

U.F.R. Arts et Culture
Master Sciences Humaines et Sociales
Mention Information, communication, culture et documentation
Spécialité Métiers de la culture
Parcours Productions artistiques et publics de la culture
Université Charles-De-Gaulle Lille 3

**Territoires de Cirque,
outil de légitimation des arts du cirque
via la production et la diffusion**

Jacques Lescuyer
sous la direction de François Debruyne

Répondant à la crise du cirque traditionnel des années mille neuf cent soixante-dix, liée à ses modes de production, de diffusion et à son esthétisme, l'essor du « nouveau cirque » a amorcé un renouvellement profond du paysage artistique et culturel français dans ce domaine, unique en Europe, voire dans le monde. Empruntant à l'univers théâtral et intégrant les techniques de cirque, ce mouvement artistique marque le temps d'une génération de créateurs dont le point commun est la pluridisciplinarité. Parallèlement à un accueil de plus en plus large et chaleureux des publics, s'appuyant sur des pratiques amateurs en plein développement et des formations se professionnalisant, il va trouver au niveau de l'Etat et des collectivités publiques un soutien qui se renforcera.

Les arts du cirque cherchant ainsi peu à peu leur légitimité ont acquis, lors des trois dernières décennies et tout particulièrement au cours de la dernière, une estimable reconnaissance du ministère de la Culture et des collectivités territoriales. Néanmoins, si ces disciplines contemporaines circassiennes, jeunes car liées à une histoire toute récente, ont su amorcer une nouvelle dynamique en terme de production et de diffusion, elles n'en demeurent pas moins un domaine économiquement fragile.

Nous avons pu constater, dans l'action territoriale menée pendant huit années à la direction d'un pôle régional des arts du cirque ¹, combien les deux processus de production et diffusion, vitaux dans la rencontre des œuvres avec les publics du cirque, étaient liés davantage que dans aucun autre art.

La production apporte les moyens qu'exige l'accompagnement de la création artistique tandis que la diffusion permet l'exploitation des spectacles créés en les rendant publics. Les modalités de diffusion dans le domaine des arts du cirque induisent de façon significative les modes de production. Par conséquent, ils doivent être pensés comme faisant partie d'une même démarche globale: l'accompagnement d'arts ayant leur propre légitimité et insufflant de nouvelles voies aux autres domaines du spectacle vivant. Cette démarche, liée à une des missions de service

1 cf. document biographique

public à laquelle nous avons toujours été et restons attachés, est de faire découvrir des œuvres artistiques fortes et emblématiques, singulières, au public le plus large possible.

Ce sont ces raisons qui nous amènent à traiter de la façon dont les acteurs d'une discipline artistique encore fragile se sont emparés des questions de production et de distribution et, cherchant à y répondre, comment ils ont participé à la structuration du secteur cirque.

Nous aborderons cette problématique à partir d'une double entrée, territoriale et nationale. Sur le plan régional à partir du travail que nous avons mené, à la direction du Cirque-Théâtre d'Elbeuf, pôle régional des arts du cirque de Haute-Normandie, aujourd'hui labellisé par le Ministère de la Culture comme pôle national. Sur le plan national comme acteur de la politique culturelle au sein de « Territoires de Cirque », association nationale que nous avons co-fondé avec les directeurs des neuf autres pôles régionaux, structures de production et de diffusion des arts du cirque.

Nous situerons notre étude en partant de l'émergence du nouveau cirque, en la nourrissant de notre expérience vécue tout particulièrement entre 1999 et 2006. Cette approche spécifique aux arts du cirque sera remise dans son contexte de crise nationale du spectacle vivant telle qu'elle s'est révélée tout particulièrement depuis 2003, en la prolongeant dans sa période actuelle.

Liant création et modes de distribution, elle mettra à jour les processus de légitimation des arts du cirque qui se sont développés ces dernières années, entre local et national, voire au niveau international. Leur reconnaissance se lira dans un contexte de profondes transformations des relations entre l'Etat et les collectivités publiques, s'inscrivant dans le cadre des lois de décentralisation, de la loi organique relative aux lois de finances publiques et qui se prolongera en 2007 avec le lancement du programme de la Révision Générale des politiques publiques.

Nous mettrons par ailleurs l'accent sur l'importance des arts du cirque dans l'aménagement du territoire, au niveau local, départemental, régional et national, à partir d'actions spécifiques permettant la structuration de dispositifs et la dynamisation des politiques publiques, dans un questionnement renouvelé du rapport de l'œuvre artistique aux publics.

L'axe problématique qui traverse notre étude est bien de reconsidérer la façon dont les acteurs du milieu circassien, particulièrement mobilisés dans une période d'évolution sans précédent, se sont saisis de ces questions de production et de diffusion comme principaux enjeux de légitimation d'un domaine artistique qui cherche ses bases de développement.

Le recul opéré entre ces années et aujourd'hui nous permet d'analyser autrement² la réalité de ce secteur, d'en mesurer ses lignes changeantes et les limites de cette évolution. Tel est l'objet de notre recherche présente.

Nous avons souhaité aborder cette étude, en nous appuyant sur le développement de deux parties.

La première, partant d'un historique du cirque contemporain français, réalise un état des lieux et des enjeux, en prenant en compte les constats établis sur ces questions de création et de distribution. Replacées ainsi dans leur contexte, ces questions sont repérées comme étant au cœur des processus de légitimation des arts du cirque.

La deuxième partie traite plus directement du soutien à la production et à la diffusion des arts du cirque, abordé à partir du « Groupe des pôles » puis de « Territoires de Cirque », espace de réflexion et d'action fédérant sur ces questions l'ensemble des structures engagées au plan territorial et national. Nous préciserons le rôle qu'a joué cette structure nationale dans l'action et la structuration du secteur. Nous analyserons tout particulièrement la nature de ses interventions dans les processus de légitimation des arts du cirque, actions priorisées dans l'aide à la production et le soutien à la diffusion. Actions également accompagnées d'une production de discours ajustés, dont nous tenterons de faire ici une analyse renouvelée.

Lorsque la dimension régionale permettra de mettre en avant des initiatives spécifiques, production et diffusion seront abordées à partir de notre propre expérience et de nos expérimentations au sein du Cirque-Théâtre d'Elbeuf, pôle régional des arts du cirque.

Note méthodologique

Le matériau à partir duquel nous menons notre analyse problématique est multiple: documents de travail, échanges informels, écrits intermédiaires accumulés au cours de l'activité concertée

² cf. Note méthodologique

au sein du Groupe des pôles et de « Territoires de Cirque ». Cette production d'écrits puise ses sources dans une expérience professionnelle singulière, partagée à plusieurs et vécue à partir du terrain. Cette dernière a été alimentée par une pratique personnalisée, liée à la nature du projet et à son environnement institutionnel; elle s'est elle-même accompagnée d'une réflexion en perpétuelle évolution, théorie et pratique se ré-interrogeant de façon continue.

En effet, notre position pionnière et engagée de producteur et de diffuseur nous a fait participer aux processus de légitimation des arts du cirque alors en œuvre, en observant et en faisant évoluer les milieux professionnels en tant qu'acteur régional et national. Cette position active, liée à une subjectivité militante, s'est appuyée sur les réflexions menées notamment au sein de « Territoires de Cirque », espace qui a été pour nous un véritable laboratoire articulant pensée et action.

Précisons que la période sur laquelle vient prendre appui notre étude a été d'autant plus dense et riche qu'elle a été relativement courte et intense, de 1999 à 2006. Cette temporalité très condensée nous a permis d'être le témoin et l'accompagnateur d'une production multiforme, aussi bien artistique que théorique, réflexive que dans l'action concrète. Cet espace d'un temps vécu comme dynamique a vu la naissance d'un mouvement important de développement et de structuration des arts du cirque. Celui-ci a fait évoluer ce secteur, notamment avec la mise en place de mesures effectives engagées par le ministère de la Culture et de la Communication, lors du lancement de l'année des arts du cirque en 2001, en lien avec les collectivités territoriales.

Ce contexte nous a placé en position critique vis à vis de nos propres actions et face à nos interlocuteurs, nous permettant à l'époque d'analyser les forces, les mouvements de convergence, d'alliance et de divergence en présence, concourant à faire bouger les mentalités et les pratiques dans un milieu artistique où les enjeux sont aujourd'hui à nouveau déplacés.

Nous proposons, dans le cadre de ce mémoire, de reprendre ces actions et réflexions à l'aune d'une nouvelle analyse centrée sur les processus de légitimation des arts du cirque. Nous nous appuyons sur du matériau écrit accumulé au cours d'échanges réguliers entre professionnels, rapports, mails, élaboration de propositions à l'intention des institutions et des services du ministère de la Culture et de la Communication. Cette production datée de traces écrites nous

sert de base aujourd'hui à une observation nouvelle des processus alors en jeu et nous permet d'en faire une analyse augmentée, en reprenant à nouveaux frais réflexions et actions menées conjointement à cette époque.

SOMMAIRE

I. Problématiques et enjeux du secteur des arts du cirque en France

I.1. Tentatives de définitions : l'art du paradoxe	11
I.2. Les registres de légitimation	12
I.3. Historique	
I.3.1. Repères dans l'histoire du cirque contemporain français	14
I.3.2. De la transmission familiale à la formation en école	17
I.3.3. L'évolution de l'implication de l'Etat	18
I.3.4. Renouvellement des formes artistiques	
I.3.4.1. Le nouveau cirque	22
I.3.4.2. Le cirque contemporain	23
I.3.5. Synthèse	26
I.4. Etat des lieux et des enjeux	
I.4.1. Le plan artistique	27
I.4.2. La question de la sensibilisation	28
I.4.3. La diffusion	28
I.5. Evolutions du contexte	
I.5.1. Les transformations politiques à l'œuvre	30
I.5.2. Un secteur insuffisamment structuré	32
I.6. Production et diffusion au cœur des processus de légitimation	36

II « Territoires de Cirque », acteur structurant d'un secteur fragile

II.1.Généalogie d'un groupe informel

II.1.1.Le « Groupe de Trégastel »	38
II.1.2.De nouveaux projets à l'épreuve des territoires	39
II.1.3.Naissance du « Groupe des pôles »	40
II.1.4.Le fondement du Groupe	43

II.2.L'impulsion ministérielle

II.2.1.L'année des arts du cirque	45
II.2.2.Les orientations du Ministère de la Culture	47

II.3.Du « Groupe des pôles » à « Territoires de Cirque »

II.3.1.La légitimité du « Groupe des pôles »	48
II.3.2.Une culture des pôles	51
II.3.3.Le positionnement du « Groupe des pôles » à « Territoires de Cirque »	53
II.3.4.Produire de l'écrit et du commun	
II.3.4.1. Réflexion et contributions écrites	56
II.3.4.2. Plate-forme d'actions communes	59

II.4.« Territoires de Cirque » mène sa réflexion dans l'action et l'expérimentation

II.4.1.Les objectifs croisés des pôles cirque et de Territoires de Cirque	61
II.4.2.Comment « Territoires de Cirque » a cherché à articuler production et diffusion	61
II.4.2.1.Favoriser la circulation des œuvres	
II.4.2.1.1.Problématiques de diffusion en chapiteau	63
II.4.2.1.2.Problématiques de diffusion en salle	65
II.4.2.2.Soutenir la création d'œuvres fortes et originales	
II.4.2.2.1.Encourager le soutien à l'écriture scénique	67
II.4.2.2.2.Renforcer les moyens de résidences de recherche et de création	69
II.4.2.2.3.Augmenter les capacités de production	70
II.4.2.3.Accompagner les projets artistiques émergents	
II.4.2.3.1.Repérer les jeunes talents	71
II.4.2.3.2.Accompagner la structuration des équipes artistiques	72
II.4.2.4.Créer des outils de concertation et de mutualisation	
II.4.2.4.1.Favoriser la structuration de réseaux de diffusion et de production	72
II.4.2.4.2.Encourager les politiques territoriales au soutien du développement des arts du cirque	73
II.4.2.4.3.Dégager des moyens budgétaires mutualisés	74
II.4.2.4.4.Ouvrir à l'international	75
III. Des processus de légitimation spécifiques?	76
Bibliographie	79
Annexes	
Annexe 1 - Dix orientations du ministère de la Culture et de la Communication	80
Annexe 2 – Les membres du réseau national Territoires de Cirque	81

I. Problématiques et enjeux du secteur des arts du cirque en France

I.1. Tentatives de définitions: l'art du paradoxe

Le « nouveau cirque », phénomène typiquement français, est né au début des années mille neuf cent soixante dix avec des artistes issus de la rue. Rebelles aux formes institutionnelles et au théâtre qu'ils considèrent comme « aseptisés », ils vont renouveler le théâtre forain.

Ce « nouveau cirque » connaît un tel essor que tout y semble permis, les expériences artistiques très diverses n'ayant guère en commun a priori que de faire appel à des techniques de cirque et se démarquant du cirque traditionnel. Se nourrissant des autres arts, comme le cirque l'a toujours fait, art du métissage ou art mosaïque, ces formes « nouvelles » qui deviendront « contemporaines » constitueront un mouvement artistique propre, singulier, avec son économie particulière et un rapport au public qui lui est spécifique.

Ainsi le « cirque contemporain », tel qu'on peut le reconnaître aujourd'hui et qui intéresse notre étude, peut se définir selon la formule de Jean-Michel Guy, ingénieur de recherche au Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture comme « l'art de composer un spectacle à l'aide d'arts du cirque (arts clownesques, arts du dressage, arts aériens, arts acrobatiques et d'équilibre, arts de la manipulation d'objets, arts inclassables), d'autres arts (théâtre, musique, danse, arts plastiques...) et de savoir-faire variés ³ ».

Cette définition met l'accent sur la nature même de la discipline observée: son aspect composite faisant appel à la diversité des arts ainsi qu'à leur transversalité. Elle a l'intérêt de souligner d'emblée une des problématiques originelles du cirque contemporain: la nécessité d'affirmer sa spécificité, ses différences pour exister, tout particulièrement face à ses grands frères que sont le théâtre et la danse. Cela est encore plus vrai lorsqu'il quitte la piste circulaire pour aborder le rapport frontal des théâtres.

C'est dire la position délicate que les acteurs de la discipline circassienne doivent tenir pour asseoir leur légitimité en distinguant leurs activités créatrices des autres arts. Le cirque

3 Guy Jean-Michel, *Les Arts du cirque en l'an 2000* -Chroniques de l'AFAA, janvier 2000

contemporain a en effet ceci de singulier - ce qui en fait probablement sa force et en même temps sa fragilité - c'est qu'il rassemble tout en séparant à la fois, c'est qu'il compose tout en opérant des ruptures.

Cet art évoluant entre tradition et modernité, caractéristique commune au spectacle vivant, a néanmoins ses spécificités. Ancré dans des origines lointaines, il puise dans une « mythologie » ancienne qui lui est propre, avec une empreinte toujours présente d'une légitimité populaire. Ses nouvelles formes contemporaines bouleversent, dans les années 1980 et même 1990, l'appréhension du grand public à l'intérieur de ses repères qui se voient déplacés.

Visant à réaliser un art total, les arts du cirque cherchent néanmoins à afficher leurs particularismes. Et s'ils dessinent un champ autonome, il n'en demeure pas moins que ce champ est traversé par ses propres oppositions. Approches populaire et savante s'y confrontent, parfois s'y fondent, souvent s'y combinent dans une grande variété de mélanges, ce qui met à jour le pluralisme des créations proposées. Théâtre et cirque manifestent entre eux leurs tensions, l'un s'appuyant davantage sur une dramaturgie, l'autre sur une technicité physique, tensions parfois créatrices de nouvelles voies; danse et cirque se disputent ou croisent, avec plus ou moins de bonheur, leur recherche sur le mouvement.

En dehors des périodes de parenthèses traditionnelles où il a été parfois, faute de se renouveler, jusqu'à se caricaturer, le cirque ouvre un champ d'expérimentation. Il a toujours été le lieu du métissage et des croisements artistiques. Art de l'instant comme tous les arts vivants, l'excessive fragilité de son expressivité le place peut-être un peu à part.

I.2. Les registres de légitimation

Après avoir pointé les éléments de fragilité et les points de force que contient cette discipline artistique dans la période qui nous intéresse, en cette fin des années 1990, nous pouvons mieux préciser les registres à l'œuvre dans les processus de légitimation. Ces registres varient bien entendu selon le point de vue à partir duquel l'on se place: acteur professionnel de ce secteur cirque, publics de cette discipline artistique, organisme institutionnel ou représentant des politiques culturelles nationales, locales ou territoriales.

Le cirque, qui constitue la première sortie culturelle des français après celle du cinéma, reste encore majoritairement rattaché aux valeurs de la prouesse, de l'exploit, à celles du cirque traditionnel. S'il demeure une pratique culturelle populaire, aux yeux des professionnels de la culture et des institutions, cette vision dominante ne lui donne pas une grande légitimité artistique. S'il bénéficie d'un capital sympathie important, son image reste encore liée au divertissement, à la sortie familiale en direction prioritaire des enfants.

Pour résumer, s'il bénéficie d'une image populaire, sa capacité de créativité et de prise de risque artistique est loin de retenir l'attention du grand public. Quant aux professionnels de la diffusion, que ce soient les scènes nationales et d'une façon plus large les lieux de diffusion généraliste, ils sont alors très peu à être convaincus de l'intérêt de programmer du cirque. Les périodes de diffusion privilégiées restent accolées aux fêtes de fin d'année, rattachées encore aux pratiques du cirque traditionnel.

Le cirque contemporain, se démarquant de ces codes traditionnels, offre un champ d'expérimentation où les repères sont déplacés, voire bousculés. Les codes artistiques que ce cirque engage s'apparentent davantage à ceux du théâtre et de la danse tout en permettant une autre identification du spectateur, celle de pouvoir se projeter dans une histoire qui est contée et qui puise encore dans un imaginaire collectif persistant.

Affirmant un art de la composition, le cirque contemporain offre une pluralité de langages et une diversité des formes qui peuvent séduire le grand public, pour peu qu'il soit convié, voire éduqué, à en découvrir les contours et les sens. Nouvelles démarches du spectateur à impulser, à initier, à transmettre. Travail d'action artistique des structures en charge de ce développement.

Par ailleurs, nous avons assisté depuis la fin des années 1980 à l'augmentation très sensible des pratiques amateurs avec la multiplication des écoles de loisir de cirque. Ce phénomène a concouru à une autre reconnaissance du cirque sans pour autant toujours permettre le dépassement des codes traditionnels. La réalité par ailleurs d'un secteur qui a ses spécificités, ses propres contraintes, n'encourage pas les professionnels de la diffusion et de la production à s'engager dans ce domaine.

Enfin, le cirque a acquis auprès des élus locaux et territoriaux une certaine crédibilité liée à son histoire. Cette sympathie des politiques pour cette discipline, quand elle existe, ne reflète pas pour autant de leur part une connaissance précise de ses formes et de ses enjeux actuels. Une

des missions des acteurs du secteur, tout particulièrement des pôles cirque, sera justement de mettre en avant auprès d'eux l'enjeu territorial de cette discipline.

I.3. Historique

Avant de revenir sur l'histoire récente du « nouveau cirque » et de sa transformation en « cirque contemporain », nous souhaitons proposer en préambule au lecteur une frise chronologique comme élément de repérage. Celle-ci donne ainsi des clefs de compréhension dans le temps de l'évolution des changements opérés dans le secteur des arts du cirque.

Partant de l'hypothèse partagée ⁴ que la légitimation des arts passe par la reconnaissance des acteurs et des interlocuteurs, comme celle des champs d'activités reconnus comme professionnels, nous avons pris le parti de retenir trois types caractéristiques du développement des arts du cirque depuis trente ans: le champ de la formation, le champ institutionnel, le champ des instances professionnelles. Les publics jouent bien évidemment leur rôle dans cette légitimation, en s'introduisant comme acteur participatif et interagissant au sein de ces différents champs et comme instance sociale de reconnaissance.

I.3.1. Repères dans l'histoire du cirque contemporain français

A travers cette lecture chronologique, non exhaustive, nous avons signalé ces trois niveaux en les figurant sous trois couleurs distinctes :

le champ de la formation,

⁴ Giet Sylvette, *La légitimité culturelle en question(s)*, P.U. de Limoges, 2004;
Becker Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1998.

le champ institutionnel, à travers les organismes étatiques et les collectivités territoriales,

le champ des instances professionnelles, entre artistes et structures de diffusion et de production.

