment à travers la question de la participation du public à l'œuvre.

Développement culturel, médiation et projet.

Parallèlement, l'implication souvent forte des arts de la rue dans le champ du social, à travers notamment l'action culturelle menée dans le cadre de la politique de la ville ⁽⁵⁾, a conduit de nombreux artistes à se retrouver dans un nouveau rôle : celui de médiateur culturel.

Cette médiation va agir comme une sorte de relais entre un (des) public(s) peu touché(s) par les institutions culturelles classiques et le politique. Le fait de vouloir redonner sens à l'espace public dans une intentionnalité socialisatrice ⁽⁶⁾ inscrit, de facto, les créateurs et les pouvoirs locaux sur un même plan, permettant ainsi la constitution de cette position, de ce rôle intermédiaire.

Cependant, l'apparition de la question de la médiation doit sans doute s'analyser au regard d'évolutions profondes quant aux modifications du rapport entre le politique et la population. La politique de la ville est, en partie, un analyseur de cette mutation. Mais, plus généralement, celle-ci traverse l'ensemble des champs, comme si, et en particulier depuis les années 80, une relation directe entre politique et population ne pouvait plus s'établir. Ainsi une sphère intermédiaire entre l'action et la décision, une sorte de triangulation dans une relation orageuse, devient-elle un préalable à l'action publique.

Dans ce sens, la logique de médiation culturelle s'inscrit dans un contexte qui privilégie et généralise la notion de «porteur de projet de développement», qu'il soit culturel, social, urbain ou économique.

⁵ Cf., précisément les logiques participatives que nous évoquions préalablement.

⁶ Voir le succès des deux métaphores opposées de la fracture et du lien.

C'est sans doute dans ce sens que doit s'analyser la mutation qui marque le passage successif de l'animation ⁽⁷⁾ à l'action culturelle puis au développement culturel. La figure de la médiation y prend, en effet, des contenus différents à chacune des étapes.

Dans un premier temps, c'est à dire à partir des années 60, l'avènement de l'action culturelle va s'appuyer, *«au plan local sur des caractéristiques spécifiques qui font d'elle, non pas un substitut mais un complément indispensable du développement économique.»* ⁽⁸⁾.

Plus tard, c'est l'idée de culture comme mise en communication qui va s'imposer et l'action culturelle se trouve ainsi sur un terrain de compétition avec l'action politique. Elle se construit, en particulier, autour de la conviction que son rôle consiste à offrir à un *«non-public»* des occasions de se politiser.

La fin des années 70 et le début des années 80 est un moment de prise de conscience d'une contradiction fondamentale entre art et politique. Si, en effet, comme l'indique Jean Caune, l'art peut être une forme de transposition des antagonismes sociaux, les conditions socio-économiques ne lui permettent pas pour autant de libérer l'individu. Cette contradiction résolue, le champ est alors libre pour que l'art s'engouffre dans la problématique des industries culturelles. L'action culturelle a vécu. En 1983, le colloque de la Sorbonne, *«Liens entre la culture et la crise, la culture et les industries de l'avenir»*, consacre le passage au développement culturel où les concepts de création et de développement, apparaissent inséparables ⁽⁹⁾.

Dans le même temps, Dominique Wallon, alors Directeur du Développement Culturel, définit sa mission ⁽¹⁰⁾ comme étant la prise en compte d'un double mouvement : celui de la création intellectuelle et artistique et celui des pratiques culturelles *«ordinaires»* telles qu'en parle Michel de Certeau ⁽¹¹⁾. L'artiste adopte alors dans un nouveau rôle médiateur, celui de développeur de possibilités latentes dont il peut être le révélateur. Ceci nous renvoie, bien évidemment, à ce que nous appelions plus haut la mise en évidence des dynamiques du développement endogène.