1927: création de l'Ecole de l'Art du cirque à Moscou

1973-1974: création des premières écoles occidentales de cirque en France: la transmission des savoirs n'est plus liée à la filiation familiale

Naissance du nouveau cirque par des artistes de rue autodidactes

1978: passage du cirque de la tutelle ministérielle de l'agriculture à celle de la culture
création du Cirque Alligre qui deviendra Zingaro, théâtre équestre

1981: création de l'Ecole Nationale de Cirque du Canada à Montréal

1983: création du Cirque Plume

1985: ouverture du Centre National des Arts du Cirque (CNAC) et son Ecole Supérieure des Arts du Cirque

1988: constitution de la Fédération Française des Ecoles de Cirque (FFEC)

1991: transformation de l'Ecole de Rosny-sous-Bois en Ecole Nationale de Cirque de Rosny, menant au Brevet Artistique des Techniques de Cirque, premier diplôme d'Etat de l'enseignement professionnel des arts du cirque

1995: mise en place par la FFEC de commissions et d'agrément fédéraux des écoles, création d'un Brevet d'Initiation aux Arts du Cirque, puis en 2007, du Brevet professionnel de la Jeunesse, de l'Education Populaire et du Sport « Activités du cirque »

Création du spectacle de la 7^o promotion de l'ESAC « le cri du caméléon », mise en scène et chorégraphie de Josef Nadj

1998: naissance du Syndicat des Nouvelles Formes des Arts du Cirque, qui se transformera en Syndicat du Cirque de Création

Travaux du Groupe de Trégastel sur la production et la diffusion circassiennes

1999: création de l'Ecole Supérieure des Arts du Cirque de Belgique à Bruxelles

octobre: charte des missions de service public pour le spectacle vivant

décembre: destruction de plusieurs chapiteaux et pertes importantes en France pour nombre d'entreprises circassiennes à la suite d'une violente tempête

2000: création du National Institute for Circus Arts à Melbourne en Australie

10 février 2000: présentation de « l'Année des arts du cirque » par Catherine Trautmann, ministre de la Culture et de la Communication

juin: transfert du projet de développement des arts du cirque de la Ville d'Elbeuf à l'association Cirque-Théâtre d'Elbeuf - Haute-Normandie

2 novembre: première réunion de travail du « Groupe des pôles cirque », à Auch préfigurant la structure associative « Territoires de Cirque »

2001: Nomination du premier administrateur arts du cirque au sein de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD)

Premières rencontres régulières de travail entre membres du « Groupe des pôles » et la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, ministère de la culture.

Été 2001- Été 2002: Lancement de « l'Année des arts du cirque »

Officialisation des pôles régionaux avec leurs missions et objectifs précisés

Création « Jeunes Talents Cirque », dispositif de repérage et d'accompagnement d'artistes émergents

Manifestation nationale « 1,2,3 cirque », liant diffusion et enseignement/ sensibilisation.

Mise en place de dispositifs d'aide aux compagnies (itinérance, création, résidences)

Signature charte d'accueil des cirques dans les communes « Droit de Cité pour le cirque »

juillet 2003: mobilisation des professionnels de la culture face à la réforme des régimes d'indemnisation des intermittents du spectacle et annulation pour la première fois du Festival d'Avignon

avril 2004: rapport de mission Latarjet « Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant »

juin: transformation du « Groupe des pôles » avec la création officielle de l'association « Territoires de Cirque ».

août: inauguration de Tohu, la Cité des Arts du cirque à Montréal au Canada

septembre: lancement de la 1ère Rencontre nationale consacrée aux Arts du Cirque, organisée par l'Office National de Diffusion Artistique et Territoires de Cirque, réunissant 60 structures et qui deviendra annuelle.

31 août 2010: circulaire ministérielle relative au dispositif des labels et réseaux nationaux précisant les missions des pôles nationaux des arts du cirque

I.3.2. De la transmission familiale à la formation en école

Revenons à l'histoire pour mieux comprendre dans quel contexte ces formes artistiques se sont peu à peu cristallisées, comment elles ont constitué et participé à la légitimation de ce qui deviendra « le cirque contemporain ». C'est tout d'abord à travers le prisme de la formation du circassien que les arts du cirque se sont distingués puis affirmés.

Dans les années mille neuf cent soixante dix, quelques grands chapiteaux tel Pinder ou Amar vont faire faillite, notamment concurrencés par la télévision et le cinéma. Elles cessent leurs activités familiales: la vente d'utilisation des grandes enseignes tente de faire perdurer la tradition, toujours transmise de génération en génération, mais bien souvent au détriment de la qualité du spectacle. La crise pétrolière de 1974 pose également de graves soucis financiers aux familles de cirque traditionnel en augmentant les coûts de mobilité – donc de diffusion du cirque, baissant d'autant plus les coûts du plateau artistique – donc de production des formes circassiennes. Diffusion et production, très directement dépendantes l'une de l'autre dans cette économie privée du cirque, sont en crise.

C'est dans ce contexte, entre 1973 et 1974, que naissent à Paris les premières écoles de cirque « occidentales ». D'un côté, Sylvia Montfort, comédienne et Alexis Grüss, maître écuyer, s'engagent dans une pratique réactualisée du cirque « à l'ancienne » et créent l'École au Carré, enseignant le mime et le cirque. De l'autre, Annie Fratellini, actrice et fantaisiste, et Pierre

Etaix, cinéaste et dramaturge, ouvrent ce qui deviendra l'Ecole nationale du cirque Annie Fratellini. Le cirque peut dorénavant être enseigné et transmis par une autre voie que celle des familles de cirque.

Une décennie plus tard, un autre pas va être franchi, impulsé par les pouvoirs publics: c'est la création en 1985 du Centre National des Arts du Cirque (CNAC) avec son Ecole Supérieure des arts du cirque (ESAC). Mais nous y reviendrons plus précisément dans les chapitres qui suivent, au sujet de l'implication de l'Etat et de l'incidence de cette formation supérieure sur le renouvellement des formes artistiques.

Parallèlement à la formation développée par ces écoles nationales, près de six cent écoles de loisirs et ateliers de pratiques amateurs vont se constituer. Ils représentent un immense vivier, fait de relais qui participent à l'élargissement d'un public d'initiés et également de candidats potentiels à une carrière artistique; certains rejoindront la filière des écoles préparatoires qui verront le jour ainsi que celle des écoles supérieures.

En 1987 est lancée la première édition du Festival de Cirque actuel - CIRCA, Concours International de Rayonnement du Cirque d'Avenir, par la Ville d'Auch. Dès l'origine de cette manifestation, qui se veut fédératrice et nationale, débute une collaboration avec le CNAC, le festival initiant ainsi les rencontres des écoles de cirque françaises en les confrontant aux pratiques professionnelles.

La Fédération Nationale des Ecoles de Cirque est créée l'année suivante. Elle sera rénovée en 1994 avec l'agrément de l'Etat sous l'appellation de Fédération Française des Ecoles de Cirque, la FFEC, regroupant plusieurs fédérations régionales. Puis en 1998, c'est la création de la Fédération européenne des écoles de cirque professionnelles, regroupant les écoles supérieures dont le CNAC mais également les écoles préparatoires comme le Lido, Centre des arts du cirque de Toulouse. La même année est ouverte, en lien avec l'Ecole Nationale du cirque de Châtellerauld, la première promotion de l'option arts du cirque au Baccalauréat Littéraire, à vocation professionnalisante. En 2007, sous l'impulsion de la FFEC, alors composée de treize fédérations régionales, est créé, en collaboration avec le Ministère de la Jeunesse et des Sports,

le brevet professionnel arts du cirque de la Jeunesse, de l'Education Populaire et des Sports. Il répond à la volonté de mieux structurer la formation d'encadrements des activités du cirque ⁵.

I.3.3.L'évolution de l'implication de l'Etat

C'est sous l'angle institutionnel, en particulier de l'Etat, que nous engageons ici notre approche historique.

Le premier ministre des affaires culturelles français, André Malraux, en 1958, considère avec très peu d'intérêt les activités circassiennes qui relèvent alors, compte-tenu de la présence généralisée des animaux sous les chapiteaux, du ministère de l'agriculture. Il faudra attendre la crise des années soixante dix et les inquiétudes fortes exprimées par les professionnels pour que le gouvernement se saisisse de cette question.

En 1979, une mesure importante est prise sous le ministère de Jean-Philippe Lecat: le cirque passe sous la tutelle du ministère de la culture. C'est une première reconnaissance officielle vers un statut d'art à part entière. Alors que les orientations de l'Etat adoptées pour le théâtre, la danse ou le cinéma aideront directement la structuration de la profession, celles prises alors pour le cirque iront vers « la création d'organismes capables d'établir une liaison entre l'administration et la profession ⁶».

Face à un milieu « artistique » dont l'innovation est absente, l'Etat se trouve dans la situation d'avoir à sauver des entreprises en faillite, « en mettant sur pied des instruments qui prépareront l'avenir, sans savoir qui peut les animer ⁷». Les plans de travail mis en place par le pouvoir central chercheront uniquement à redresser la situation financière dans l'attente d'une modification du paysage artistique.

Mais faute de moyens et de concertation des professionnels, les associations, chargées par l'Etat d'accompagner la restructuration du secteur et de l'ouvrir à sa rénovation, ne provoqueront pas un véritable tournant. Celui-ci aurait consisté à travailler l'ensemble des dimensions du secteur circassien, notamment celles de la diffusion et de la production. Premier organisme témoignant

5 Un diplôme d'Etat de professeur de cirque vient d'être créé par le décret du 22 mars 2011

6 Dominique Forette, *Les arts de la piste: une activité fragile entre tradition et innovation*, Rapport et avis, Bureau du Conseil économique et social, juillet 1998

7 Idem

de l'intérêt porté par l'Etat aux arts du cirque, qu'il contrôle fortement, l'Association pour la Modernisation du Cirque, fonctionnera de mai 1979 à mai 1982. Elle se trouvera limitée par des missions contradictoires: gérer un fonds de soutien peu doté et veiller à l'évolution qualitative des spectacles. Celle qui prendra la relève, l'Association pour le Soutien, la Promotion et l'Enseignement du Cirque verra, de juin 1982 à novembre 1987, son pouvoir confié aux élus des collectivités locales, plus concernés par les problèmes d'accueil que de prise en compte de la dimension artistique. Celle-ci sera renouvelée par l'Association Nationale pour le Développement des Arts du Cirque (ANDAC), elle aussi tiraillée entre des missions qui s'opposent parfois. Le grave détournement de fonds qui présidera à sa dissolution en 1994 ne permettra pas d'en retenir ses bons côtés, l'ANDAC ayant eu malgré tout le mérite d'aider à la restructuration des entreprises.

Nous le voyons, l'intervention étatique en faveur du cirque bute dès le début de cette période sur un défaut d'articulation équilibrée entre un soutien fort à l'innovation et à la création, et l'aide apportée à la circulation des spectacles. L'accent est mis par contre de façon volontariste sur la formation.

Effectivement, Jack Lang, Ministre de la Culture sous la Présidence de François Mitterrand, crée un établissement d'Etat s'inspirant du modèle russe, cinquante huit ans après l'ouverture de la fameuse Ecole de l'Art du cirque de Moscou.

Le Centre National des Arts du Cirque avec son Ecole Supérieure des Arts du Cirque, l'ESAC, voit le jour en 1985 à Châlons-en-Champagne dans le cirque municipal. Il reflétera alors la priorité du ministère de la Culture et de la Communication dans la problématique des arts du cirque: les questions de la formation. Après quelques années de balbutiements, cette Ecole supérieure sous la direction de Bernard Turin, sculpteur-plasticien, impulse une approche inédite à travers une formation artistique de haut niveau qui va rapidement obtenir une notoriété internationale.

Réinventant un cirque pluridisciplinaire, Bernard Turin étend les techniques de cirque à la danse et au jeu d'acteur en faisant appel à des chorégraphes et metteurs en scène de théâtre inventifs. Ces derniers se voient confier chaque année, à partir de 1989, l'accompagnement des étudiants dans la préparation de leur spectacle de fin de promotion de l'Ecole. Ainsi, entre 1994

et 2001, les metteurs en scène François Cervantès, Guy Alloucherie, les chorégraphes François Verret, Philippe Decouflé, entre autre, mettront en espace et en piste ces spectacles amenés à être présentés, outre au Cirque de Châlons-en-Champagne, au Parc de la Villette et au Cirque de Reims.

Le CNAC, à travers son Ecole supérieure, participe alors pleinement à l'émergence du cirque contemporain. La formation valorise d'une part le rôle d'interprète des artistes circassiens. Elle favorise d'autre part la constitution de collectifs qui s'organisent en compagnies autour d'univers singuliers, affirmant leur spécificité autour d'une technique dominante de cirque ou en croisant plusieurs d'entre elles. Ces artistes vont permettre, nous le verrons plus loin, de placer la création circassienne française comme l'une des plus innovantes au plan international.

L'Etat ne pouvait rester insensible à cet élan sans précédent, apportant un souffle nouveau au cirque et une vitalité au sein du spectacle vivant. Les arts du cirque contribuent à donner une approche et une énergie nouvelle à ce dernier, ainsi qu'à dessiner de nouvelles voies à la création théâtrale et chorégraphique. Ils demeurent néanmoins un domaine artistique très fragile.

Dominique Forette, membre du Conseil économique et social, avait déjà signalé cet aspect dans son rapport de 1998, intitulé « Les arts de la piste: une activité fragile entre tradition et innovation ⁸ ». Elaborant des propositions visant à professionnaliser le secteur et à adopter une déontologie, à améliorer le droit et à organiser l'enseignement, cet avis mettait l'accent sur sa fragilité, à partir d'un historique sur le renouveau du cirque et d'un rappel de la politique en faveur des arts du cirque depuis 1979.

Catherine Trautmann rappellera ce paradoxe dans le préambule de sa conférence de presse de 10 février 2000, en présentant ce qui allait devenir l'Année des arts du cirque et justifiant ainsi la principale raison de l'engagement de l'Etat:

« La situation du cirque en France, vous le savez, est tout à fait paradoxale... Elle témoigne d'une grande vitalité et son rayonnement en France et à l'étranger ne se dément pas... Mais cette

⁸ Dominique Forette, *Les arts de la piste: une activité fragile entre tradition et innovation*, rapport et avis, Bureau du Conseil économique et social, juillet 1998

situation est précaire ». La ministre souhaite faire des arts du cirque « une discipline majeure du spectacle à l'instar du théâtre et de la danse ⁹ ».

L'impulsion d'une véritable politique nationale des arts du cirque à partir de 2001 va donner un nouvel éclairage à cette discipline et apporter un ballon d'oxygène non négligeable, avec la mise en place de mesures concrètes et d'aides financières. C'est à travers le lancement, par le ministère de la Culture, de cette Année nationale des arts du cirque, de l'Été 2001 à l'Été 2002, que cette politique sera initiée. Donnant une visibilité plus grande à cette discipline, elle va induire à différents niveaux un encouragement des collectivités territoriales à s'engager davantage dans le soutien de ces formes artistiques.

Les pôles régionaux des arts du cirque ¹⁰, sur lesquels l'Etat s'appuie pour la mise en place de sa politique nationale, positionnés au cœur des enjeux territoriaux, vont devenir ainsi des laboratoires de nouvelles façons de penser et de travailler les relations partenariales entre le ministère de la Culture et de la Communication et les collectivités territoriales.

Parallèlement à l'essor de la création artistique que génère le Centre national des arts du cirque avec son Ecole Nationale Supérieure des Arts du Cirque, l'Etat va soutenir la structuration d'une approche différente et complémentaire en terme de formation. En 2003, l'Ecole Fratellini se transforme en Académie Nationale Contemporaine des Arts du Cirque Annie Fratellini. Dans le paysage français de la formation supérieure, elle apporte une autre approche pédagogique et une possibilité nouvelle d'accompagner les jeunes artistes de cirque.

Fonctionnant sur le compagnonnage, son Ecole supérieure appuie sa formation sur le principe de l'apprentissage en alternance, s'adressant annuellement à vingt-cinq élèves par an. Elle va encourager la création de formes courtes, en réhabilitant notamment la notion de numéros de cirque.

I.3.4. Renouveau des formes artistiques

I.3.4.1. Le nouveau cirque

⁹ Catherine Trautmann, ministre de la culture et de la communication, *Présentation de « 2001, année du cirque*, Paris, 10 février 2000

¹⁰ cf. aussi paragraphe II

Rappelons dans un bref retour en arrière que c'est au milieu des années 70, période d'ouverture de l'Ecole au Carré Sylvia Montfort et de l'Ecole Fratellini, que l'on voit naître ce qui sera nommé **le nouveau cirque**. De jeunes trublions du théâtre et de la rue inventent des spectacles itinérants qui mélangent acrobatie, théâtre et musique.

Evoquons brièvement la diversité des acteurs, des démarches et des formes esthétiques qui se font déjà jour. Jean-Baptiste Thiérrée et Victoria Chaplin créent le Cirque Bonjour qui deviendra le Cirque Imaginaire puis plus tard le Cirque Invisible. Barbara Vieille fonde une compagnie exclusivement composée de femmes, le Cirque de Barbarie alors que débudent autour de Michel Nowak les Noctambules. Ce sont les frères Kudlak qui initient un cirque poétique, le Cirque Amour devenu le Cirque Plume. Pierrot Bidon fait tourner le Cirque Bidon dans le sud de la France et en Italie avec des caravanes tirées par des chevaux, puis crée plus tard Archaos, cirque de tous les risques. Christian Taguet issu du théâtre constitue Le Puit aux images qui prendra le nom de Cirque Baroque. Le Cirque Aligre voit le jour et se scinde en deux compagnies, la Volière Dromesko et le Théâtre Zingaro. Marie-Paule B. et Philippe Goudard fondent le cirque d'art et d'essai du même nom, tandis que Adrienne Larue et Dan Demuynck, provoquant la rencontre inattendue avec l'art contemporain, mettent en place les prémices d'un cirque-avant-gardiste, la Compagnie Foraine. Gilles Defacque crée avec un collectif de clowns le Prato, qui deviendra scène conventionnée du burlesque. Ce sont également les Oiseaux fous, le Cirque du Grand Céleste et bien d'autres qui, respectueux du cirque, veulent faire bouger celui dit traditionnel qui ne se renouvelle plus.

I.3.4.2. Le cirque contemporain

C'est à la suite de cette période dite de « nouveau cirque », comprise entre 1975 et 1985, que certains observateurs avisés, comme Jean-Michel Guy et Pascal Jacob, datent ce qu'il est convenu d'appeler « **cirque contemporain** ».

Sous l'impulsion innovante de l'Ecole du CNAC notamment, est généré un certain nombre de troupes artistiques qui se détachant des codes du cirque, portent le mouvement actuel, même si l'expression « nouveau cirque » continue d'être usitée depuis, mettant l'accent sur la nouveauté et plus particulièrement sur celle « made in France ».

Avec l'émancipation des arts du cirque dans toute leur diversité et leur éclatement, les compagnies vont donner le jour à des univers singuliers. Le contenu des formations proposées notamment par le CNAC va permettre aux artistes circassiens, dans le meilleur des cas, de repousser toujours plus loin les frontières de ces arts en mouvement ou de les transgresser. Certains s'affranchissent ainsi des quelques fondamentaux du cirque, comme la piste circulaire, à laquelle ils préfèrent la scène frontale. D'autres privilégient une seule discipline, érigée en langage artistique à part entière. D'autres encore croisent les disciplines, affirmant une expression hybride.

Si l'on cherche à travers des classifications à organiser cet éclatement d'une discipline artistique en pleine effervescence, l'approche de Jean-Michel Guy peut être intéressante. Celui-ci en propose sept familles: les arts clownesques, les arts du dressage, les arts aériens, les arts acrobatiques, les arts de la manipulation d'objet, les arts inclassables et ce qu'il appelle l'art du cirque, les composant entre eux et à d'autres arts. C'est dire à nouveau la grande diversité des formes artistiques, esthétiques et scénographiques du cirque contemporain: en salle, en rue ou sous chapiteau.

C'est dans ce contexte d'effervescence que naît le collectif « Anomalie » , regroupant des artistes issus de la septième promotion du CNAC et réalisant leur spectacle de sortie. Celui-ci est créé en 1995 avec Josef Nadj comme chorégraphe et metteur en piste. Œuvre iconoclaste inspirée de l'univers fantastique et absurde d'Alfred Jarry, « Le Cri du Caméléon » ainsi nommé est présenté au Festival d'Avignon en juillet 1996 et obtient un succès sans précédent. Associé à un chorégraphe de renom, ce spectacle ouvre la voie à une notoriété internationale pour le cirque contemporain français et une étape importante de reconnaissance de la part des arts frères, le théâtre et la danse.

Les artistes d'Anomalie sont alors en convention de résidence avec la Ville d'Elbeuf. Ils bénéficient de façon prioritaire des espaces du cirque-théâtre pour leurs répétitions; les bâtiments, fermés au public pour raisons de sécurité, restent encore à disposition des compagnies, dans l'attente qu'une réhabilitation puisse voir le jour. Le collectif Anomalie apporte ainsi sa contribution à l'évolution du projet artistique et culturel que la municipalité d'Elbeuf développe depuis plusieurs années autour des arts de la piste. C'est d'ailleurs ce projet

qui, une fois muri, recentré autour des disciplines du cirque contemporain, convaincra l'ensemble des partenaires publics, en premier chef l'Etat et la Région Haute-Normandie. Il permettra alors d'engager cette restauration patrimoniale, attendue depuis près de quinze années par les élus locaux, et dès 2001, la reconnaissance du projet par l'Etat comme pôle régional. De cette période de résidence d'Anomalie, entre autre, le projet retiendra l'importance de créer un espace d'expérimentation pour les compagnies, permettant de donner les moyens à la recherche artistique.

Une autre compagnie emblématique de ce renouvellement des formes circassiennes est Les Arts Sauts. Constitués en troupe de trapézistes, ces artistes sont issus pour la plupart de l'Ecole supérieure du CNAC et ont participé aux aventures d'Archaos, du Cirque du Soleil et du Cirque Plume. A la suite de son premier spectacle éponyme, ce collectif, créé en 1993 à l'initiative de Laurence de Magalhaes et de Stéphane Ricordel, devient rapidement une référence internationale avec sa deuxième création de 1998. « Kayassine », cirque en laotien, tournera effectivement dans le monde entier sur pas moins de cinq saisons.

Accompagnés dans la coproduction par plusieurs scènes nationales ainsi que par le Carré Magique de Lannion et l'Agora de Boulazac, deux futurs pôles régionaux arts du cirque, ce spectacle est présenté dans une scénographie grandiose. A l'intérieur d'une bulle-chapiteau, édifiée par l'architecte Hans-Walter Müller, les spectateurs étendus sur des transats assistent, une vingtaine de mètres au dessus d'eux, à un ballet aérien, mariant le corps, la voix, la musique et la lumière. La mise en scène et la mise en espace sont le fait d'un homme de théâtre, Hervé Lelardoux, qui place ses musiciens sous la coupole au même niveau que les acrobates.

Les représentations chorégraphiques des Arts Sauts, à nulle autre pareilles, font à la fois « événement » et « spectacle », réactualisant les arts aériens à travers le projet fou de ces artistes volants. Ce sont ces artistes et bien d'autres compagnies qui vont permettre de positionner le mouvement de la création circassienne française comme l'un des plus prolifiques et des plus novateurs au monde. Cet avis faisant l'objet d'une évaluation partagée dans le milieu et à travers les échanges internationaux, notamment avec le rôle de diffusion de l'Association Française d'Action Artistique.

Ainsi, le Cirque O, cirque mental et abstrait, expérimente de façon éphémère le cercle vide. Il donnera naissance à deux compagnies: Que-Cir-Que autour du couple formé par Hyacinthe Reisch et Emmanuelle Jacqueline; Cirque Ici autour de Johann Le Guillerm amorçant une

recherche de plus en plus poussée autour de la notion de point d'équilibre et de travail sur la matière. La Compagnie Vent d'Autan développe son univers autour des arts acrobatiques, tout particulièrement les portés. Tandis que le Théâtre du Centaure prête voix humaine au cheval et invente l'acteur-centaure, Les Nouveaux Nez renouvellent les arts clownesques. Les membres de la Compagnie Cahin Caha, réunis autour du comédien-circassien-metteur en scène américain Gulko, inventent quant à eux un théâtre d'images très physique, un « cirque bâtard ».

D'autres compagnies, portées par des artistes issues d'autres écoles ou venant d'horizons différents, se forment et se développent. Autour de Valérie Fratellini et Gilles Audejean, la Compagnie Ô Cirque singularise sa démarche autour du cirque équestre tandis que la Compagnie Jérôme Thomas la construit, à travers son Atelier de Recherche en Manipulation d'Objets, autour du jonglage cubique. La Compagnie Tout Fou to fly, issue des arts de la rue, investit l'espace et son univers théâtral de ses voltiges aériennes.

La multiplicité de ces compagnies qui se constituent à cette période, loin d'être exhaustive dans leur énumération, montre combien le bouillonnement et la diversité des recherches artistiques contribuent au développement d'un mouvement assez caractéristique du cas français. Le nouveau cirque, qui s'affichait en opposition au cirque traditionnel, s'est mué en cirque contemporain, creusant et installant de nouvelles pistes de recherche esthétique.

I.3.5. Synthèse

Comme nous venons de le préciser dans le chapitre précédent, si l'Etat s'est fortement impliqué en terme de formation, les soutiens apportés à la diffusion et à la production circassiennes ont d'abord été les parents pauvres de la politique culturelle nationale. Nous verrons plus loin comment « Territoires de Cirque » s'est saisi de ces questions de circulation et de production des œuvres et a cherché à leur donner une visibilité au niveau national et européen.

La création de l'Ecole Supérieure des Arts du Cirque, puis celle de l'Académie Fratellini, ainsi que l'engouement qu'ont suscité les différentes formations professionnelles autant qu'amateurs, ont entraîné de façon logique la mise sur le marché de l'emploi d'un nombre toujours plus grand d'artistes avec la constitution de compagnies.

Dans le même temps, cette implication significative de l'Etat et des collectivités locales dans la formation a laissé en creux l'aide nécessaire à la production et à la diffusion. Les budgets consacrés à ces deux volets, indispensables à la création artistique, ont manqué très fortement, d'où un décalage très net en comparaison avec le soutien apporté par l'Etat au théâtre et à la danse. Si ce positionnement étatique, donnant une priorité pour l'investissement public à l'aspect pédagogique au détriment de l'accompagnement de la création et de la production, n'a pas toujours été relevé, il a laissé en réalité le secteur des arts du cirque dans une précarité économique.

I.4. Etat des lieux et des enjeux

Nous avons vu que le cirque avec l'ensemble de ses disciplines, placé sous la tutelle du ministère de la Culture, va pouvoir acquérir peu à peu un statut d'art à part entière. Constitué d'emprunts au théâtre et à la danse, il est pourtant encore loin d'être reconnu, en cette fin de siècle, comme un langage artistique spécifique.

Plusieurs raisons concourent à ce constat. « Territoires de Cirque » ou plutôt le « groupe des pôles » qui l'a précédé et dont nous développerons la genèse un peu plus loin, s'est attelé dès ses premières séances de travail à diagnostiquer cet état des lieux paradoxal. Pour structurer son propos, trois niveaux d'approche ont été retenus, le plan artistique, celui de la sensibilisation, le plan de la diffusion, et ont ainsi permis une première analyse réalisée en 2000, synthétisée ci-dessous.

I.4.1. Le plan artistique

Etant donné le caractère émancipateur de la formation des arts du cirque vis à vis d'une tradition qui s'est longtemps reposée sur ses fondamentaux et ses ritournelles, la question de la trajectoire du circassien est posée de façon nouvelle.

A leur sortie d'Ecole, malgré une formation de haut niveau, les jeunes artistes peinent à engager des démarches individuelles. Ceux qui s'y essaient ne sont pas toujours incités à travailler l'écriture scénique, une écriture de plateau liée aux agrès et techniques du cirque, très différente de celle à laquelle théâtre et même danse nous ont habitués jusqu'alors. Les autres, majoritaires, sont tentés par l'aventure collective, par désir ou par défaut. Regroupés au sein de compagnies, ils acceptent souvent de vivre et de travailler dans des conditions précaires dans l'espoir d'y développer ensemble un projet. Ces conditions ne sont pas toujours propices à favoriser l'émergence d'une qualité et d'une véritable démarche artistiques.

« Il y a dès lors une vraie responsabilité de la part des producteurs d'accompagner les projets artistiques dans les meilleures conditions possibles tant sur le plan financier que sur le plan artistique et technique. Cette exigence dépasse les missions des seules scènes nationales et des lieux pluridisciplinaires conventionnés¹¹ » qui ne sont pas toujours au fait des problématiques liées aux arts de la piste. D'autant que les projets, coûteux, nécessitent un engagement plus fort que les possibilités financières des structures ne le permettent. L'équilibre financier est dispersé entre plusieurs producteurs, ce qui fragilise les montages de projets. Quant aux projets portés à titre individuel, ils sont rares et « devraient faire l'objet d'un encouragement par l'intermédiaire d'une aide à l'écriture. Il manque encore un peu de courage aux artistes de cirque pour qu'ils décident de se lancer dans l'aventure de la création¹²».

I.4.2. La question de la sensibilisation

Au niveau de la sensibilisation, le constat est qu'il y a un véritable travail de fond à mener. Le cirque est un art stéréotypé et les approches les plus contemporaines se heurtent à des incompréhensions de la part du public. Il y a une forte imprégnation des valeurs et des codes du cirque traditionnel qu'il n'est pas facile de contourner. Enjeu fondamental pour la création dans le cirque aujourd'hui, cette question n'est pas vraiment prise en compte par les écoles de cirque qui reproduisent souvent les stéréotypes et manquent d'ouverture aux démarches de créativité des compagnies de cirque d'aujourd'hui. S'il garde une image populaire dans son accessibilité au

11 Ces extraits, signés de Jean Vinet, font partie des échanges courriels dont nous nous sommes inspirés, à partir du document « Travaux du groupe de Trégastel », servant de base de réflexion à Territoires de Cirque.

12 Idem

public, le cirque souffre par ailleurs d'idées reçues qui le cantonne trop souvent dans le « divertissement ». L'accueil d'un cirque renvoie encore à des images négatives du nomadisme, souvent relégué aux abords des villes.

I.4.3. La diffusion

Le réseau de diffusion du spectacle vivant n'est pas prêt à accueillir ces équipes, qui ne sont pas toujours bien préparées et tâtonnent dans la construction de leur projet artistique. Les quelques scènes nationales qui s'investissent auprès des artistes de cirque le font trop souvent pour des formes spectaculaires ne nécessitant pas forcément de prise de risques ou n'engageant pas toujours de coproduction financière conséquente. A l'inverse, le spectacle « Kayassine » des Arts Sauts n'aurait pu voir le jour, en 1998, sans l'implication forte, notamment par l'accompagnement à travers des résidences de création, du Carré Magique de Lannion et de l'Agora de Boulazac, alors même que ces deux structures ne pouvaient contribuer de manière significative au bouclage de cette production, assurée par la contribution financière de plusieurs scènes nationales.

« Il y a nécessité d'un réseau de lieux repères pouvant servir d'interface, pouvant dynamiser le secteur de la diffusion par des aides à la production et diffusion et servir de relais auprès des équipes et des artistes qui mériteraient d'être mieux connus. Ce réseau doit s'appuyer sur des complicités, des relations entretenues, des échanges d'informations ¹³».

Ainsi, la profession est confrontée au début du deuxième millénaire à trois problèmes coexistants: une image stéréotypée encore répandue dans les lieux de sensibilisation, un réseau de diffusion très faible, un nombre très réduit de structures de production, insuffisamment dotées de moyens financiers. Les conséquences en sont que très peu d'œuvres majeures peuvent être révélées au grand public. Les arts du cirque souffrent encore d'une image désuète par rapport à une réalité dynamique et un potentiel prometteur, dans une histoire française du cirque qui s'affirme pourtant par sa singularité et ses atouts, mais dans un milieu encore restreint et fragile économiquement.

13 Ces extraits, signés de Jean Vinet, font partie des échanges courriels dont nous nous sommes inspirés, à partir du document « Travaux du groupe de Trégastel », servant de base de réflexion à Territoires de Cirque.

Par ailleurs, les questions de création, de production, de diffusion et de formation sont intrinsèquement liées, profondément interdépendantes, davantage encore sans doute que dans le milieu théâtral ou chorégraphique. Cela confirme la nécessité d'une approche globale et cohérente de la discipline artistique pour la faire évoluer et lui donner des bases solides de perspectives à long terme.

C'est pourquoi si cette première approche fragmentée avec des entrées sur trois niveaux, artistique, sensibilisation et diffusion, s'avère tout d'abord réductrice, le travail de Territoires de Cirque va être de la penser autrement, notamment en tentant d'articuler chacun de ces niveaux entre eux, voire en en créant d'autres.

I.5. Evolutions du contexte

I.5.1. Les transformations politiques à l'œuvre

La charte des missions de service public, mise en place par Catherine Trautmann et transmise par circulaire aux préfets le 22 octobre 1998, définit les principes généraux de l'Etat en faveur du spectacle vivant. Etablie au terme d'une consultation des collectivités territoriales, des associations d'élus, des administrations et des secteurs professionnels concernés, l'Etat cherchera désormais à l'intégrer dans les contrats engageant le ministère et les organismes subventionnés. Cette charte rappelle « la volonté du ministère de la Culture et de la Communication d'un engagement fort de l'Etat en faveur de la création artistique et du développement culturel ¹⁴ ».

Mais il nous faut préciser qu'elle intervient au moment d'une réforme importante du mode de fonctionnement de l'Etat, tant à travers la déconcentration de ses moyens d'action au niveau régional, par le renforcement et la clarification des responsabilités des Directions Régionales des Affaires Culturelles, qu'à travers la réorganisation de son administration centrale. Ce texte apparaît « dans une période où les collectivités territoriales assurent de manière croissante leurs

14 Supplément Lettre d'information du ministère de la culture et de la communication n°40, 16 décembre 1998

responsabilités culturelles ¹⁵». Celles-ci sont devenues, plus qu'à parité avec l'Etat, les acteurs majeurs des politiques culturelles publiques. Les initiatives culturelles des collectivités vont se multiplier au point qu'en 2009 elles consacreront deux fois plus de moyens que l'Etat dans le domaine du spectacle vivant.

Par ailleurs, on peut citer la loi du 12 juillet 1999, relative à la simplification et au renforcement de la coopération intercommunale, dite loi Chevènement. Elle donne les moyens aux communes de se regrouper en communautés de communes, en communauté d'agglomération ou en communauté urbaine. Six mois après l'entrée en vigueur de cette loi, plus de la moitié des Communautés d'agglomération retiennent la culture comme l'une de leurs compétences facultatives. Les structures communautaires peuvent prendre ainsi le relais des villes et apporter leur contribution dans les politiques locales, augmentant ainsi la surface financière aux projets accompagnés. Obligatoire pour les Communautés Urbaines, la compétence culturelle est facultative et optionnelle pour les communautés d'agglomérations et les communautés de communes. Si celles-ci s'en saisissent, en reconnaissant l'intérêt communautaire des principaux équipements culturels, elle leur permet de prendre en compte les nouveaux enjeux territoriaux liés à la décentralisation. La possibilité leur sera offerte, à partir de la loi du 4 janvier 2002 puis d'une circulaire du 18 avril 2003, de créer des Etablissements Publics à Coopération Culturelle. Cette nouvelle catégorie d'établissement comme mode de gestion territoriale répond à une demande de correction des défauts de la gestion des institutions culturelles sous forme associative et permettent d'organiser le partenariat équilibré entre les collectivités territoriales et l'Etat ou entre les collectivités territoriales seules. Elle manifeste également la volonté des élus de se ré-approprier les affaires culturelles des territoires.

Le rôle que pourront jouer ces nouvelles structures régionales arts du cirque dans la dynamique et l'aménagement des territoires sera ainsi une des raisons non négligeables de la volonté politique des élus locaux dont elles relèvent. Ces derniers, encore peu habitués aux formes artistiques que recouvrent ces disciplines contemporaines, se verront initier à changer leur regard, en appréciant peu à peu les potentialités de développement des actions circassiennes, notamment à travers leurs projets d'itinérance, ainsi que leurs retombées sociales et économiques.

15 Idem

Par ailleurs, dans la lignée des lois de décentralisation engagées depuis 1982, la loi constitutionnelle du 28 mars 2003 renforcera l'autonomie financière des collectivités territoriales, confortant l'échelon régional. La création des Etablissements Publics de Coopération Culturelle, évoquée ci-dessus, offre un nouveau cadre juridique pour la gestion de projets d'envergure entre les élus, voire entre les élus et l'Etat.

Dans cette même période, la création culturelle va se trouver confrontée à un tournant de son histoire. La nature même de la réforme du régime d'indemnisation des intermittents du spectacle, des annexes 8 et 10, cherchant à répondre au déficit chronique et exponentiel de leurs assurances chômage, va déclencher en 2003 une crise sans précédent. Des grèves intenses annuleront plusieurs grands festivals d'été dont l'une des plus importantes manifestations internationales du spectacle vivant contemporain, le festival d'Avignon.

Cette crise révèle des dynamiques contradictoires dans les économies et l'organisation du travail artistique ¹⁶, au sein d'un périmètre artistique aussi disparate que le spectacle vivant, le cinéma et l'audiovisuel, sans compter les espaces de divertissement et de loisirs. Elle viendra soulever de façon violente le problème de fond: l'évolution de ces secteurs artistiques et la nécessité de répondre de façon nouvelle à leurs modes de financement. Cette crise aura le mérite de mettre en avant le coût réel de la culture, d'en préciser ses enjeux économiques, d'en souligner son vecteur de croissance.

Les diverses modifications apportées à ce régime d'indemnisation ne permettront pas d'apporter des solutions adaptées aux divers secteurs de la création artistique et de répondre aux objectifs de réduction des déficits et de régulation du nombre d'intermittents. Par ailleurs, les coûts de productions des spectacles subissant des augmentations, ne profiteront pas à une meilleure circulation des œuvres artistiques.

Ce changement très important du paysage artistique français touchera de plein fouet un secteur des arts du cirque, qui commençait tout juste à se repositionner et qui tentait de sortir d'une fragilité économique.

16 Pierre Michel Menger, *Les intermittents du spectacle, sociologie d'une exception*, EHESS, 2005

I.5.2. Un secteur insuffisamment structuré

A la fin des années 90, le cirque est le premier des spectacles vivants en terme de fréquentation. Mais si l'image du cirque traditionnel renouvelé reste populaire, l'émergence du cirque contemporain est perçue par une frange encore très étroite des publics qui s'y intéressent.

Face à un réseau de diffusion spectacle vivant peu habitué à accueillir ces projets circassiens singuliers, nous avons vu combien le nombre d'artistes formés aux arts du cirque accédaient au milieu professionnel, notamment en constituant des troupes. En 2000, ce sont près de deux cents compagnies, qui ont vu en quinze ans leur nombre multiplié par dix. Elles reflètent toutes les tendances du cirque contemporain, des compagnies historiques aux jeunes troupes constituées, des collectifs pluridisciplinaires aux compagnies affichant une discipline dominante. A part quelques unes qui ont une visibilité internationale et dont les spectacles circulent bien, la très grande majorité des compagnies de cirque contemporain peinent à diffuser leurs créations.

Ce sont onze lieux qui, repérés nouvellement par les services de l'Etat et répartis sur onze régions françaises, ont lancé depuis un certain nombre d'années un travail de développement des arts du cirque sur leur territoire. Travail basé sur la diffusion et la production artistique, ainsi que sur la sensibilisation des publics, avec des moyens qui ne leur permettent pas d'insuffler un dynamisme fort au delà de leur territoire local. Les collectivités locales et territoriales dont ces projets dépendent et qui soutiennent cet engagement culturel, ne peuvent aller au delà de leurs efforts sans la manifestation de signes forts venant de l'Etat.

Par ailleurs, ce sont seulement quelques structures pluridisciplinaires de référence nationale qui accompagnent, donnent à voir et qui produisent les spectacles. L'Etablissement Public du Parc et de la Grande Halle de la Villette, la Ferme du Buisson, scène nationale de Marne la Vallée et quelques autres scènes labellisées du ministère de la Culture, telles La Coursive de la Rochelle, l'Equinoxe de Châteauroux, les Maisons de la Culture de Lorient et d'Amiens, forment alors une vitrine encore étroite de la création et de l'innovation circassienne. Ces structures, si elles peuvent apporter des soutiens financiers importants, ne sont pas toujours les mieux positionnées

pour répondre aux problématiques techniques, administratives et artistiques qui se posent aux compagnies de cirque, pour accompagner la structuration des artistes dans le développement de leur démarche. Création et innovation sont effectivement portées par un mouvement artistique, certes bouillonnant dans ses formes et son énergie créatrice, mais manquant encore de visibilité institutionnelle et d'accompagnement spécifique.

Côté organisations syndicales, le seul organisme représentatif du cirque contemporain, le Syndicat des Nouvelles Formes des Arts du Cirque, en est à son balbutiement. Il vient juste de se constituer depuis 1998. S'affirmant comme un syndicat d'employeurs, il réunit alors une trentaine de représentants des compagnies de cirque de création. Envisageant « le dialogue social, au-delà de la dichotomie employeurs / salariés, il revendique une économie sociale et solidaire, où les salariés, qu'ils soient permanents ou intermittents, sont pleinement acteurs des entreprises et les premiers à contribuer à leur réussite ¹⁷ ».