Ainsi, une analyse, même succincte, des discours qui traversent, à cette époque, l'émergence de la politique de la Ville, montre la prégnance de ces modèles théoriques et discursifs posant la logique médiatrice au centre d'une action publique pensée, quant à elle, de plus en plus comme projet de développement. Alors, plus largement, peut-être, c'est à la mise en place de la Décentralisation qu'il convient aussi de se référer.

⁷. Comme une des figures centrales de l'action culturelle, Cf. en particulier Jean Caune, *«La Culture en action»*, op. cit.

⁸. *«La Culture en action»*, ibid.

⁹. Jacques Attali, *«Le bon usage de la crise, conclusions du colloque de la Sorbonne»*, in *Le complexe de Léonard*, J.C. Lattès, Paris, 1984.

¹⁰. En particulier dans une conférence de presse du 25 Novembre 1982 : *«La politique des établissements culturels»*.

¹¹. Cf. *«L'invention du quotidien»* ou *«la culture au pluriel»*.

L'extension des compétences, mais surtout leur éclatement au profit de collectivités juxtaposées, dont certaines nouvellement créées (la Région), implique en effet une renégociation radicale des termes de l'action publique. Ainsi le partenariat, l'obligation de collaborer, vont-ils devenir les pierres angulaires de l'action locale, en particulier culturelle. La notion de contrat, déjà ébauchée, va se systématiser. Ce contexte va alors engager une généralisation de l'inter-médiation.

Du sectoriel au transversal.

Puisque nous évoquons les politiques publiques, il est impossible de passer sous silence des modifications plus globales liées à la modernisation de l'action publique. En effet, les nouveaux contextes que nous venons d'aborder, en particulier ceux de la décentralisation, impliquent de nouvelles manières de faire où les réflexes pyramidaux doivent nécessairement évoluer vers des comportements de coopération.

Si des compétences se partagent, alors des partenariats s'imposent. Les années 80 peuvent, à cet égard, être compris comme le moment d'élaboration d'une nouvelle culture de l'action publique.

Si les modes de décision "verticaux" perdent leur légitimité, ils entraînent une remise en question des rationalités qui les fondaient. Ce ne sont plus, en effet, les découpages fonctionnels qui priment mais bien plutôt les approches territoriales où viennent se mettre en œuvre des logiques partagées de projets de développement.

La Ville est, en quelque sorte, la métaphore de ce passage du sectoriel (avec ses compétences séparées : le social, l'économique, le culturel, l'urbanistique...) au transversal. C'est en effet à l'issue de cette période qu'elle apparaîtra comme nouvel objet de l'action publique et deviendra le support d'une politique autonome et fondée, précisément sur des mécanismes de coopération transversaux.

La culture, dans son ensemble, va souvent servir de "bras armé" à la Politique de la Ville. Elle sera, en quelque sorte, la démonstration du bien fondé de l'argument du développement endogène.

En fondant leur propos sur la spécificité et la complexité urbaine, les arts de la rue entreront ainsi en résonance avec cette politique publique en élaboration.

Si les arts de la rue permettent ainsi de mieux comprendre les modifications structurelles qui ont traversé les politiques culturelles publiques, ils permettent également d'analyser la recomposition des modes de l'intervention qui s'est mise en œuvre, en particulier au plan local. Sans viser à l'exhaustivité, il semble que trois logiques aient été particulièrement présentes dans les arts de la rue et qu'elles aient eu un impact significatif sur les politiques publiques. Cet impact peut se mesurer à travers la transformation des modes de faire qu'il implique.

Le premier axe nous semble être celui de la reconnaissance du principe de la transversalité disciplinaire dans l'art. Les arts de la rue, en effet, reposent en grande partie sur des modes d'expression métissés, empruntant (voire en "bricolant") à toutes les formes artistiques, au répertoire ou à la création contemporaine, sans exclusive ni sans a priori. Le contexte, la situation souvent, s'impose au créateur l'amenant ainsi à prôner une sorte de décroisement des codes esthétiques. Ce métissage a été, bien évidemment, souvent reprochés aux artistes de rue.