Ce positionnement louable dans un contexte de compétitivité croissante n'est évidemment pas simple à réaliser, les conditions de précarité des artistes prenant parfois le dessus sur les modes de structuration. Néanmoins, l'on peut noter que l'esprit de coopération et de solidarité entre compagnies est plutôt mieux répandu que dans les autres secteurs artistiques. Le milieu des arts du cirque y est propice, mais également les conditions difficiles de pratiques professionnelles encouragent cet esprit solidaire. Il n'est pas rare que les compagnies s'entraident les unes les autres en facilitant l'échange ou le prêt de matériel, en aidant aux montages des chapiteaux ou en mutualisant les coûts, sans parler des liens artistiques qui peuvent parfois les unir.

Concernant les organismes institutionnels impulsés par l'Etat, répondant au soutien à la promotion et à la diffusion, on peut noter les activités de « HorslesMurs », spécifique au secteur et celles de deux structures propres à l'ensemble du spectacle vivant, l'Office National de Diffusion Artistique et l'Association Française d'Action Artistique.

Initialement créée en 1990 par la Direction du théâtre et des spectacles, l'association « Hors les murs », intervenait sur le secteur des arts de la rue. Répondant à un vide créé par la dissolution de l'ANDAC en 1993 et des objectifs de recherche et d'information des professionnels et du

17 Syndicat du Cirque de création, www.syndicat-scc.org

grand public assignés mais non assumés par le CNAC, elle voit ses missions élargies au soutien des arts du cirque. HorslesMurs va jouer principalement le rôle d'un lieu de ressources concernant l'information, la formation, la constitution d'une base de données, le conseil aux compagnies et partenaires.

Cette dernière mission, relative à la fiscalité, à la réglementation des entreprises, d'une façon plus générale à l'accompagnement du secteur dans sa structuration administrative, se révélera, note le rapport Forette en 1998, insuffisamment remplie. Mais il est vrai que la légitimité récente pour les arts de la rue comme pour le cirque, ainsi qu'une représentation d'acteurs et d'esthétiques plus « rebelles » aux formes institutionnelles de structuration expliquent également ce type de résultats insatisfaisants.

Quant à l'Association Française d'Action Artistique (AFAA), créée depuis 1922 et reconnue d'utilité publique, c'est un opérateur délégué du ministère des Affaires étrangères et du ministère de la Culture qui a pour mission de promouvoir les échanges artistiques internationaux. En relation étroite avec les ambassades et leurs attachés culturels, cette association aide « à la diffusion des œuvres et des artistes français à l'étranger, renforçant ainsi la présence française dans le monde, et encourage l'accueil sur notre territoire d'artistes étrangers ¹⁸ ». Dans le cadre notamment d'un conservatoire itinérant des arts de la piste, elle favorise à partir de 1998 les créations entre équipes d'horizons différents, dans des formes possibles de coopération. C'est elle qui révélera et diffusera dans le cadre de sa politique internationale plusieurs équipes artistiques telles que les Arts Sauts, Que-Cir-Que, Cirque Ici, Pocheros, les Cousins, contribuant ainsi de par le monde à la notoriété du cirque français contemporain. Malgré un budget important consacré au cirque, un quart du budget théâtre en 1998, les activités de l'AFAA et son engagement financier masquent mal la réalité d'un milieu artistique en fragilité économique.

L'Office National de Diffusion Artistique, l'ONDA, lui, favorise l'accueil en France de compagnies étrangères en soutenant les lieux théâtraux qui prennent un risque à la fois artistique et financier en présentant des œuvres contemporaines et innovantes. Il aide, à travers son adhésion au réseau européen des centres d'information et de documentation sur le spectacle vivant, à informer les artistes et les professionnels qui souhaitent développer les échanges

18 Supplément Lettre d'information du ministère de la culture et de la communication n°40, 16 décembre 1998

artistiques et leurs actions à l'étranger. A partir de 1997, un partenariat se noue entre l'ONDA et le département des affaires internationales du ministère de la Culture, cherchant à renforcer le soutien à l'exportation des jeunes compagnies de cirque.

Les compagnies dans leur ensemble, les structures de production et de diffusion, ainsi que les organismes chargés de la promotion et de la diffusion des arts du cirque ont à cœur de défendre une pluralité des sensibilités artistiques comme faisant partie de la richesse et de l'inventivité française. L'ensemble de ces forces émergentes, au sein d'un secteur très hétérogène, représentent néanmoins de façon éclatée l'état du cirque contemporain en France. Elles ont conscience d'être aux balbutiements d'un dialogue nécessaire entre partenaires, dans la construction de synergies permettant la structuration du secteur.

Sur le plan national, il y a ainsi nécessité de créer un réseau de lieux repères, jouant le rôle d'interface entre les artistes à accompagner et les professionnels à convaincre d'une part, entre les politiques culturelles menées par les collectivités territoriales et la politique ministérielle portée par l'Etat d'autre part.

Les structures culturelles les plus engagées dans la diffusion et la production sur les territoires s'avèrent ainsi être bien placées pour assumer ce rôle dans un concert d'acteurs qui, pour aider à mieux structurer le secteur, doivent jouer la même partition institutionnelle et professionnelle.

C'est dans ce contexte qu'en février 2000, Catherine Trautmann, ministre de la Culture et de la Communication, annoncera avec l'année des arts du cirque la volonté de faire de cette dernière, « une discipline majeure du spectacle à l'instar du théâtre et de la danse ¹⁹ ».

I.6. Production et diffusion au cœur des processus de légitimation

Nous avons vu que ce secteur des arts du cirque contemporain, à la période où nous situons notre étude, en ce début de millénaire, demeure encore jeune, en pleine effervescence, mais

19 Extrait de sa conférence de présentation « 2001, année du cirque », 12 février 2000

aussi à la recherche d'œuvres artistiques fortes, capable de convaincre producteurs et diffuseurs de s'y engager.

La production, nécessitant des moyens administratifs, financiers, artistiques, techniques, exige également des espaces de répétition et des temps de travail: ces conditions réunies permettent l'accompagnement de la création artistique. La diffusion, elle, répond à la nécessité d'exploiter les spectacles en les présentant devant des publics, une fois la création produite. C'est pourquoi production et diffusion sont étroitement liées et interdépendantes.

La fabrication des formes artistiques de cirque sont soumises à plusieurs impératifs. Elles ont souvent besoin de temps pour maîtriser l'agrès, techniquement et physiquement, suivis ou concomitants à des temps de recherche indispensables avant même de pouvoir commencer à envisager l'écriture de ces pièces singulières où sens et maîtrise doivent « faire corps ». Ces questions des écritures scéniques constituent une spécificité propre au cirque contemporain. Les formes artistiques, très diversifiées, induisent des temps de création plus ou moins longs. En fonction des modes de diffusion, qu'ils soient liés à l'itinérance ou aux plateaux de théâtre, les coûts de production ne sont pas les mêmes et varient d'un spectacle à l'autre de manière très sensible.

Les constats abordés dans cette première partie relèvent d'une diffusion considérée comme insuffisante et d'une création artistique qui, pour offrir aux publics des œuvres emblématiques, exige d'être davantage soutenue. Les pratiques, les réflexions émanant du milieu professionnel et les premières analyses que va proposer un regroupement de structures arts du cirque, le « Groupe des pôles », qui deviendra « Territoires de cirque », vont permettre alors de tracer des pistes de recherche, des lignes de conduite, des propositions pour faire évoluer le secteur.

II: « Territoires de Cirque »: acteur structurant au sein d'un secteur fragile

II.1.Généalogie d'un groupe informel

II.1.1.Le « Groupe de Trégastel »

Avant la constitution d'un groupe des pôles cirque, les questions de production et de diffusion agitent les professionnels intéressés de près par les arts du cirque. Elles seront en particulier abordées, lors de la résidence des Arts Sauts à Lannion en avril 1998. A l'initiative du Carré Magique, du Groupement d'Action Culturelle de l'Ouest - Théâtre(s) en Bretagne et du C.N.A.C. de Châlons-en-Champagne, un séminaire de travail y est organisé, animé par Jean-Michel Guy. Le « groupe de Trégastel » se constitue à cette occasion.

Il regroupe des représentants de structures culturelles de diffusion et de création telles que le Prato de Lille, le Carré Magique de Lannion, l'Etablissement Public Parc et Grande Halle de la Villette, CIRCA à Auch, le Centre Dramatique de Bretagne - Théâtre de Lorient, le Théâtre des Arts de Cergy-Pontoise, l'A.R.C. à Rezé et des organismes et écoles tels que le Centre National des Arts du Cirque et l'Ecole Nationale de Cirque de Rosny, l'Ecole Nationale de Châtellerauld, la Direction Régionale des Affaires Culturelles de Bretagne et l'Office de Diffusion et d'Information Artistique Normandie.

Ce groupe se réunit à trois reprises avec pour objectifs :

- de mener une réflexion sur l'état actuel de la diffusion du cirque et sur les implications culturelles et artistiques des spectacles de cette discipline,

- de rédiger un texte d'orientation pour l'ensemble du secteur,
- de mobiliser les professionnels pour poursuivre la réflexion.

Il transmet à Dominique Wallon, directeur de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles au sein du ministère de la Culture et de la Communication, un document de travail. Celui-ci met en avant la nécessité de conduire la réflexion sur les pratiques de diffusion et de production au plan national et international, sur les modes d'information des professionnels de la diffusion, sur les formes d'actions propres à lever les réticences des programmeurs à la diffusion des arts du cirque. Cet espace d'échanges sur ces problématiques amorce un début d'analyse qui sera repris et amplifié par le groupe des pôles cirque.

II.1.2. De nouveaux projets à l'épreuve des territoires

Les années 1999 et 2000 voient la structuration et l'émergence de nouveaux projets arts du cirque sur les territoires régionaux, qui se traduisent par la constitution sous forme associative de structures porteuses.

a) Le Cirque-Théâtre d'Elbeuf

Le projet cirque, mené jusqu'alors par la Ville d'Elbeuf en Seine Maritime et transféré à la Communauté d'Agglomération Elbeuf Boucles de Seine, est développé et confié, en janvier 2001, à l'association nouvellement créée « Cirque-Théâtre d'Elbeuf » qui devient peu de temps après Centre Régional des Arts du Cirque de Haute-Normandie. Celle-ci est chargée d'accompagner la réhabilitation d'un des huit derniers cirques « en dur » en France, le seul à posséder un espace scénique composé d'une piste circulaire et d'une scène de théâtre à l'italienne. Le projet artistique et culturel, conduit par l'auteur de ce mémoire et son équipe constituée, s'appuie sur deux axes forts: la volonté d'affirmer un lieu de production et d'expérimentation de nouvelles formes de création arts de la piste, celle de développer un espace d'éducation du regard des publics en confrontant de façon permanente la création aux publics via la sensibilisation et la formation. La structure met pour cela en place un programme d'actions hors les murs, comprenant la diffusion sous chapiteau et en coréalisation avec des partenaires, le soutien à la création via des résidences et des coproductions, un travail intense de

formation et d'élargissement des publics. Ce programme s'étendra de 2001 à décembre 2007, date de la réouverture du cirque-théâtre réhabilité.

b) Le Centre des arts du cirque de Basse-Normandie

A la même période, c'est dans l'autre région de Normandie, dans la Manche qu'un futur pôle cirque voit le jour. A la suite de la rétrocession d'un chapiteau en bois et toile auto-porté, de la Ville de Saint Lô à la Ville de Cherbourg-Octeville. Cette dernière va impulser un nouveau projet lié, à l'origine, à l'histoire de la compagnie Le Cirque du Docteur Paradi. Le Centre des arts du cirque de Basse-Normandie naît en septembre 2000. Lancé par son directeur Jean Vinet, avec les soutiens de la Ville, du Département, de la Région et de l'Etat, cette structure est chargée de préfigurer un nouveau lieu, s'appuyant sur un projet centré autour de la création et de la production, élargissant ses missions par la mise en place d'actions qui s'appuient sur les structures et réseaux de diffusion de la région. « La Brèche », nouvel espace de cirque en dur verra le jour à l'automne 2006, après s'être transformé en Etablissement public de coopération culturelle.

c) La Maison des Arts du clown et des Arts du cirque

Enfin, c'est en Rhône-Alpes que deux compagnies projettent en 2000 de mettre leur démarche artistique et leur moyens en commun en vue de créer une Maison des Clowns à Bourg Saint Andéol, commune située en Ardèche. « Les Nouveaux Nez -Cie Via », constitués dès leur sortie du CNAC en 1995, renouvellent l'image traditionnelle du clown, sur scène et en piste. Quant à la recherche des « Colporteurs », menée par Antoine Rigaud et Agathe Olivier et prenant appui sur l'art de l'équilibre sur fil, elle est au croisement des disciplines du cirque, du théâtre et de la musique. Ces deux compagnies créent au printemps 2001 l'association de Préfiguration de l'Institut des Arts du Clown et des Arts du cirque, dirigée par Claire Peysson, avec la volonté des partenaires, commune, département, région et Etat, d'ouvrir à court terme une salle de spectacles. Cet Institut, dédié à la création, à la transmission, à la recherche et à la diffusion, trouvera plus tard, au printemps 2008, ses murs définitifs en la Maison des Arts du clown et des Arts du cirque, sous le nom de « La Cascade ».

II.1.3.Naissance du « Groupe des pôles »

C'est donc en cette année 2000 que les structures déjà engagées depuis un certain nombre d'années dans la production et la diffusion des arts du cirque ressentent la nécessité de se rassembler, d'y associer les projets en transformation et ceux émergeant. Elles vont y être encouragées par le repérage de l'Etat.

En effet, Catherine Trautmann, alors ministre de la Culture sous Jospin depuis 1997, souhaite lancer une politique de développement des arts du cirque, prépare la mise en place de « l'année des arts du cirque 2001-2002 », temps fort lancé par l'Etat pour accompagner la discipline. Elle doit s'appuyer entre autre, pour y parvenir, sur des lieux ayant un rapport étroit avec leurs publics, couvrant le plus largement possible le territoire national et permettant de garantir un développement durable du cirque. Les villes porteuses ²⁰ de ces projets territoriaux sont citées pour la première fois en conférence de presse le 10 février 2000 par la ministre, donnant ainsi une première reconnaissance nationale aux structures. Par la suite vont être repérés par l'Etat onze « pôles régionaux des arts du cirque ».

Le 2 nov 2000, lors de la treizième édition du Festival CIRCA à Auch, est organisée une première réunion, réunissant une douzaine de responsables de ces centres de création et de diffusion des arts du cirque. Un « Groupe des pôles », informel mais souhaitant peser sur l'évolution du secteur, se constitue, initiant un réseau singulier de lieux cirque fortement ancrés sur leur territoire et représentant onze régions de France.

A la suite de cooptations qui pour certaines seront discutées âprement au sein de ce collectif nouveau, il va rassembler trois types d'équipements, mis en avant par l'Etat: les projets généralistes avec dominante cirque et les projets monodisciplinaires spécialisés cirque, ainsi que les projets patrimoniaux liés à la réhabilitation ou rénovation de cirques « en dur » comme

20 Amiens, Auch, Boulazac, Bourg St Andéol, Cherbourg, Elbeuf, Lannion, Lille, Nexon, Obernai, St Sébastien d'Aigrefeuille

ceux d'Elbeuf et d'Amiens. Nous retiendrons pour notre étude les deux premières catégories, synthétisant à elles deux la nature et la dynamique artistiques de l'ensemble de ces projets.

Concernant les projets généralistes, ils sont au nombre de quatre.

C'est le cas du **Carré Magique de Lannion** en Côtes d'Armor - Bretagne. Dix années après son inauguration, la structure et son directeur Roger Le Roux obtient en 2001, fondant dans le même temps sa Maison de Cirque, la reconnaissance par l'Etat de scène conventionnée dominante arts de la piste.

L'Agora, Centre culturel de Boulazac, situé en Dordogne, région d'Aquitaine, attaché au théâtre et à la danse contemporains, ainsi qu'aux musiques, élargit son champ d'action aux arts du cirque depuis 1996. Le projet porté par son directeur Frédéric Durnerin devient également scène conventionnée arts de la piste.

L'Espace Athic, relais culturel, relève d'un équipement municipal de la Ville d'**Obernai** dans le Bas-Rhin en Alsace. Pluridisciplinaire, le projet porté par sa directrice Marie-Laurence Lesprit a creusé depuis 1995 une dominante cirque, avec notamment le lancement du premier festival de nouveau cirque « Pisteurs d'étoiles ».

La Ville d'**Auch**, capitale historique de la Gascogne, localisée dans le Gers en Midi-Pyrénées, engage à travers son service des affaires culturelles, une politique de développement culturel plus spécifique autour du cirque. Avec la première édition d'un festival CIRCA en 1987, mené en lien avec une programmation pluridisciplinaire au théâtre municipal, le projet va connaître une évolution déterminante. Conduit par son directeur Marc Fouilland, il se structure en une nouvelle association, « **Circuits** » qui va regrouper les activités du festival et celles du projet initial; elle deviendra scène conventionnée dominante arts du cirque.

Ce sont également six projets spécifiques, monodisciplinaires, axés autour des arts du cirque.

C'est le cas du **Théâtre du Prato**, à **Lille** dans le Nord-Pas de Calais. La troupe de théâtre et les clowns du Prato, existant depuis 1975, sont marqués par la présence de Gilles Defacque. Artiste-metteur en scène au sein de sa compagnie et directeur d'un lieu, ancienne filature

rebaptisée Théâtre international de quartier, ce dernier affirme un projet axé autour du burlesque. Bâti autour d'un festival annuel « Au Rayon burlesque » initié dès 1984, le projet apporte un soutien tout particulier aux jeunes artistes. Avec Gilles Defacque, Patricia Kapusta, secrétaire générale représentera au sein du Groupe des pôles la structure du Prato, qui deviendra scène conventionnée arts du burlesque.

Les « **Arts à la rencontre du cirque** », structure juridique créée en 1999, est liée quant à eux à la présence d'Annie Fratellini. La ville de **Nexon**, petite commune de 2300 habitants, implantée en milieu rural en Haute-Vienne, dans le Limousin, accueille en effet dès 1987 les stages d'été de son Ecole nationale du cirque. A partir de 1998, les deux co-directeurs Karl Guiloui et Marc Délhiat ouvrent le projet au cirque actuel et projettent de se doter d'un chapiteau pour 2001.

Ce sont aussi les trois structures nouvellement créées, monodisciplinaires, citées plus haut : le « **Cirque-Théâtre d'Elbeuf** », Centre régional de Haute-Normandie en Seine-Maritime, le **Centre Régional des arts du cirque de Basse-Normandie**, dans la Manche, l'**Association de Préfiguration de la Maison des Arts du Clown** en Ardèche, en région Rhône-Alpes.

Viendra rejoindre en mai 2001 le groupe des pôles, **Le Hanger des Mines**. Lieu de formation des arts du clown installé à l'origine à **St Sébastien d'Aigrefeuille** dans le Gard - Languedoc Roussillon, cette structure portée par son directeur Guy Périlhou, met en place un fonctionnement original de réseau. S'appuyant sur une dynamique associant des compagnies de cirque implantées, « Contre Pour » et « Gosh », ainsi que d'autres accueillies, il articule son projet en milieu rural avec deux autres partenaires : le Cratère, scène nationale d'Alès et Scènes Croisées/ scène conventionnée de Lozère. Ces deux scènes généralistes apportent leur contribution à la mise en œuvre de la diffusion sur le territoire. Le Hangar des Mines, pôle Cévennes, deviendra avec son implantation définitive et une nouvelle structure associative, « **la Verrerie d'Alès en Cévennes** », rayonnant sur les cinq départements de la région Languedoc-Roussillon.

II.1.4.Le fondement du Groupe

La constitution de ce regroupement de lieux spécifiques répond à plusieurs critères cumulés: à l'origine, le repérage des structures par l'Etat, l'engagement de ces dernières dans la production et la diffusion circassiennes, mais aussi une reconnaissance mutuelle de la qualité artistique et de la pertinence territoriale des projets par ses membres. Les deux derniers critères s'apprécieront au fil des séances de travail, dans la conviction profonde d'un engagement collectif et partagé, impliquant une confiance et une cooptation mutuelles entre ses membres.

C'est ainsi que, malgré le repérage par l'Etat du projet de la Ville d'Amiens, lancé autour de la rénovation de son cirque d'hiver, le Groupe des pôles décidera de ne pas l'intégrer en son sein. A leurs yeux, ce projet ne sera pas lisible; ses axes liés à la production et à la diffusion du cirque contemporain n'étant pas suffisamment affirmés, avec une coopération établie avec le cirque Arlette Gruss. Ce projet n'a par ailleurs pas de direction indépendante, porté par le directeur des affaires culturelles. Considérant enfin que le choix de repérage ministériel d'Amiens est avant tout politique, les directeurs n'incluront pas en leur sein un projet ne revendiquant pas clairement sa dimension artistique. L'exigence de qualité et de cohérence des projets artistiques dès l'origine du Groupe sera une revendication commune. Ces directeurs construisent le fondement de leur « réunion » sur des valeurs fondées sur ce qu'ils souhaitent défendre mais également sur ce qu'ils refusent.

La notion de partage est également placée au cœur de cette plate-forme d'échanges. Avec la nécessité, pour chaque structure partenaire, d'engager un véritable travail de soutien et de développement aux arts du cirque, au delà d'un temps fort, type Festival, sur l'ensemble des saisons culturelles. L'implication personnelle de chacun des directeurs, seuls représentants des structures, est attendue. Leur désir et leur enthousiasme à participer et à partager pratiques et réflexions communes vont constituer un élément moteur de l'évolution du Groupe.

Celui-ci se stabilise au bout de quelques mois au nombre de dix pôles, légèrement distincte de la liste « officielle » amendée par le ministère de la Culture, puisque le projet d'Amiens n'y est pas présent. La question du périmètre des choix disciplinaires aura été posée et réglée. Les représentants de Furies, Festival de cirque et de théâtre de rue de Châlons-en-Champagne, après avoir participé aux premières séances de travail, se retireront du groupe, souhaitant se positionner davantage dans l'espace de l'art public.

Ce qui n'empêchera pas que le fondement du Groupe soit régulièrement débattu, dès la première année entre les partisans d'un élargissement des membres du groupe et ceux donnant la priorité au renforcement de cette base avant son ouverture. Les premiers s'appuieront sur une des réalités du milieu cirque, la diffusion comme maillon faible du dispositif institutionnel en faveur des arts de la piste. Les seconds privilégieront dans un premier temps la consolidation de ce réseau autour de ses membres initiateurs. Le dilemme sera ainsi le suivant: élargir le groupe n'impliquera-t-il pas, à brève échéance, de voir la dynamique forte d'engagement commun, basé sur des valeurs propres et un soutien important à la production d'œuvres, s'essouffler ? Partant de la conviction que cette dynamique ne pourrait être partagée de la même façon par d'autres structures, davantage positionnées dans la pluridisciplinarité que dans la défense d'une spécificité du secteur. A contrario, limiter le nombre de membres ne reviendrait-il pas à se refuser la possibilité d'impliquer davantage de contributeurs à la diffusion et de convaincre d'autres producteurs potentiels?

Cette réflexion récurrente du Groupe des pôles se poursuivra tout au long des trois années, trouvant sa résolution, partielle à travers le lobbying recherché sur les territoires, et au final, lors de la décision de se constituer en association. L'officialisation du groupe et la question de son ouverture seront effectivement liées. Retarder au maximum la création de « Territoires de Cirque » revenait à revendiquer la légitimité du Groupe non pas tant à travers une reconnaissance institutionnelle qu'à celle de ses acteurs, au sein de la communauté circassienne et des instances publiques. Cette position témoignera d'une volonté constante de ses membres de maintenir en première ligne les principes fondateurs de ce réseau qui se veut actif.

Ce qui consolidera et donnera corps à un esprit des pôles reposera sur un mouvement continu d'allers et retours entre les pratiques territoriales menées par chacune des structures et leur partage, leur réflexion et leur action commune. Cette dialectique permettra à ce Groupe, puis à « Territoires de Cirque » d'être un véritable laboratoire de pensée et d'action au service d'une discipline, tout en revendiquant le soutien à ces lieux de production et de diffusion.

II.2.L'impulsion ministérielle

II.2.1.L'année des arts du cirque

En février 2000, Catherine Trautmann annonce donc avec l'année des arts du cirque la volonté de faire de cette dernière, « une discipline majeure du spectacle à l'instar du théâtre et de la danse ». Elle préparera ce temps fort national tandis que Catherine Tasca, à la suite d'un remaniement ministériel dès le 27 mars 2000, la mettra en œuvre. Elle lance alors un programme triennal de développement des arts du cirque. Celui-ci souhaite structurer le secteur en abordant les problématiques de création et diffusion, de formation, d'itinérance et d'implantation, de valorisation et de transmission du patrimoine. Si cette politique nationale cherche à soutenir le cirque dans son ensemble, le cirque traditionnel comme le cirque de création, ce dernier va bénéficier d'un plan accompagné de mesures financières pour l'émergence et le développement du cirque contemporain.

En prenant l'initiative de lancer une Année des arts du cirque, le ministère de la Culture s'est fixé deux objectifs majeurs: « renforcer les dispositifs d'aide existants pour prendre en compte le développement du cirque actuel, répondre de manière plus pertinente à la singularité de l'activité circassienne dans ses modes de production et de diffusion, en mettant en place des dispositifs nouveaux et en affirmant sa présence durable sur les territoires²¹ ».

Un des axes d'appui du ministère est le repérage, la promotion et la consolidation de pôles de référence pour le cirque en région, en lien avec les collectivités locales, appelées par l'Etat à se mobiliser à ses côtés. C'est, rappelons-le, à cette époque que naît le regroupement de ces pôles régionaux. Deux de ces responsables, Marie-Laurence Lesprit de l'Espace Athic et Marc Fouilland, directeur du développement culturel de la ville d'Auch, sont associés au comité national de pilotage de ce temps fort.

La présence de l'Etat et son impulsion pour accompagner ces structures aura pour effet de mobiliser d'autant plus les collectivités territoriales autour de ces lieux fédérateurs. Ancrés sur leur territoire, les pôles régionaux des arts du cirque se voient ainsi reconnus comme acteurs

21 Jean-Jacques Aillagon, ministre de la culture et de la communication, *Bilan année des arts du cirque été 2001, été 2002*, 30 septembre 2002, Paris, www.horslesmurs.fr

susceptibles de porter, avec d'autres, la politique nationale en région, reconnus ainsi par l'ensemble des pouvoirs publics, nationaux et territoriaux. La prise en compte de plus en plus grande des pouvoirs à l'échelle territoriale dans le poids des politiques culturelles participe, à cette période, des rapports de force qui sont alors en cours de recomposition entre l'Etat et les collectivités publiques.

L'année des arts du cirque à l'échelon national apportant un coup de projecteur sur la discipline, les pôles cirque militeront pour que cette « année emblématique » soit l'occasion de redéfinir et de mettre en perspective une politique pérenne en faveur du cirque, susceptible de renforcer les formations initiales des publics, d'impulser et de consolider les soutiens à la création, de stimuler et de diversifier les pôles de diffusion par un aménagement progressif du territoire. Elle amènera le groupe des pôles à accélérer sa capacité à mettre en œuvre ses réflexions et à les partager. Bref à se mobiliser d'autant plus qu'elle permet à chacune des structures de donner une meilleure visibilité territoriale à son travail de développement. Coup de projecteur sur ces projets en région, elle incite à valoriser davantage les actions de chaque pôle, à préciser, voire à recentrer leurs objectifs et à consolider l'ensemble de ces lieux fédérateurs.

II.2.2. Les orientations du ministère de la Culture

Lors de sa conférence du 6 juin 2001 qui ouvre l'année des arts du cirque, de l'été 2001 à l'été 2002, Catherine Tasca, tout en mentionnant le renouveau et la vitalité du cirque traditionnel et contemporain, reconnaît la fragilité économique du secteur, justifiant ainsi le renforcement et l'élargissement du dispositif en faveur des arts du cirque. Elle met ainsi en avant dix orientations²² que son ministère souhaite mettre en œuvre pour les années qui viennent. Nous retiendrons les principales et en particulier celles qui relèvent de notre problématique. Au delà d'un soutien global que l'Etat souhaite apporter au secteur, la question de la diffusion et de la production est abordée avec la mise en place de dispositifs d'aide à la création et au fonctionnement des compagnies.

Concernant la diffusion, l'Etat annonce l'ouverture d'une réflexion sur la mise en place d'une nouvelle mesure prenant en compte la charge d'itinérance des compagnies et entreprises de

22 cf. Annexe - Dix orientations du ministère de la culture et de la communication

cirque. Il évoque la possibilité de soutien pouvant être apporté à l'équipement, en aidant les compagnies et les lieux de cirque à se doter d'outils de travail, notamment des chapiteaux ainsi que du matériel technique et scénique. Il affiche sa volonté de promouvoir des pôles régionaux pour les arts du cirque. Il réprecise l'implication de l'Office National de Diffusion Artistique dans le soutien à la circulation des œuvres circassiennes. Le rôle de l'Association Française d'Action Artistique de conforter la diffusion des arts du cirque à l'étranger est rappelé.

En terme de création, l'Etat souligne sa volonté de favoriser l'éclosion de nouvelles démarches artistiques. Le Ministère souhaite prendre dès 2002 une nouvelle initiative, permettant d'attribuer des bourses à de jeunes talents du cirque. Les propositions du « Groupe Informel des pôles », associés en amont à la réflexion, contribueront à donner du sens à ce dispositif, en l'expérimentant et en l'améliorant dans ses modalités conceptuelles et pratiques de manière à ce qu'il soit un lieu de repérage des compétences et d'accompagnement de projets innovants.

Répondant à l'attente des compagnies et des structures de production pour une meilleure reconnaissance de la spécificité circassienne en terme de création, l'Etat souhaite affirmer le statut d'œuvre d'auteur dans les arts du cirque. Cette orientation va dans le sens d'une volonté politique importante pour le secteur, permettant de distinguer la place du créateur et le rôle d'interprète. D'autant que cette distinction ne s'avère pas toujours explicite, est parfois brouillée dans des disciplines où la recherche technique peut engendrer l'élaboration de nouveaux langages artistiques et favoriser ainsi de nouvelles voies de la création. Ce chemin vers une reconnaissance de l'auteur a le grand mérite de placer les arts du cirque comme des arts exigeant une écriture scénique particulière, prenant en compte des contraintes spécifiques. L'Etat accompagne par là même et entérine un processus qui est apparu tout particulièrement avec la stabilisation des bases du cirque dit contemporain.

II.3. Du « Groupe des pôles » à « Territoires de Cirque »

II.3.1. La légitimité du Groupe des pôles

Souhaitant sauvegarder une souplesse de fonctionnement et une liberté de parole entre ses membres et les milieux institutionnel et professionnel, le regroupement décide, comme déjà évoqué précédemment, de ne point se formaliser entre 2001 et 2004. Malgré les nombreux débats qui s'ouvriront régulièrement en son sein, sera repoussé ainsi le moment de son

officialisation. Il apparaît en effet aux yeux de la grande majorité de ses membres que la force et l'impact de ce regroupement informel peuvent apparaître d'autant plus grands que ce vivier-là, se revendiquant comme un laboratoire mais aussi pouvant agir comme un lobby, demeure non institutionnalisé dans un premier temps. Jouant de leur légitimité amorcée lors du repérage par le ministère, ces « Maisons cirque » tiennent à forger leur crédibilité, auprès des services de l'Etat comme auprès des acteurs du milieu cirque, à partir de leurs activités professionnelles, de leurs « productions » intellectuelles et de la place qu'ils souhaitent prendre dans l'évolution du secteur.

Dans son rapport ontologique au milieu cirque, « le Groupe informel des pôles », puis sa forme officialisée de « Territoires de Cirque », vont forger leur légitimité en se positionnant comme interface entre les acteurs du milieu cirque et les pouvoirs publics. La mise en réflexion de ses membres reflètera les points de vue de structures conscientes des enjeux nationaux et territoriaux, compte-tenu de la pratique de ses directeurs avec le politique, en contact étroit avec les collectivités territoriales et les organismes ministériels.

Chacun de ses membres se doit de convaincre ses partenaires publics, à travers des actions réalisées sur son territoire propre. Liées souvent à des approches expérimentales, menées de façon nouvelle et cherchant sur le terrain à répondre aux problématiques posées, ces actions exigent autant la mise en place de stratégies de développement de ces structures que l'obligation de convaincre et d'être crédible auprès des politiques. Vient s'y adjoindre, de façon corrélative, la nécessité de mener une réflexion globale sur le développement des arts du cirque au plan national. Le Groupe est amené ainsi à prendre en compte un maximum de facteurs et d'enjeux susceptibles de faire évoluer le champ artistique, la diffusion et la production y trouvant une place déterminante.

Il va tenter de créer un espace de convergences de forces, mettant en chantier de réflexion sa production en cherchant à la croiser avec celles des autres acteurs, que ce soit le syndicat du cirque de création, HorslesMurs ou l'ONDA. Son atout sera aussi de savoir se démarquer de positionnements par trop partisans, ceux des instances comme des compagnies artistiques, notamment sur l'approche de demandes spécifiques auprès de l'Etat de soutenir le secteur.

La place historique occupée par plusieurs de ses membres contribue de façon cohérente à la fiabilité des propositions qui seront faites et à la légitimité du groupe. La présence et l'activisme en son sein du directeur du pôle d'Auch, Marc Fouilland, permet d'établir des contacts étroits entre formation et création, tout en ne négligeant pas les problématiques de production. Rappelons que CIRCA, festival historique regroupant les meilleures écoles de cirque régionales, s'est ouvert depuis 1996 aux jeunes compagnies professionnelles. Confrontant pratiques amateurs et pratiques professionnelles, ce festival s'appuie dès ses premières années de lancement sur le partenariat de l'Ecole Nationale des Arts du Cirque de Rosny et de l'Ecole Supérieure des Arts du Cirque de Chalons-en-Champagne.

De leur côté, les directeurs du Carré Magique de Lannion et de l'Agora de Boulazac ont affirmé dès 1998, nous l'avons déjà précisé, un volontarisme fort en matière de soutien à la production d'œuvres, notamment autour de la création des Arts Sauts, « Kayassine ».

Le lancement du pôle « la Brèche », quant à lui, a été appuyé dès l'origine par sa mission première de fabrication de spectacles de cirque. Celle-ci affirmera l'engagement de la structure dans l'accompagnement des compagnies, en terme de résidence et de coproduction.

Par ailleurs, la perspective de rénovation et de réhabilitation de cirques « en dur », programmés à court terme, suscite bien évidemment l'intérêt des compagnies et des artistes. La réouverture du Cirque-Théâtre d'Elbeuf, offrant plusieurs types de configuration scénique, va poser de façon nouvelle la question de la création contemporaine dans ses rapports aux publics. La coexistence en son sein d'une piste circulaire et d'une scène à l'italienne juxtaposée réinterrogera en effet les relations artistes et spectateurs.

Enfin, le fait qu'il existe au sein du groupe des lieux portés par des compagnies, comme le Hangar des Mines, le Prato ou l'Institut des arts du clown, évite de négliger, si besoin était, le point de vue et le rôle des artistes dans les réflexions concernant le développement du secteur. La présence conjointe de lieux ayant une approche pluridisciplinaire et de lieux monodisciplinaires pourra ainsi être perçue comme un gage de pluralisme vis à vis du milieu professionnel.

Par ailleurs, ces pôles, impulsés au niveau régional et reconnus sur le plan national, sont tous installés, à une exception près, dans des petites ou moyennes villes. Leurs histoires étant liées à un ancrage territorial, elles n'en constituent pas moins un maillage pertinent pour une politique de développement national.

Dans la période de préparation de l'année des arts du cirque, nous avons évoqué l'implication de plus en plus grande du Groupe informel, notamment sur les dossiers d'élaboration de nouveaux dispositifs d'aide, en collaboration avec les services de l'Etat. Cette implication dans les propositions faites au secteur contribueront à renforcer le rôle d'interlocuteur incontournable joué par ses membres auprès des pouvoirs publics, des compagnies, des syndicats, ainsi que des autres acteurs du spectacle vivant.

La crédibilité du Groupe des pôles viendra ainsi de la légitimité de ses membres à travers leurs actions. Elle sera liée également à son positionnement. Positionnement dont la force et l'ancrage puiseront d'une part dans ce que nous appellerons « une culture des pôles » et d'autre part, de sa capacité à produire de l'écrit et du commun.

II.3.2. Une culture des pôles

Les membres de ce collectif, à la fois cités puis réunis par l'Etat sous l'appellation « pôles régionaux des arts du cirque », défendant néanmoins l'idée de la cooptation, se trouvent tous confrontés aux mêmes problématiques à un moment historique donné. Ils perçoivent ainsi dès les premiers mois tout l'enjeu de leur regroupement. Ils se reconnaissent rapidement dans une démarche collective et volontaire, dépassant largement leur propre projet et leur structure régionale. Celle de devoir porter la responsabilité d'une réflexion et d'un discours professionnels au nom d'un secteur artistique émergent et fragile, nécessitant d'être promu et défendu. Celle de participer simultanément de façon individuelle, chacun à la place territoriale qu'il occupe, et collective à des actions de précurseurs. A savoir, tenter de proposer et d'inventer des solutions appropriées au secteur concerné, touchant la production et la diffusion des œuvres. Sans chercher à reproduire ce qui a pu être mené jusqu'alors dans le théâtre ou dans la danse. Plutôt à expérimenter sur le terrain artistique des pratiques nouvelles, avec les outils du cirque.

L'engagement « militant » qui va se dégager du groupe, à la suite de plusieurs échanges, s'ancre dans une reconnaissance mutuelle de ses membres à devoir jouer un rôle, au sein des disciplines des arts du cirque. Rôle pouvant se traduire par la défense d'une exigence artistique et d'une éthique de la profession, spécifiques au secteur, au nom de missions de service public dévolues

et souhaitées par l'Etat et les collectivités locales. La conscience de devoir participer à un moment « charnière » du cirque contemporain entraîne ces directeurs à vouloir assumer une responsabilité dans cette période qui leur paraît propice aux changements, et souhaiter prendre une place à part entière dans le devenir de ce secteur. Tenter d'élaborer et de tenir un discours suffisamment pertinent et cohérent, avec force de propositions, afin qu'il puisse convaincre les tutelles et les différents partenaires, devient un des enjeux et une motivation importantes de ce rassemblement.

Face à la volonté étatique d'accompagner les disciplines circassiennes, le Groupe se verra dans la nécessité de faire rapidement des propositions en vue de concevoir et d'adapter des dispositifs d'aide. Ce contexte d'une nécessité de production rapide contribuera à affirmer la place et le rôle de chacun des membres au sein du collectif, à travers la diversité des compétences à reconnaître. Dans cet ensemble protéiforme d'individus représentant des structures, les rapports de force et de pouvoir inéluctables à tout groupe humain seront négociés, appuyés ou entérinés, concernant les stratégies à adopter, les positions à prendre ou les priorités à se donner. Mais la plupart du temps, ces dernières, remis sur le tapis et étayés d'argumentaires, se solderont par une recherche d'accord le plus large possible, autour de la question artistique.

Va se construire ainsi peu à peu « une culture des pôles fondée sur une manière d'être à l'égard des compagnies et qui n'est pas neutre dans une discipline, qui au delà de son art, développe un modèle social, une manière originale d'être au monde ²³ ». Ce partage d'une culture sera alimenté par la capacité de ses membres à échanger sur leurs projets de façon artistique tout autant qu'administrative dans la plus grande transparence. Elle développera d'autant mieux le sentiment commun d'appartenance à ce groupe. Ces rencontres sont programmées de façon régulière tous les deux mois environ, d'un lieu à l'autre. Il sera convenu dès les premières réunions de travail qu'elles doivent se nourrir des propositions artistiques faites par chacune des structures. Avec la mise en place d'un calendrier, elles se fixent autour de temps partagés, liés à des rendez-vous importants. Que ce soient les temps de festivals consacrés à la diffusion: les Arènes du Cirque à Elbeuf sur Seine, Pisteurs d'étoiles à Obernai, Circa à Auch, ou les créations coproduites par les lieux.

23 Extrait d'une lettre de demande de rendez-vous à Sylvie Hubac, directrice DMDTS le 24 octobre 2002

Ce qui sera le ressort des échanges, à savoir l'artistique, se concrétise ainsi à chaque fois par une rencontre sur le plateau et hors plateau avec les artistes proposés. Le pluralisme des choix entre ces diverses maisons génère et attise l'appétit de découverte pour chacun, désir de partage au sein du groupe.

Dans les périodes difficiles traversées par les uns et les autres, cet espace d'échanges et de solidarités permet aussi de « recharger les accus » (pour reprendre une formule employée fréquemment par les collègues rassemblés), de puiser au sein de ce relationnel et de cette réflexion un support dynamique donnant sens à l'engagement de chacun, dans la production et la diffusion. Engagement qui va évoluer de ce Groupe informel à « Territoires de Cirque ».