Malgré tout, le principe même du décroisement semble aujourd'hui très largement validé au sein même des expressions les plus conventionnelles. Pour ne s'en tenir qu'au théâtre, il paraît aujourd'hui tout à fait légitime d'y voir se mêler des performances plastiques, du chant, de la danse ou des expériences multimédias. Les codes de lecture mono disciplinaires ont ainsi largement évolués et les acteurs majeurs que sont les conseillers sectoriels en DRAC sont, la plupart du temps, très ouverts à ces approches.

Un second axe est celui de l'apparition de nouveaux territoires de l'action et du développement culturel. En dehors des lieux consacrés, en effet, il semble aujourd'hui de plus en plus légitime d'investir de nouveaux territoires que sont les quartiers, les lieux hors les murs, l'école, voire même l'entreprise.

Cet investissement n'est évidemment pas nouveau mais il ressortait, il n'y encore pas si longtemps, de la sphère socioculturelle avec ce qu'elle comportait de dévalorisation dans le champ culturel. Nous soulignons donc ici la modification de valeur apportée à ce type d'intervention et non pas nécessairement leur nouveauté. Cette modification implique, du même coup, la reconnaissance d'autres formes du public que celles du public classiquement convoqué.

De ce point de vue, parce qu'ils jouent de la surprise, de l'imprévisible, de la conquête de nouveaux territoires expressifs, les arts de la rue ont largement participé à cet élargissement des lieux culturels au delà de la logique cloisonnée de l'équipement.

Le troisième axe est structuré paradoxalement autour d'espaces fermés dédiés à la "fabrique" de l'art. Les arts de la rue (mais également les plasticiens) ont, à partir de ces lieux, amenés le politique à redéfinir ses logiques de l'équipement.

Il apparaît, en effet, que de nombreux artistes ont investis, depuis quelques années, des lieux en déshérence, le plus souvent des friches industrielles, dans une logique d'abord revendicative et dans le but de pouvoir réaliser concrètement leurs productions.

Cette logique du "faire" tend à mettre en évidence, ne serait-ce que parce qu'elle prend sens le plus souvent dans un imaginaire post-industriel, que la production artistique n'est pas un fait éthéré et que la dimension de la création s'étaye sur un véritable "travail". Du même coup, il apparaît que le fait artistique ne repose pas uniquement sur sa mise en spectacle, sur sa diffusion qui nécessiterait éventuellement équipement. Il s'appuie également sur d'autres formes de lieux permettant d'accueillir le travail d'élaboration artistique, sa mise en œuvre technique, mais également pouvant servir de lieux d'échange entre artistes, entre professionnels.

Du coup, la reconnaissance de ces nouveaux lieux de fabrication dédiés à la fabrique de l'art mais oeuvrant également comme laboratoire de la création, va entraîner une sorte de labellisation (et/ou de modélisation) à posteriori, par l'Etat et par les collectivités territoriales qui vont les faire passer d'un statut de lieux plus ou moins marginaux à celui d'un échelon indispensable dans le champ culturel.

En conclusion, on peut d'ores et déjà imaginer en quoi les arts de la rue pourraient participer à l'élaboration de nouveaux concepts dans le champ des politiques culturelles. On pense, en particulier à des questions comme celle du développement durable et de l'"écologie culturelle" prenant place, depuis quelques temps, dans les discours. On pense également à la manière dont le discours politique se redistribue. On examinera avec attention, de ce point de vue, le discours des verts et leur intérêt manifesté vis-à-vis des arts de la rue, en particulier dans les grandes villes.

En tout état de cause, cette figure de l'émergence semble bien avoir tenu au moins un rôle, celui d'identifier et d'institutionnaliser, en quelque sorte, la question du renouvellement de la création contemporaine.

Philippe Chaudoir, Maître de Conférences en Sociologie et Aménagement à l'Institut d'Urbanisme de Lyon, Université Lumière Lyon 2