II.3.3. Le positionnement du « Groupe des pôles » à « Territoires de Cirque »

Au cours de l'année 2001, la raison d'être de ce regroupement de structures de production et de diffusion des arts du cirque va se clarifier, se préciser autour de quelques idées fortes. Celle de créer un réseau de lieux engagés, « militants » de la création circassienne. A savoir: défendre l'idée que des œuvres artistiques incontestables puissent voir le jour et être reconnues comme telles dans le domaine du spectacle vivant, qu'elles puissent accéder à une reconnaissance du grand public participant d'une notoriété élargie. Se faire également un des porte-paroles d'un secteur professionnel en mouvement, en concertation avec le milieu artistique, ses acteurs et ses organismes.

Assez rapidement, les membres de ce collectif de directeurs vont chercher à se positionner sur l'échiquier professionnel et institutionnel. L'auto-proclamation « Groupe informel des pôles », si elle constitue d'abord une stratégie – représenter une force ne pouvant être évaluée et en même temps en capacité de peser – devient une manière singulière de se penser en redoutant la « récupération institutionnelle », en privilégiant le vécu et l'expérience partagés. Ce sont d'abord les valeurs professionnelles d'exigence, de transparence et d'éthique que les acteurs du Groupe souhaiteront partager.

Au bout de trois années et demie, viendra l'heure où sera entérinée la décision d'officialiser la structure, lorsque les membres ressentiront la nécessité de faire entendre de façon plus forte leurs voix et réflexions, et d'élargir le périmètre du Groupe. Au vu du peu d'avancement obtenu dans le secteur, malgré les mesures actées dans le cadre de l'année des arts du cirque, « Territoires de Cirque » naîtra en juin 2004 avec l'intention de constituer un groupe de pression, d'interpellation des pouvoirs publics. A peine deux ans plus tard, cette association lancera un cri d'alarme, sous le titre « le cirque en danger! » pour alerter sur l'absence de moyens des pôles, loin d'être à la hauteur de leurs missions et des enjeux du secteur artistique.

Mais revenons aux années 2000-2001. Comme évoqué ci-dessus, le groupe, à travers le rôle joué par plusieurs de ses membres, sera peu à peu reconnu comme partenaire des services de la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS) du ministère de la Culture et de la Communication. La période de préparation et de lancement de l'année des arts du cirque concrétisera ce partenariat. La crédibilité du Groupe sera effectivement liée à la participation active de ses membres à l'élaboration de nouveaux dispositifs d'aide ou d'accompagnement, en particulier ceux ayant un impact sur la production et la diffusion, ainsi qu'à leur évaluation. S'appuyant sur cette crédibilité auprès des services de l'Etat, le Groupe cherchera par ailleurs à conforter sa crédibilité auprès du milieu cirque.

La question des alliances à créer avec les autres partenaires, afin de mener ensemble des trajectoires communes, se posera au Groupe des pôles à partir de valeurs professionnelles et d'une forme d'éthique. Mettant en avant la production et la diffusion comme éléments moteurs du développement du secteur, la posture du Groupe lui permettra de confronter ses points de vue aussi bien avec les compagnies qu'avec les organismes institutionnels.

Vis à vis des artistes, le Groupe ne trouvera sa légitimité qu'après avoir montré sa capacité à dialoguer et surtout à répondre de façon concrète aux deux missions centrales, la production et la diffusion, en les reliant à l'accompagnement et à la structuration du secteur. Ainsi, ces pôles devront convaincre que les dotations, qui leur sont allouées et dont la réalité est souvent surestimée, peuvent avoir une redistribution bénéfique à l'égard des compagnies et soutenir directement la création artistique. Faire la preuve de leurs capacités d'accueillir les artistes en résidence dans les conditions les mieux adaptées ne va pas non plus de soi. « Il y a une réelle difficulté pour les compagnies et les lieux à prendre en compte les réalités professionnelles, en

particulier les réalités financières. Les attentes et les besoins sont tels qu'ils produisent des frustrations²⁴», qui peuvent parfois déboucher sur des attitudes hostiles. En parallèle à cette difficulté, cherchant à éviter tout corporatisme, le collectif des pôles se défendra d'avoir des positions de syndicat.

Rappelons ici que la profession a amorcé en 1997 un mouvement structurant son vivier artistique avec la naissance du Syndicat des Nouvelles Formes des Arts du cirque, qui regroupe dès l'origine des compagnies soutenant le cirque de création. Les échanges des pôles avec ce syndicat, se transformant en Syndicat du Cirque de Création, évolueront progressivement de la défense respective de points de vue à un dialogue plus constructif. Une fois levées certaines positions corporatistes de compagnies et leur perception d'un manque de légitimité du Groupe, des approches communes pourront être trouvées, notamment sur les dispositifs d'aide à la création et d'aide à la résidence. Par ailleurs, la capacité des pôles à répondre aux problématiques liées au territoire, à inventer avec les artistes la mise en place d'actions singulières, liées à l'itinérance ou au couplage diffusion/action culturelle, favorisera les complicités et contribuera à un meilleur dialogue entre maisons et compagnies de cirque.

Les échanges avec les cirques traditionnels, de façon compréhensive, auront peu d'occasion d'être alimentés. Les pôles qui aménageront des espaces d'accueil de chapiteau, en lien avec leurs communes, seront amenés à réfléchir à des politiques cohérentes, permettant d'articuler la venue de cirques de tradition de qualité avec leur programmation contemporaine. Cela ne sera pas toujours simple à appliquer sur le terrain, les acteurs traditionnels se révélant plus ou moins enclins au dialogue. Celui-ci se traduira cependant lors de réunions de travail que « Circuits » impulsera avec le Syndicat National du Cirque et le Syndicat des cirques franco-européens, à propos des mécanismes de soutien à inventer pour le cirque. Echanges dont nous reparlerons plus loin²⁵.

Concernant les contacts avec HorslesMurs, centre national de ressources des arts de la rue et des arts de la piste créé en 1993, ils seront réguliers mais n'apportant pas toujours les services attendus. Avec des missions d'information, de documentation, de formation, d'étude et d'édition, l'équipe de HorsLesMurs est un vivier de conseils et d'aides auprès des professionnels. Mais la

24 Contribution 2005, Territoires de Cirque

25 cf. partie II.5.2.4.2

légitimité de cet organisme restera contestée, sa capacité à accompagner le secteur par le conseil aux entreprises et aux partenaires restant en deçà des attentes de la profession.

Les projets arts de la rue et arts du cirque n'étant reliés que ponctuellement, les relations des pôles avec la Fédération, association professionnelle des arts de la rue, seront peu fréquentes. Elles passeront plus directement par les compagnies de cirque créant sous chapiteau et donnant une visibilité à leurs créations aussi bien lors des festivals de rue que ceux consacrés aux arts du cirque.

Avec l'Ecole Nationale des Arts du Cirque de Rosny-sous-bois et le CNAC, les relations déjà engagées, notamment autour de la formation et du spectacle de fin de promotion, se poursuivront mais de façon individualisées. Elles se concrétiseront pour certains pôles par des temps de formations professionnelles décentralisées de l'ESAC, donnant la possibilité aux artistes locaux de participer à des workshops.

La volonté de privilégier le lien avec les réseaux de production et de diffusion des lieux pluridisciplinaires amènera le Groupe des pôles à se rapprocher d'emblée de l'Office National de Diffusion Artistique. Plus tard, « Territoires de Cirque » choisissant l'ONDA comme adresse de siège social, renforcera ses liens avec lui pour traiter des questions de diffusion et d'échanges internationaux. Les deux organismes organiseront conjointement en septembre 2004 la première Rencontre Inter-régionale de Diffusion Artistique consacrée au cirque qui deviendra annuelle et sur laquelle nous reviendrons ²⁶.

D'une façon générale, la question des ouvertures et des rapprochements avec les autres acteurs fait l'objet de discussions, voire d'oppositions parfois fortes au sein du Groupe. En fonction des dossiers à travailler et des intérêts partagés, les stratégies à adopter sont mises en question. La capacité du Groupe à tisser des relations constructives avec les acteurs professionnels et les organismes institutionnels, sur la base d'un soutien de la production et de la diffusion des créations cirque, permettra de le positionner au sein du milieu circassien. Sa représentativité, ouvrant à une confrontation riche de points de vue diversifiés, lui donnera une crédibilité certaine à porter une voix commune.

26 cf. partie II.4.2.4.1.

II.3.4. Produire de l'écrit et du commun

Ces structures souhaitent dès l'origine de leur regroupement agir collectivement, en participant à une réflexion à la fois générale et recentrée sur des points particuliers. La production d'écrits est envisagée d'emblée par ses acteurs comme nécessaire à la structuration des échanges, réflexion qui se veut être accompagnée d'une production d'actions communes.

II.3.4.1. Réflexion et contributions écrites

La réflexion sur le soutien à la création et à la diffusion artistique occupe une place centrale dans cette production d'écrits, portant sur une analyse de la discipline au plan national et s'appuyant sur les pratiques territoriales des structures.

Des courriels réguliers échangés entre les pôles, rendant compte à partir des situations de chaque territoire des questionnements soulevés, serviront de fil conducteur à ce réseau, l'encourageant à partager ses réflexions écrites et à les approfondir. Les problématiques ainsi abordées, reliées aux actions des structures elles-mêmes, fourniront matière à une réflexion globale et serviront de support à un travail affiné en réunions. Quatre commissions se réuniront à plusieurs reprises afin d'approfondir les thèmes et avancer des propositions sur les questions suivantes: production, coproduction et accompagnement des équipes artistiques; le chapiteau; l'emploi culturel et les résidences; l'élargissement des publics²⁷.

Dès 2001, le dialogue avec les services du Ministère sera facilité par les contacts de confiance déjà établis par plusieurs pôles, au sein de la DMDTS, avec Marie Moreau-Descoings, inspectrice arts du cirque et Elena Dapporto, chargée de mission arts de la rue et arts du cirque. Comprenant le rôle qu'ils peuvent et doivent jouer dans cette période, les pôles s'appliqueront avec d'autant plus de volontarisme à formuler par écrit des propositions. Au sein de groupes de travail, ils donneront du contenu et de la cohérence aux dispositifs de soutien à la création, à

27 Contribution DMDTS 2005 Territoires de Cirque

l'itinérance, à la résidence et à l'émergence d'artistes, nouveaux dispositifs que l'Etat souhaite impulser.

Celui-ci ayant annoncé l'apport de mesures nouvelles pour les pôles, ces derniers rechercheront légitimement à pérenniser le fonctionnement de leurs structures, tout en visant l'obtention d'aides complémentaires, spécifiques sur projet, concernant les résidences et le soutien à la création. Pourtant au cours de l'année 2002, plusieurs de ces structures se verront dans l'attente de voir les consolidations budgétaires promises se concrétiser. Pour certaines, des dysfonctionnements de relations au sein du Ministère, de la Centrale vers les directions régionales des affaires culturelles, mettront en suspens l'assurance d'un transfert de crédits fléchés ou transformeront ces crédits en lignes non pérennes comme le « Fonds national d'aménagement et développement du territoire ». D'autres pôles se verront confrontés à un désengagement de leurs collectivités publiques; ce fut le cas avec la Ville d'Obernai et ses partenaires territoriaux, préférant soutenir le Festival « Pisteurs d'étoiles » plutôt que le projet global du pôle cirque, non reconduit. A partir de 2004, un nouveau projet « les Migrateurs, associés pour les arts du cirque » cherchera à développer le travail d'accompagnement et d'accueil en résidences de compagnies à partir de la région d'Alsace.

« L'année des arts du cirque » écoulée, les pôles cirque n'auront de cesse d'obtenir des services de l'Etat des confirmations quant à la consolidation financière de leur structure, alors même que leurs cahiers des charges s'alourdissaient de paramètres à prendre en compte, en terme de fréquentation comme de prise de risque artistique. 2003 et 2004 seront ainsi marquées par des demandes insistantes pour rencontrer l'administration centrale et le cabinet ministériel. La préparation de ces rendez-vous seront l'occasion de contribuer à produire de l'écrit en reformulant les attentes d'une profession et celles des pôles en particulier, en matière de diffusion et de production.

Dans une période d'incertitude, à la suite du gel budgétaire annoncé par l'Etat, une rencontre importante aura lieu le 17 février 2003 au cabinet du ministre, rue de Valois. En présence de Sylvie Hubac, directrice de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles et du conseiller du ministre Jean-Jacques Aillagon, Laurent Brunner, elle réunira les dix pôles régionaux pour les arts du cirque et les dix conseillers théâtre des DRAC concernées. Y seront abordées les questions de perspectives de développement, de progression des moyens de production, d'élargissement des réseaux de la diffusion, d'accompagnement des nouvelles écritures et des

conditions de son émergence, ainsi que des actions conjointes à mener entre les pôles, le ministère de la Culture et les collectivités territoriales ²⁸. Le ministère proposera à l'issue de cette rencontre « la rédaction d'un texte-cadre permettant de définir les missions partagées par ce réseau tout en préservant l'identité de chaque structure. Les collectivités locales sièges de ces pôles sont invitées à s'associer à ce travail, de manière à ce que l'ensemble des partenaires publics s'attachent à renforcer le rôle majeur de ces structures pour le développement des arts de la piste ²⁹ ». Lors de ce rendez-vous, le ministère précise déjà, à travers les enjeux territoriaux de développement, la complémentarité et surtout la différenciation des pôles avec des moyens pouvant être renforcés sur la production pour les uns, sur la résidence d'écriture ou la formation continue pour les autres. Les pôles ne pourront se développer parallèlement et à la même vitesse.

Deux autres rendez-vous seront obtenus en 2004 entre « Territoires de Cirque » et Thierry Pariente, alors conseiller au spectacle vivant auprès du Ministre de la Culture, ainsi qu'avec Jérôme Bouët, directeur de la DMDTS et Marie Moreau-Descoings, inspectrice générale du théâtre. Dans un contexte tendu, marqué par les difficultés structurelles et pérennes des membres de « Territoires de cirque », l'association va produire un document-synthèse ³⁰, à l'attention du ministère. Partant d'un état des lieux, menant à une réflexion sur les difficultés de production et de diffusion dans le secteur, cet écrit propose deux types de préconisations. Tout d'abord, la question du label, à travers le programme des scènes conventionnées à étendre aux pôles cirque encore non concernés, et celui nouveau de centre national de production arts du cirque. Ensuite, un nouveau dispositif d'accompagnement des équipes artistiques ³¹. Cette contribution met par ailleurs en avant trois objectifs liés aux questions de production et de coproduction; elle aborde enfin deux autres chantiers reflétant les engagements respectifs et collectifs des membres de « Territoires de Cirque », sur le chapiteau et les rapports aux publics. Les moyens financiers, humains, techniques et équipements permanents sont clairement pointés comme insuffisants pour accomplir les missions qui sont celles des pôles cirque. Ces propositions et nouveaux chantiers seront explicités dans notre étude plus loin ³².

28 échanges de courriels autour de ce rendez-vous du 17 février 2003

29 Communiqué de presse du Ministère de la Culture du 24 février 2003

30 Contribution 2005 DMDTS

31 cf. partie II.4.3.2.

32 cf. partie II.5.

II.3.4.2. Plate-forme d'actions communes

La constitution d'une culture des pôles et la conviction commune qu'il leur faut donner davantage de visibilité à leur production vont inciter ces derniers à s'engager dans des actions communes.

Nous avons vu que la valorisation de la production du Groupe des pôles est recherchée d'emblée à travers les écrits. Parallèlement, la réflexion du Groupe sur la structuration de ses priorités, sur les moyens mis à sa disposition pour l'action collective, va peu à peu produire du commun, constituant une plate-forme renforçant le positionnement collectif et s'adressant à un cercle élargi de destinataires. La question des actions à mener ensemble fera l'objet de nombreux échanges mettant en débat les tenants de manifestations fortes et d'envergure nationale et ceux souhaitant renforcer la valorisation de chaque lieu par des actions liées aux territoires régionaux. Les positions oscilleront ainsi entre la nécessité de se faire entendre nationalement et le juste besoin de rendre visibles les « vérités » qui sont celles du plateau et/ou de la piste.

La première de ces actions aura pour cadre l'année des arts du cirque, lors de l'opération nationale «1,2,3 cirque », conçue à la hâte par l'Etat et associant la diffusion à des actions de sensibilisation et de formation. Symboliquement, une opération commune sera menée simultanément par les pôles autour de la lecture du texte « le cirque » de Charles-Ferdinand Ramuz, prenant des formes diverses selon les lieux.

La volonté de concevoir et de mettre en place des rencontres professionnelles nationales, initiées par le Groupe puis par « Territoires de Cirque », traduira une nouvelle étape dans la stratégie d'élargir le cercle des professionnels et des structures culturelles, impliqués dans la production et la diffusion des arts du cirque.

La perspective de participer à une réunion organisée par l'ONDA, en janvier 2003, sur les questions de diffusion aboutira à formuler collectivement une première plate-forme. Celle-ci mettra en avant les réflexions menées par le Groupe des pôles sur le développement du secteur, à partir d'une analyse des problématiques liées à sa spécificité, à l'étendue des missions et à la fragilité économique de ces lieux, au manque de légitimité des arts du cirque dans le paysage

culturel français, à la difficulté de faire émerger de véritables auteurs, ainsi que des projets artistiques de qualité.

Les pôles y mentionnent les outils qu'ils souhaiteraient alors mettre en place à court, moyen et long terme, s'ils en avaient les moyens. Ces outils sont de trois ordres:

1. l'accompagnement de projets d'écriture, le fait de privilégier l'émergence d'auteurs; avec la volonté que soient consacrés des moyens accrus pour permettre aux artistes le temps de l'écriture scénique, liée aux spécificités de ce mode d'expression;
2. le développement des réseaux, l'encouragement à la production, à l'accueil en résidence, à la diffusion de petites, moyennes et grandes formes;
3. la participation à la structuration du secteur, par une meilleure concertation et circulation des informations.

II.4.« Territoires de Cirque » mène sa réflexion dans l'action et l'expérimentation

II.4.1.Les objectifs croisés des pôles cirque et de « Territoires de Cirque »

Le Ministère de la Culture, en souhaitant pérenniser et développer en 2001 onze pôles régionaux de création et de diffusion des compagnies et entreprises de cirque sur le territoire national, va inscrire quatre objectifs dans leurs missions. Le soutien à la création par des résidences de compagnies, des coproductions et l'accompagnement de projets d'une part, l'élargissement de la diffusion par des programmations régulières, notamment en collaboration avec d'autres structures d'action culturelle d'autre part, sont les deux premiers objectifs mis en avant. La sensibilisation des publics, ainsi que l'accompagnement et la structuration de la profession et du cheminement des artistes, constituent les deux autres objectifs.

Ces deux derniers seront « intégrés » d'emblée dans la réflexion et l'action des pôles cirque. « Le Groupe informel des pôles » puis les membres de « Territoires de Cirque » auront une démarche globale, avec un soutien à la création impliquant corrélativement un questionnement

sur les modes de production, un accompagnement du secteur artistique dans sa professionnalisation. La diffusion, pensée et abordée de façon coordonnée avec la création, sera reliée à un travail indispensable de sensibilisation et de formation des publics, dans une inscription sur les territoires. Cette approche globale, dictée par la nécessité d'accompagner une structuration cohérente d'un secteur qui en a bien besoin, est d'autant plus attendue que les collectivités publiques souhaitent imprimer leurs politiques sur les territoires, en partenariat avec l'Etat via les Directions régionales des affaires culturelles.

II.4.2. Comment « Territoires de Cirque » a cherché à articuler diffusion et création

L'association « Territoires de Cirque » va inscrire dans ses statuts trois objectifs centraux, prolongeant les missions des pôles et fédérant une réflexion et des propositions pour le secteur. Elle souhaite « créer un espace de concertation et d'action professionnelle dédié aux arts du cirque et ouvert aux porteurs de projets des lieux de production et de diffusion culturelles concernés par cette discipline ³³ ». Elle affirme « prendre part au débat national et international concernant le développement et l'accompagnement des arts du cirque, notamment dans ses formes les plus contemporaines ³⁴ ». Elle se positionne enfin comme « un partenaire actif et une force de proposition auprès des pouvoirs publics et des partenaires institutionnels et professionnels dans la mise en œuvre de la politique en faveur des arts du cirque ³⁵ ».

Accompagner la structuration du secteur demeure prioritaire, la diffusion et la production étant affirmées comme vecteurs essentiels d'un développement des arts du cirque fortement souhaité. Un équilibre constant sera recherché par « Territoires de Cirque » à travers l'action des pôles, entre une politique de diffusion apportant une large visibilité publique sur les territoires régionaux et un soutien à la création de formes d'écritures singulières, voire iconoclastes pour des publics peu habitués. La prise de risque artistique mais aussi financière, politique et publique accompagnant cette démarche se devait d'être équilibrée, tant le niveau de développement des pôles, avec de hauts résultats escomptés par les différents partenaires publics, était loin d'être acquis dans le temps imparti. Aux attentes fortes du ministère de voir

33 Extrait des statuts de l'association Territoires de Cirque

34 Idem

35 Statuts de l'association territoires de Cirque

ces structures soutenir l'innovation artistique répondaient des demandes publiques régionales et locales de développer de façon prioritaire un travail d'élargissement et de formation des publics. Les stratégies opérées pour répondre à ces doubles exigences, comme les pistes de travail et les différents dossiers sur lesquels « Territoires de Cirque » a travaillé en lien avec les acteurs, ont consisté alors à articuler diffusion et production dans l'accompagnement et la structuration du secteur.

Le groupe des pôles, puis « Territoires de Cirque » vont ainsi participer, nous l'avons vu, à l'élaboration et la conception de nouveaux modes d'accompagnement de l'Etat et des collectivités territoriales, dans le cadre de commissions de travail, les tester et améliorer leur mise en œuvre par des réajustements.

Notre étude, avec le recul acquis et le travail d'analyse effectué, nous permet aujourd'hui d'aborder la question de l'articulation entre production et diffusion selon quatre axes de travail, qui à notre sens, regroupent les champs d'action et de réflexion qui traversent notre problématique. Nous les énoncerons de la manière suivante: favoriser la circulation des œuvres, soutenir la création d'œuvres fortes et originales, accompagner les projets artistiques émergents, créer des outils de concertation et de mutualisation.

II.4.2.1. Favoriser la circulation des œuvres

Dans le champ disciplinaire de notre étude, les notions de création, de production et de diffusion, nous l'avons vu, ne peuvent être déconnectées les unes des autres. Les modes de diffusion impactent les modes de production et ces derniers se doivent de prendre en compte la façon de faire circuler les spectacles. Ainsi, l'économie liée à l'itinérance avec l'outil chapiteau et celle rattachée aux scènes de théâtre induisent des réseaux et des modes de diffusion qui bien souvent se distinguent. C'est pourquoi nous aborderons la manière dont « Territoires de Cirque » s'est emparé de la question de la circulation des œuvres d'une part sous la forme itinérante, d'autre part sur les plateaux de théâtre.

II.4.2.1.1. Problématiques de diffusion sous chapiteau

La contribution écrite 2005 de Territoires de Cirque rappelait un certain nombre d'obstacles à la diffusion du cirque. Notamment ceux liés à l'itinérance: son coût corrélatif au chapiteau, à la nécessité d'une logistique adaptée. Le nombre élevé de représentations rendu nécessaire par le montage du chapiteau, décuplant le nombre de places et rendant plus complexe la fréquentation, a entraîné parfois une certaine dérive dans les choix effectués par les compagnies. Le peu de terrain viabilisé ne favorise pas non plus l'accueil de toiles de cirque.

Pour « Territoires de Cirque », la défense du chapiteau lui est paru indispensable au risque de voir disparaître le caractère unique du cercle, celui-ci multipliant les points de vue. Par ailleurs, la toile de cirque, à travers le choix de sa forme, de son volume, de ses contraintes, participe pleinement de la scénographie du spectacle, de l'attractivité et de l'esthétisme des compagnies. La grande majorité des pôles se sont alors engagés, avec le soutien des collectivités locales, dans l'aménagement d'espaces chapiteaux avec des terrains viabilisés, accédant aux réseaux d'eau, d'électricité avec une aire d'accueil sécurisé et permettant le campement des compagnies.

Le dispositif lancé par le ministère d'aide à l'itinérance attribuée aux compagnies et entreprises de cirque, a répondu à de véritables besoins, ceux d'alléger les coûts de montage et de démontage, de fluides, donc les coûts de cession et de fiche technique pour les diffuseurs. Il s'est heurté néanmoins au nombre relativement réduit de prétendants, bien que les critères d'éligibilité ont dû être revus à la baisse, en terme d'exigence du nombre de représentations. Le déclin du chapiteau s'amorçant dans les années qui suivent, lié aux difficultés économiques et logistiques de l'itinérance, ce dispositif n'a pu au final bénéficier véritablement à beaucoup de compagnies. En 2008, 21% d'entre elles seulement jouaient sous la toile. Deux ans plus tard, HorslesMurs confirmait l'abandon progressif du chapiteau, en répertoriant soixante-quatre compagnies et artistes sous toile sur un total de quatre cent cinquante³⁶.

L'élargissement des circuits de diffusion, impulsé par les pôles cirque, s'est heurté aux freins évoqués plus haut. Ces derniers ont néanmoins initiés et engagés des opérations de co-accueils avec des scènes nationales, des scènes conventionnées, des équipements de proximité ou des services culturels sans lieu. Ils ont expérimenté des formes de rencontres adaptées à la création

36 Memento Horslesmurs, *Les chiffres clés des arts du cirque et des arts de la rue 2010*, études et recherches, 1 juillet 2010

circassienne et touchant des publics divers, parfois peu habitués à la sortie culturelle. Des pratiques de diffusion, de sensibilisation et de diversification des publics ont pu ainsi être menées, s'adaptant au contexte, rural, urbain ou rurbain, prenant en compte la spécificité du travail des artistes et leurs compétences ainsi que la connaissance du territoire par les structures accueillantes. La qualité artistique et la capacité des compagnies à s'engager dans ces actions territoriales, organisées sur le terrain par les pôles, ont été les meilleurs garants de réussite de ces opérations.

Ainsi en milieu rural, le Centre régional des arts du cirque de Haute-Normandie a mené avec le Conseil Général de l'Eure des opérations « Cirq'itinérant ». Articulant diffusion et action artistique en lien avec des communautés de communes, ces expériences ont permis d'accompagner des politiques culturelles de façon cohérente dans l'aménagement du territoire, nécessitant l'implication des élus locaux et basé sur la construction de véritables partenariats.

La qualité et le succès de telles opérations ont été liées d'une part, au fait de proposer aux compagnies volontaires d'inventer des formes d'actions culturelles au plus près de leur démarche artistique, d'autre part de faciliter l'entrée des publics dans l'univers des artistes par le biais de diverses propositions: processus de création en cours, actions liant sensibilisation et rencontre sur le plateau. Ces « Cirq'itinérant » ont été prolongés et reliés par des actions « Circomobile », accompagnant par bus ces mêmes publics vers les manifestations d'envergure régionale et nationale, telles les Arènes du cirque.

A la question de l'itinérance, le ministère a cherché à y répondre également avec la charte d'accueil des cirques³⁷ à destination des compagnies, entreprises de cirque et communes. Cette charte a été créée entre autre pour inciter ces dernières à accueillir davantage de cirques contemporains. Mise en place pourtant en concertation avec les organisations professionnelles et les collectivités locales³⁸ et signée en mai 2001, cette initiative a trouvé peu d'écho auprès des élus, encore peu enthousiastes à l'idée de voir arriver sur leurs territoires des chapiteaux, y compris ceux du cirque de tradition. Une cinquantaine de communes seulement, dont bien évidemment celles soutenant les pôles cirque, avaient signé la charte en 2009.

37 Charte d'accueil des cirques dans les communes, *Droit de cité pour le cirque*, source HorsLesMurs

38 Syndicat des cirques franco-européens, Syndicat national du cirque, Syndicat du cirque de création, Association des maires de France, Fédération nationale des communes pour la culture

II.4.2.1.2. Problématiques de diffusion en salle

Concernant la diffusion en salle, les freins sont là aussi multiples. Les spectacles ont souvent des fiches techniques contraignantes et rebutantes. La méconnaissance du secteur par les professionnels joue également. La discipline dans ses différentes formes de diffusion est complexe, allant de l'implantation en plein air au chapiteau, en passant par la salle, du solo à l'équipe de plusieurs dizaines de personnes, de la production dans le réseau de diffusion national à l'auto-production. Conséquence: la tendance générale est ainsi à privilégier les petites formes légères financièrement et techniquement.

La pratique du cirque a rapidement appris à ses acteurs culturels, dont ceux de « Territoires de Cirque », que la création d'un spectacle, outre le temps nécessaire à sa production, nécessitait une attention soutenue à la diffusion. S'assurer que les productions soient suffisamment accompagnées pour permettre aux œuvres de trouver leur maturité et leur public est devenu une exigence pour « Territoires de cirque ». Mais les arts du cirque nécessitent une diffusion plus longue que pour les autres disciplines du spectacle vivant, afin d'amortir les coûts de production, souvent en pré-achat. Cette contrainte rend les compagnies toujours plus dépendantes de cette diffusion. Cela d'autant plus qu'elles « sont souvent des troupes et leurs artistes ont plus de difficultés que d'autres à multiplier les cachets et les heures en se déplaçant d'un spectacle à l'autre ³⁹ ».

Les pôles ont certainement joué un rôle démultiplicateur de diffusion, en assurant non seulement des séries de représentations sur les territoires - avec parfois le soutien financier de l'ONDA - mais également en favorisant, avec des objectifs de fidélisation des publics, d'authentiques rencontres avec les artistes. Leur capacité et leur volonté de coproduire ces mêmes formes artistiques ont pu être payantes par ailleurs lorsque les efforts engagés ont permis d'élargir les réseaux des publics.

Néanmoins, en dix ans les compagnies indépendantes sont passées d'une centaine à plus de cinq cents, ceci en lien direct avec les phénomènes de formation. Les écoles dites de loisirs se dotant

39 Extrait du Rapport de mission Latarjet, *Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant*, avril 2004

de laboratoires de pré-professionnalisation, ont amené sur le marché de l'emploi autant d'apprentis artistes, pas toujours bien préparés. Si le CNAC a continué de participer à la venue de nouveaux arrivants, d'autres écoles comme le Lido à Toulouse lui ont fait concurrence. Ce boom artistique s'est inscrit dans un contexte de diffusion difficile ⁴⁰. Les pôles cirque ont ainsi vu de plus en plus se tourner vers eux des demandes de compagnies pour lesquelles diffuser restait difficile. Face à cela, « Territoires de Cirque » a cherché à jouer un rôle régulateur par son exigence de qualité artistique, en encourageant les compagnies prometteuses et à contrario, en dissuadant les projets aux démarches artistiques peu convaincantes.

II.4.2.2. Soutenir la création d'œuvres fortes et originales

Malgré l'intérêt croissant des publics et l'ouverture des scènes généralistes à la diffusion du cirque contemporain, plus timidement à sa production, « Territoires de cirque » a noté combien les efforts consentis ne suffisaient pas à encourager l'émergence et la multiplication de projets innovants, traçant des lignes de recherche artistiques et cherchant à les porter à la connaissance du plus grand nombre. Les pôles, en accompagnant de près les démarches artistiques, ont réalisé combien le soutien à la création artistique exigeait, plus que jamais, d'encourager l'aide à l'écriture scénique et de renforcer le temps et les moyens nécessaires à sa formalisation.

II.4.2.2.1. Encourager le soutien à l'écriture scénique

Le développement et la pérennité des arts du cirque, comme c'est le cas dans tout secteur, nécessite de convaincre toujours davantage de structures en capacité de s'engager dans la production d'œuvres artistiques, emblématiques, indiscutables et majeures, reconnues comme telles par les publics, les professionnels et les institutions. Si les pôles cirque ont observé que

40 Anne Quentin, *Le Goliath, guide des arts de la rue et arts de la piste*, HorsLesMurs, 2008

les conditions économiques, matérielles et techniques influaient sur la qualité des créations, il leur est apparu tout aussi évident que la pertinence artistique des projets restait liée à une exigence d'écriture, en prise directe avec le plateau ou la piste.

Les modes d'approche de la création circassienne impliquent de faire face à un certain nombre de contraintes. Lorsque l'agrès spécifique doit être inventé de toute pièce, ce qui n'est pas rare lorsqu'il y a recherche, la première des nécessités pour l'artiste est de devoir en tester puis d'en maîtriser les techniques d'appropriation. La phase de jeu permet ensuite de dessiner les contours d'une écriture propre. Les dispositifs scéniques, circulaires ou frontaux, ainsi approchés, parfois par tâtonnement, peuvent ouvrir la voie à l'imaginaire du créateur et à l'expression de l'interprète.

Sur cet aspect, un cap non négligeable a été atteint en 2001. La notion d'auteur de cirque et ainsi celle d'oeuvre de cirque se voient reconnues institutionnellement, au sein de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD.). En la personne de Philippe Goudard, praticien et théoricien, est nommé le premier administrateur délégué aux arts du cirque.

La SACD mettra en place une manifestation de soutien à la résidence et à la diffusion d'œuvres originales, « Numéro(s) Neuf (s) », qui promeut les auteurs à travers des numéros de cirque actuel. De même, l'association Beaumarchais, fondée par la SACD, élargira ses missions en accordant des bourses à l'écriture du cirque. Enfin, le ministère créera un dispositif d'aide à la création, gérée par une commission nationale, venant soutenir « les spectacles marquant un effort de renouvellement dans un ensemble scénique homogène ⁴¹», sans pour autant spécifier une attention particulière apportée à l'écriture scénique. Cette aide, comme les deux premières, s'adresseront directement aux compagnies mais ne représenteront pas des crédits très conséquents.

Les pôles cirque ont cherché à encourager le développement de ces écritures propres au cirque contemporain, en accompagnant de jeunes artistes, repérés sur leurs territoires ou lors des opérations « Jeunes talents Cirque ». Ce fut ainsi le cas de l'acrobate Jean-Baptiste André, du clown Ludor Citrik, de Joào Paulo Dos Santos et Marie-Anne Michel pratiquant tous deux le mât chinois, soutenus dans le cadre de résidences de création par le Théâtre du Prato ou le pôle devenu « Sirque » à Nexon.

41 *L'aide à la création des arts du cirque*, Ministère de la culture et de la communication, www.culture.gouv.fr/culture/dmdts/piste-creation.html

Le cas des écritures liées aux dispositifs circulaires répond à d'autres problématiques. L'artiste Johann Le Guillerm avec sa compagnie Cirque Ici l'a expérimenté de façon magistrale dès sa première oeuvre « Où ça » puis avec « Secret ». Les structures du Carré Magique de Lannion et de l'Agora de Boulazac ont accompagné, à côté d'autres, les processus d'écriture de cet artiste étonnant pour lequel la matière est au cœur de la création. Si l'expression des arts du cirque impliquent la maîtrise de l'espace et du temps, l'écriture scénique et le travail sur piste de Johann Le Guillerm atteignent probablement un sommet dans la force et la maîtrise de son art.

Tout autre ont été, de façon plus modeste mais originale, les « poèm'cirque », coproduits par le Cirque-Théâtre d'Elbeuf et le Théâtre des 2 Rives, Centre régional dramatique de Haute-Normandie. Ces petites formes artistiques ont croisé les textes d'auteurs contemporains comme Michel Butor, Joseph Danan, Daniel Lemahieu et les disciplines de jeunes circassiens comme la Compagnie 14:20. Présentés au Parc et Grande Halle de la Villette lors de la manifestation « Terres de Cirque » en décembre 2001, ces créations ont signé la rencontre du verbe et du geste.

II.4.2.2.2. Renforcer les moyens de résidences de recherche et de création

Dans le cadre de l'année des arts du cirque, le ministère mettra en place une nouvelle mesure, l'aide à la résidence, destinée à répondre aux besoins de financement en amont des créations et des accueils des équipes artistiques dans des structures de production et de diffusion. A ce titre, les membres du « Groupe des pôles », puis de « Territoires de Cirque » pourront en bénéficier, notamment pour soutenir les écritures singulières des arts du cirque ou pour mieux accompagner les jeunes talents en devenir. Cette aide, d'une durée minimum de trois semaines, permettra de soutenir les compagnies sous forme de parts en coproduction et de préachats. Elle viendra compléter ponctuellement les ressources insuffisantes dégagées par les pôles cirque pour répondre à leurs missions de soutien à l'innovation artistique.

Favoriser la création d'un langage spécifique nécessite des temps de production plus longs, lors de résidences de travail permettant d'aborder les diverses phases des processus de création. A la question: comment faire émerger des auteurs spécifiques, des écritures individuelles, y compris dans des dispositifs collectifs? les pôles cirque ont revendiqué l'obtention d'espaces de tentative

et de recherche avec le droit à l'erreur, comme travail d'expérimentation préparatoire à des résidences proprement dites de création. Cela impliquait pour les lieux à la fois des temps vacants et un espace de travail disponible, en salle ou sous chapiteau, équipé pour les répétitions, les échauffements, les recherches sur agrès. Ces conditions matérielles, techniques et financières de résidence étaient considérées, comme dans tout processus de recherche, comme un investissement à part entière, en lien direct avec la capacité des projets à trouver leur pertinence et leur maturité artistiques, avant de toucher leur public en phase finale de diffusion. Si « la Brèche » et « le Cirque-Théâtre d'Elbeuf » ont bénéficié à travers leurs équipements définitifs d'un cadre relativement satisfaisant répondant à ces conditions, les moyens ont fait défaut à la plupart de ces pôles, insuffisamment dotés ou équipés pour la création circassienne.

Le conseil et le regard artistiques sont également des éléments importants pour faire avancer les processus de création, d'une façon générale dans le spectacle vivant, en particulier dans ce jeune secteur arts du cirque. Les membres de « Territoires de Cirque » ont accompagné les artistes dans leur démarche, ont facilité leur rencontre avec tel ou tel metteur en scène. Ceci d'autant plus que les formations de metteur en piste n'existant pas, la plupart d'entre eux se sont formés sur le tas. Certains metteurs en scène de théâtre et chorégraphes, avec plus ou moins de bonheur, se sont aventurés à mettre en mouvement et en espace des spectacles circassiens.

Enfin, les pôles cirque, en soutenant la création comme axe de développement, ont cherché à dégager de leur budget la marge artistique la plus large possible pour augmenter leurs capacités de mise en place de résidences de recherche. Accompagnant des équipes artistiques souvent précurseuses de nouvelles formes, ils se sont investis dans cette mission de soutien des écritures comme l'une de leurs tâches importantes. Avec des moyens budgétaires insuffisamment à la hauteur des enjeux dont certains projets pouvaient relever.

Bernard Latarjet notait ⁴² en 2004 la modestie du budget création de l'Etat à hauteur de 1,2 million € sur un budget global de 11 millions, les pôles en apportant 300 000 €. Dans ce domaine de la recherche, les pôles sont ainsi restés faiblement dotés malgré la montée en charge financière de l'Etat et des collectivités territoriales qui les subventionnaient.

II.4.2.2.3. Augmenter les capacités de production

42 Rapport de mission Latarjet, *Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant*, avril 2004

Les projets « lourds », peu nombreux, nécessitant l'accompagnement de plusieurs coproducteurs, avec des engagements financiers importants, ont trouvé trop peu souvent de véritables interlocuteurs auprès des membres de « Territoires de Cirque », limités budgétairement dans la production de ces œuvres. Seuls certains d'entre eux ont pu être en capacité d'accueillir des résidences déterminantes, par les moyens logistiques, humains et d'expertise fournis, pour la réalisation de ces grosses productions, comme nous avons pu le souligner à propos des Arts Sauts. C'est pourquoi les petites formes proposées par les compagnies resteront majoritaires. « Sur les 770 spectacles proposés en 2007, les 2/3 ne réunissaient pas plus de quatre artistes sur le plateau ⁴³ ». Ce constat sera renouvelé en 2010, les projets « lourds » devenant de plus en plus rares.

Plusieurs facteurs interviendront durant la période de notre étude, infléchissant l'effet « année des arts du cirque ». Les crédits attribués aux pôles se verront plafonnés les années suivantes, n'accompagnant pas de manière significative l'évolution de leurs forces productives. Dans un contexte d'après crise de l'intermittence du spectacle, le ministère orientera sa politique nationale en faveur du spectacle vivant, mettant davantage l'accent sur la diffusion que sur le soutien à la création. Sa position ira dans le sens de décliner le poids des missions des pôles cirque selon les contextes territoriaux, dans un souci de complémentarité en s'appuyant sur les différences. Sa politique privilégiera ainsi le renforcement de certains pôles selon telle ou telle dominante, comme le Cirque-Théâtre d'Elbeuf en terme de production.

Afin de trouver d'autres marges financières, les pôles ont tenté d'autres pistes. Certains d'entre eux vont intégrer dans leurs apports en coproduction, à partir d'un niveau de 15 à 20 000 €, un droit de suite s'étalant sur une période variable d'un à trois ans. Ce droit du coproducteur, déterminé par un seuil à partir duquel un pourcentage des bénéfices nets, d'environ 1%, sera conçu pour être reversé à un fonds d'aide bénéficiant aux créations d'autres jeunes compagnies. Ce droit de suite, à faible capacité de redistribution mais venant réduire l'apport de chaque projet aidé, a néanmoins posé question et n'a pas été partagé par tous les membres de « Territoires de Cirque ».

43 Anne Quentin, *Le Goliath, guide des arts de la rue et des arts de la piste*, HorsLesMurs, 2008

II.4.2.3. Accompagner les projets artistiques émergents

II.4.2.3.1. Repérer les jeunes talents

Dès décembre 2000, plusieurs membres du Groupe sont sollicités pour travailler sur la conception d'une manifestation nationale, « Jeunes Talents Cirque », dont l'organisation sera confiée à l'association « Scènes de cirque » et son responsable Frédéric Cardon. Ce dispositif lancé en 2002 aura pour objectif de favoriser l'éclosion et le repérage de talents. Répondant au besoin d'aider à la professionnalisation de jeunes artistes, il s'attache à faire émerger la notion d'écriture et d'auteur de cirque en leur proposant de présenter des formats de vingt minutes.

En impliquant activement les pôles cirque dans la mise en œuvre de ce dispositif, « Jeunes Talents Cirque » va articuler de façon étroite soutien à la création et diffusion. Les pôles seront mis à contribution à plusieurs niveaux: le repérage des artistes en région; leur accompagnement dans des phases de résidence; la monstration des formes lors de manifestations régionales de sélection, leur implication au sein des jurys jusqu'à la présentation finale au Théâtre de la Cité Internationale à Paris. L'opération, riche en échanges entre artistes et professionnels, améliorée dès 2004 dans son déroulement, sera reconduite tous les deux ans. Elle aura le mérite d'intéresser d'autres lieux pluridisciplinaires que les pôles pour accompagner de jeunes artistes dans le développement et la structuration de leurs projets. Elle s'ouvrira dès 2006 aux projets européens, avec les pays scandinaves, la Belgique, l'Allemagne, le Royaume Uni, l'Espagne.

II.4.2.3.2. Accompagner la structuration des équipes artistiques

L'accompagnement des artistes émergents se confronte par essence à un manque de structuration, qu'elle soit administrative, financière, organisationnelle ou artistique. Les pôles tenteront à leur niveau d'apporter leur soutien à certaines jeunes équipes. Ainsi des projets seront accompagnés, outre en part de coproduction, par un soutien à l'emploi, notamment dans le cadre d'un accord-cadre permettant l'embauche d' « emplois-jeunes », chargés de production

et de diffusion. Tel fut le cas du futur administrateur de la compagnie 14:20, accompagné par l'équipe du Cirque-Théâtre d'Elbeuf.

La proposition de « Territoires de Cirque », faite lors de sa contribution 2005, sera celle d'un nouveau dispositif d'accompagnement des équipes artistiques. Associant un lieu culturel et une compagnie de cirque sur une durée de deux ans, elle est envisagée sous la forme d'une résidence territoriale, devant favoriser l'emploi artistique, cette résidence pouvant prendre la forme d'un temps de création, de recherche, d'écriture ou de diffusion sur une ou deux régions, ainsi que des actions de sensibilisation.

II.4.2.4. Créer des outils de concertation et de mutualisation

II.4.2.4.1. Favoriser la structuration de réseaux de diffusion et de production

« Territoires de Cirque » a constitué un formidable lobby auprès des institutions et des structures culturelles, afin de faire progresser les intérêts communs et à élargir le cercle des acteurs des arts du cirque. En se positionnant comme un interlocuteur à part entière auprès d'elles, l'association nationale a cherché à mutualiser les compétences et à partager les moyens des structures culturelles. Elle a incité les structures à la production et à la diffusion en participant à la création de réseaux régionaux, nationaux et européens. En accueillant sur le territoire national de nombreux artistes ainsi que professionnels étrangers, les pôles ont tissé des liens avec l'Europe notamment et contribué à l'élargissement des réseaux. Certains membres se sont impliqués dans le réseau Circostrada, impulsé par HorslesMurs, réseau européen d'information et d'échange sur les arts de la rue et les arts du cirque.

Dans le même temps, « Territoires de Cirque » a affirmé et porté la parole cirque là elle pouvait être entendue. Divers Festivals et temps forts cirque ont été l'occasion de convaincre et d'impliquer les professionnels à s'engager et à investir dans le domaine des arts du cirque: les Arènes du cirque, Circa, La Route du cirque, Furies....

En amont de la 2^o édition de « Jeunes Talents Cirque », en septembre 2004, « Territoires de Cirque » organisait en collaboration avec l'ONDA la première Rencontre nationale Cirque en

direction des acteurs du spectacle vivant. Réalisée au Théâtre de la Cité Internationale à Paris, avec objectif de mieux faire connaître le réseau arts du cirque, de l'élargir aux lieux pluridisciplinaires, aux scènes nationales et scènes conventionnées, cette rencontre sera reconduite les années suivantes, offrant de nouveaux espaces d'échanges à Lille ou à Cherbourg.

II.4.2.4.2. Encourager les politiques territoriales au soutien du développement des arts du cirque

Du « Groupe des pôles » à « Territoires de Cirque », chaque membre du réseau a cherché à interpeller ses partenaires publics sur leur engagement dans les politiques culturelles en faveur du cirque. La place occupée par les pôles régionaux des arts du cirque les a amenés à accompagner les élus locaux et territoriaux dans leur découverte de la création artistique contemporaine et à en comprendre les enjeux. Mutualisant les expériences au sein de « Territoires de Cirque », ils ont cherché à associer les élus locaux et territoriaux dans leurs échanges et à les éclairer, à travers leurs actions et leurs réflexions, sur le rôle des politiques de développement du cirque dans l'aménagement des territoires. Cela a été notamment le cas concernant les projets itinérants.

Des pistes ont été creusées pour imaginer des dispositifs transversaux permettant de faciliter la circulation des œuvres, voire même des résidences au delà des limitations géographiques. Les obstacles rencontrés sont liés à la territorialisation des aides, qu'il n'est pas facile encore aujourd'hui de mutualiser à travers des dispositifs qui seraient par exemple inter-régionaux.

II.4.2.4.3. Dégager des moyens budgétaires mutualisés

Au sein de « Territoires de Cirque », une réflexion a été amorcée sur un fonds de production commun aux pôles qui aurait permis de s'engager sur des projets de grandes formes. Celui-ci n'a pu se concrétiser, vu la disparité et la faiblesse des capacités budgétaires des pôles.

L'accompagnement en production de plusieurs pôles s'est néanmoins faite sur d'autres créations, notamment lorsque les engagements des autres structures régionales étaient inexistantes ou se faisaient rares. Une règle tacite avait été fixée de limiter à trois le nombre de ces pôles pour favoriser la diversité des productions artistiques accompagnées par les pôles et inciter la recherche de nouveaux partenaires possibles.

Comme précisé auparavant, les capacités de production des acteurs engagés dans les créations de grande envergure sont restés très insuffisantes. Ainsi en septembre 2003, la compagnie emblématique des Arts Sauts, de notoriété internationale avec son spectacle « Kayassine », ne frôle pas moins le dépôt de bilan en préparant le suivant. Un emprunt, plus important encore que le précédent, fut nécessaire pour finaliser son projet et permettre à nouveau aux artistes de connaître une tournée internationale avec « Ola Kala ». Difficultés symptomatiques d'une compagnie qui aura pourtant réalisée, entre 1993 à 2007, plus de mille cinq cent représentations autour de ses trois créations.

« Territoires de Cirque » a participé en outre activement aux échanges lancés en novembre 2005 sur l'élaboration d'un fonds de soutien en faveur des arts du cirque. Cette réflexion collective menée avec la Fédération Française des Ecoles de Cirque, le Syndicat du Cirque de Création, le Syndicat National du Cirque, HorslesMurs, Circuits, aboutissait en juin 2006 à la création de « l'Association Pour l'Elaboration de Mécanismes de Soutien pour les Arts du Cirque ». Visant à étudier de nouvelles modalités d'aide à la création, à la production, à la diffusion, à la formation et à la recherche dans le domaine des arts du cirque, plusieurs groupes de travail ont été mis en place. En octobre 2010, l'association s'est transformée de façon pérenne en Groupement National des Arts du Cirque et poursuit ses objectifs.

II.4.2.4.4. Ouvrir à l'international

L'ouverture à l'international des créations circassiennes a permis de diffuser les projets au delà des frontières apportant notoriété aux artistes et mettant en avant la vitalité et l'innovation

française. Elle a fait par ailleurs découvrir des talents venus d'horizons différents, et cela grâce au soutien de l'Association Française d'Action Artistique. La volonté de certains metteurs en scène, bien souvent français, de créer des ponts entre les pays, entre les cultures, a été à l'origine de projets d'envergure. Cela a été le cas de Pierrot Bidon qui, à la suite d'Archaos, a travaillé avec les artistes de la Troupe nationale d'art acrobatique de Guinée sur « Circus Baobab », avec Circus of Horrors en Grande-Bretagne et Circo da Madrugada au Brésil.

Les pôles cirque ont participé à ces projets en les aidant à la diffusion et en s'engageant dans des parts de co-production et lors de résidences artistiques. La participation de plusieurs d'entre eux à des rencontres européennes a encouragé les échanges et la circulation des œuvres.

La construction de projets européens au sein des membres de « Territoires de Cirque » est néanmoins restée minimale, outre le projet transfrontalier « Le Plôt », franco-belge, mis en place entre Le Prato de Lille et la Maison de la Culture de Tournai. Les pôles cirque ont certainement été jusqu'alors trop absorbés par la consolidation, le développement de leur maison et de leurs moyens. La mise en place de coopérations européennes ou internationales nécessitent également du temps pour une bonne connaissance mutuelle des partenaires, de leurs modes de fonctionnement et des législations.

III. Des processus de légitimation spécifiques?

Notre étude, après avoir mis en avant la production et la diffusion au coeur des processus de légitimation des arts du cirque, a souligné la place et le rôle structurant qu'a pu jouer « Territoires de Cirque » dans ceux-ci.

On peut se poser la question de savoir si ces processus de légitimation sont spécifiques aux arts du cirque ou s'ils ne relèvent pas des mêmes schémas que ceux opérés dans le théâtre ou la danse contemporaine. Nous pensons, malgré les conditions particulières de la production et de la diffusion circassienne, que ces processus sont quasiment les mêmes.

Six ans après l'année des arts du cirque, à la suite des efforts engagés par l'ensemble des acteurs, en particulier de « Territoires de Cirque », de l'Etat ⁴⁴ et des collectivités territoriales, qu'en est-il de ces questions de production et de diffusion?

En février 2008, Christine Albanel, ministre de la culture du Président Sarkozy, lance les Entretiens de Valois, « pour une rénovation des politiques publiques » avec cette allocution sous forme d'aveu: « Nous sommes tous d'accord pour dire qu'aujourd'hui la question de l'articulation entre la production et la diffusion est centrale dans l'économie du spectacle vivant. La diffusion insuffisante des œuvres est un réel problème: c'est un problème pour le public à qui on ne donne pas le temps de la rencontre avec l'œuvre; c'est un problème pour l'économie du spectacle vivant qui fragilise les artistes. C'est un problème pour les structures qui privilégient l'événement au détriment de l'accompagnement des artistes ». Nous pouvons lire là la prise en compte explicite de l'expertise du rapport Latarjet ⁴⁵, qui était le fruit d'une commande faisant suite à la crise de l'intermittence du spectacle en 2003.

Ce diagnostic ministériel ne sera pas accompagné d'effets satisfaisants pour le secteur des arts du cirque. Interlocuteur légitime de ces Entretiens de Valois, « Territoires de Cirque » ne sera cependant pas sollicité. Les questions de production et de diffusion des arts du cirque n'y seront pas réellement traitées. Il faudra l'appui fort de certaines personnalités au ministère, comme Thierry Pariente, alors délégué du théâtre à la Direction Générale de la Création Artistique,

44 Part consacrée par l'Etat au cirque entre 2002 et 2005: +331% aux compagnies, +104% aux pôles cirque (Anne Quentin, *Guide des arts de la rue et des arts de la piste*, HorsLesMurs, 2008)

45 Rapport de mission Latarjet, *Débat national sur l'avenir du spectacle vivant*, avril 2004

pour qu'une première labellisation de 10 structures en pôles nationaux arts du cirque soit obtenue, avec une mise en place effective à partir de 2011⁴⁶.

Labellisation obtenue, mais quelle réalité recouvre-t-elle? La disparition de l'aide à la résidence en 2011 viendra réduire d'autant les crédits consacrés au secteur. Elle servira à masquer l'absence de véritables mesures nouvelles qui auraient dû être liées au label. L'enveloppe budgétaire ainsi préservée permettra le réajustement de certains pôles, en dessous du plancher de l'Etat fixé à 150 000 €, alors que plusieurs d'entre eux, déjà au dessus, verront leurs marges artistiques évoluer de façon peu significative. Plus encore, ce mode de financement ministériel risque de provoquer au sein « Territoires de Cirque » jalousies et désengagements de la part de structures de production et de diffusion non concernées par ce label.

Les pôles régionaux arts du cirque deviendront ainsi pôles nationaux, sans pour autant avoir suffisamment les moyens de remplir leurs missions de chef de file, dans le domaine de la production comme en terme de diffusion. Quant aux collectivités territoriales, elles continueront certes d'accompagner ces projets, mais dans le cadre de leur réforme à venir et des contraintes liées à la décentralisation.

Pourtant les résultats sont là. Le travail de lobbying de « Territoires de Cirque » a été très important. Structure nationale, elle rassemble en 2011 une trentaine de structures de production et de diffusion œuvrant en France pour les arts du cirque⁴⁷. Il n'y a pratiquement plus de lieux et de scènes généralistes, y compris des scènes nationales, qui ne programment de cirque contemporain.

Mais si le marché de la diffusion et celui de la production se sont vus accroître, cette progression n'a pas été suffisante au vu de l'augmentation du nombre d'artistes. Nous sommes là exactement dans les mêmes réalités que pour les autres secteurs du spectacle vivant. La croissance du nombre de postulants semble irrémédiablement trop conséquente pour que la croissance de la production et de la diffusion, surtout, permettent à chacun de sortir de la précarité.

46 Circulaire du 30 août 2010 mettant en œuvre la politique partenariale de l'Etat en relation avec les labels et réseaux nationaux, précisant les missions des pôles nationaux des arts du cirque

47 cf. Annexe: liste des membres de Territoires de Cirque,

Les équipements et les dotations pour les arts du cirque sont encore insuffisants, avec au final une accentuation des inégalités de moyens entre les pôles eux-mêmes. Le Cirque-Théâtre d'Elbeuf, en devenant le meilleur outil consacré aux arts du cirque; est le seul établissement qui tire son épingle du jeu. Les productions lourdes, tel le prochain projet circulaire sous chapiteau d'Aurélien Bory, de la compagnie 111, continuent d'être portées par les grandes institutions comme le Théâtre National de Toulouse, le Théâtre Garonne, les grands festivals internationaux. Les pôles nationaux se devant d'être en première ligne ne peuvent suivre par manque de moyens.

Selon les données de la Direction Générale de la Création Artistique, du ministère de la Culture, l'ensemble des moyens alloués à la production et à la diffusion du cirque représente moins de 6 millions d'euros, soit moins de 1% du budget du programme « création - spectacle vivant » alors que ce secteur correspond au spectacle vivant le plus fréquemment vu par les Français.

L'évolution des arts du cirque en France peut-il venir d'un second souffle d'une politique nationale à venir? alors même que, on le sait désormais aujourd'hui, les politiques publiques culturelles se déclinent davantage à travers l'engagement des collectivités territoriales, avec des disparités qui risquent de s'amplifier avec le temps. Sans un soutien fort à l'innovation et à la production artistique, ainsi qu'à sa diffusion, quel peut être le devenir des arts du cirque hexagonaux, de ceux parmi les plus prometteurs au monde?

Bibliographie

Ouvrages et articles sur le cirque

Forette, Dominique, *Les arts de la piste: une activité fragile entre tradition et innovation*, Rapport pour le Conseil économique et social, Paris, 1998.

Guy, Jean-Michel, *Les Arts du cirque en l'an 2000*, Chronique de l'AFAA n°28, AFAA, 2000

Dossier de presse Année des arts du cirque- été 2001, été 2002 du Ministère de la culture et de la communication

2001, l'année du cirque, Lettre d'information n°62, 1er mars 2000

Cirque(s) aujourd'hui. Année des arts du cirque 2001-2002, Arts de la piste, n°21-22, HorsLesMurs, octobre 2001

Les processus de création, Arts de la piste, HorsLesMurs, mars 2006

Guy, Jean-Michel (dir.), *Avant-garde, Cirque ! Les arts de la piste en révolution*, dir., Paris, Editions Autrement, 2001

Rosemberg, Julien, *Arts du cirque: esthétiques et évaluation*, Paris, L'Harmattan, Logiques Sociales, collection 2004

David-Gibert, Gwénola; Guy, Jean-Michel; Sagot-Duvaurox, Dominique, *Les arts du cirque. Logiques et enjeux économiques*, Paris, La Documentation française, 2006

Wallon Emmanuel; Hodak-Druel, Caroline (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud, 2002

Quentin, Anne; Blondeau, Catherine, *Johann Le Guillerm à 360°*, Arles, Actes Sud, 2009

Menger, Pierre-Michel, *Les intermittents du spectacle, sociologie d'une exception*, EHESS, 2005

Menger, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Edition du Seuil, 2002

Howard, S. Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion, 1988

Giet Sylvette (dir.), *La légitimité culturelle en questions*, Presses Univ.Limoges, 2004

Collectif, *La circulation des œuvres de rue et de cirque en Europe*, Paris, HorsLesMurs, Circostrada Network, 2008

Documents et contributions écrites analysés

Textes et échanges de courriels élaborés au sein du Groupe des pôles et de Territoires de Cirque
Où en est-on avec le cirque? projet de synthèse, 8 novembre 2004

Production, coproduction et accompagnement des équipes artistiques, groupe de travail

Contribution 2005, Territoires de Cirque pour la DMDTS

Ouvrages et textes réglementaires sur le spectacle vivant et la politique culturelle

La charte des missions de service public pour le spectacle vivant, circulaire du 22 octobre 1998

Rapport de mission Latarjet, *Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant*, avril 2004

ANNEXE 1 - Dix orientations du ministère de la culture et de la communication
engagées dans le cadre de l'année des arts du cirque 2001-2002

- Développer le soutien global au secteur
- Renforcer l'aide au fonctionnement, aux activités de création et à la diffusion des compagnies et entreprises de cirque;
- Favoriser l'éclosion de nouvelles démarches artistiques;
- Promouvoir des pôles régionaux pour les arts du cirque;
- Doter les compagnies et les lieux de cirque d'outils de travail;
- Améliorer les conditions d'exercice de la profession;
- Diversifier et structurer l'enseignement des arts du cirque;
- Affirmer le statut d'œuvre d'auteur dans les arts du cirque;
- Connaître le cirque, construire sa mémoire, valoriser son patrimoine;
- Conforter la diffusion des arts du cirque à l'étranger.

ANNEXE 2 - Les membres du réseau national Territoires de Cirque

les membres fondateurs

Agora, scène conventionnée de Boulazac en Aquitaine
la Brèche, Centre des arts du cirque de Basse-Normandie
le Carré Magique, scène conventionnée de Lannion-Trégor en Bretagne
la Cascade, Maison des arts du clown et du cirque, pôle cirque de Bourg Saint Andéol
Circuits Auch Gers Midi-Pyrénées, pôle arts du cirque, scène conventionnée arts du cirque
Cirque-Théâtre d'Elbeuf, Centre des arts du cirque de Haute-Normandie
le Prato, scène conventionnée pour les arts du burlesque
le Sirque, pôle cirque de Nexon en Limousin
la Verrerie, pôle cirque Région Languedoc-Roussillon
neuf pôles devenus pôles nationaux des arts du cirque
les Migrateurs, associés pour les arts du cirque, Alsace

les membres du réseau

Cirque Jules Verne, pôle national cirque et arts de la rue d'Amiens Métropole
le Carré -les Colonnes, scène conventionnée, Saint Médard en Jalles - Blanquefort
Théâtre Firmin Gémier / la Piscine, scène conventionnée d'Antony et de Châtenay-Malabry
Théâtre de Grasse, scène conventionnée pour la danse et le cirque
Transversales, Théâtre de Verdun, scène conventionnée pour les arts du cirque
Scène nationale de Petit-Quevilly / Mont-Saint-Aignan
Equinoxe, scène nationale de Châteauroux
les Subsistances, laboratoire de création artistique, Lyon
le Parc et Grande Halle de la Villette
Association Culturelle de Trappes, la Merise – Grenier à sel
Théâtre Europe, la Seyne sur mer
la Fête du Chapiteau Bleu, Tremblay-en-France
le Grand Logis, Ville de Bruz
Théâtre de Cusset, scène régionale d'Auvergne

les membres sympathisants

Le Mans fait son cirque, festival du Cirque de création
le Bateau Feu, scène nationale de Dunkerque
Pronomade(s) en Hte-Garonne, Centre national arts de la rue, scène conventionnée arts publics
Scène nationale d'Aubusson, Théâtre Jean Lurçat