

CND

Centre national de la danse

DROIT

ORGANISER UN EVENEMENT ARTISTIQUE SUR L'ESPACE PUBLIC : QUELLE LIBERTE, QUELLES CONTRAINTES ?

CINQUIÈME JOURNÉE D'INFORMATION DES CENTRES DE
RESSOURCES DU SPECTACLE VIVANT (CND, CnT, HorsLesMurs,
IRMA), AVEC LA PARTICIPATION DU CIPAC, PROPOSÉE LE 7
JUN 2004 AU THÉÂTRE DU VIEUX COLOMBIER (PARIS)



HorsLesMurs



JUIN 2004

Département Ressources professionnelles

CND
1, rue Victor-Hugo
93507 Pantin cedex

01 41 839 839
ressources@cnd.fr

cnd.fr

Sommaire

L'espace public : un espace de liberté pour les créateurs ? - 1re table ronde	2
Introduction	2
1/ L'espace public comme espace réglementé	2
2/ L'espace public comme espace politique	5
3/ L'espace public comme espace de création artistique	7
4/ Questions du public	9
Les contraintes de sécurité - 2e table ronde	12
Introduction	12
1/ Champ réglementaire	12
2/ L'accueil du public	14
3/ Le cas particulier des rave-parties	15
4/ Questions du public	17
Les contraintes générales d'organisation - 3e table ronde	20
Introduction	20
1/ L'expérience de Lille 2004	21
2/ L'expérience d'une compagnie chorégraphique	23
3/ L'expérience d'un théâtre subventionné	24
4/ L'expérience du festival Les Accroche-cœurs	27
5/ Questions du public	29
Principales sources juridiques et bibliographie	31

L'espace public : un espace de liberté pour les créateurs ?

1re table ronde

Modératrice : Anne Quentin, journaliste

Intervenants :

Éric Baron, avocat à la cour. Éric Baron collabore régulièrement avec l'Observatoire des politiques culturelles à Grenoble. Il a travaillé avec Lieux publics sur la question de la gratuité des arts de la rue.

Rémy Bovis, conseiller au cabinet de Christophe Girard (adjoint à la culture – Ville de Paris)

Pierre Sauvageot, directeur de Lieux publics – Centre national de création pour les arts de la rue.

Introduction

Interroger la liberté de création au regard de l'espace public, c'est avant tout interroger la notion même d'espace public. Si nous nous en tenons à sa définition la plus stricte, l'espace public devrait appartenir à tous sans restriction, or, nous le savons, ce dernier est régi par une quantité de règles qui, soit en restreignent l'accès, soit tendent à le privatiser partiellement. Nous allons voir ainsi comment cet espace public est défini, quelles en sont les règles d'occupation lors d'événements artistiques.

L'espace public est devenu un formidable terrain d'expérimentation qui reflète l'organisation et les interrogations de notre société. Or, parce que l'espace est public, il est naturellement appréhendé et défini par toutes ses composantes, politique, économique, juridique, artistique et esthétique. C'est certainement la diversité de ses acceptions qui en fait, aujourd'hui peut-être plus qu'hier, la complexité et l'intérêt.

Avec Éric Baron, Rémy Bovis et Pierre Sauvageot, nous essaierons de voir comment s'articulent les approches juridique, politique et artistique de l'espace public, la manière dont elles s'opposent et se complètent.

1/ L'espace public comme espace réglementé

L'espace public est appelé domaine public en droit. Le patrimoine des personnes publiques se subdivise en deux parties : le domaine public et le domaine privé. Le domaine privé est régi par une règle de liberté en matière de gestion que la collectivité gère comme elle l'entend.

Le domaine public se subdivise en deux domaines qui vont intéresser le spectacle de manière différente. D'une part, appartiennent au domaine public les éléments incorporés à ce dernier, affectés à l'usage de tous, à l'usage du public ; par exemple, on appelle espace public la voirie, les rues, les places... D'autre part, est domaine public un bien qui est affecté à l'usage d'un service public, par exemple un théâtre.

Ainsi, tout bien incorporé dans le domaine public induit l'application d'une réglementation particulière dès lors qu'il est affecté, soit à un service public (par exemple un théâtre), soit à l'usage de tous. Dès lors, il n'est pas possible d'avoir une utilisation du domaine public qui est contraire à son affectation.

Par exemple, l'affectation de la voirie est la circulation fondée sur principe de liberté d'aller et de venir. Ainsi, tant que la voirie est utilisée pour circuler, on considère qu'il en est fait un usage conforme. En revanche, si celle-ci est occupée de manière privative (par exemple pour l'organisation d'une course cycliste) ou qu'il en est fait une utilisation anormale (un spectacle par exemple), cette occupation sera subordonnée à un système d'autorisation.

L'autre principe est le principe de police, puisque la collectivité propriétaire a pour obligation de veiller au maintien de la sécurité, de la tranquillité et de la salubrité publiques ainsi qu'à l'entretien et la bonne gestion de son domaine public.

Pour les arts de la rue, l'utilisation de la voirie n'est pas tout à fait conforme à son affectation première – la circulation –, et au regard des mesures de police et des pouvoirs de police qui appartiennent au maire ou au préfet selon les cas, cette utilisation sera subordonnée à une autorisation.

À l'occasion du travail sur la gratuité mené par Lieux publics, Éric Baron s'est aperçu que les artistes pensent souvent que l'espace public implique l'accès à tous. Ils ne comprennent pas pourquoi ils ne peuvent librement y accéder. D'un point de vue juridique, la question est moins celle de la liberté d'accès que celle de l'égalité d'accès. Ainsi, si une manifestation culturelle contrevient à l'égalité d'accès, parce qu'un riverain ne peut plus rentrer chez lui ou parce que cela contrevient à la liberté de circulation des autres usagers du domaine public, il y a, en droit, un problème. Autrement dit, il s'agit bien d'un principe de liberté mais de liberté de tout le monde.

Dans ce sens, une terrasse de café est une occupation privative anormale du service public puisque le trottoir n'est pas fait pour boire un verre mais pour marcher. Par conséquent, il faut une autorisation spéciale pour installer sa terrasse sur le trottoir. Le régime de ces autorisations doit alors répondre à une réglementation assez précise. Il revient ensuite à la collectivité propriétaire de la mettre en œuvre dans le respect des principes et libertés fondamentales.

En principe, les autorisations sont à demander à la personne qui est titulaire du pouvoir de police, c'est-à-dire le maire et dans certaines communes où les pouvoirs de police lui sont dévolus, au préfet. L'autorisation et les restrictions qu'elle induit doit donc répondre aux nécessités de l'ordre public – par exemple la sécurité – mais cette mesure de police doit également être adéquate et proportionnée à la demande. Autrement dit la liberté reste le principe et la mesure de police, l'exception.

Nous ne sommes donc pas ici en face d'un pouvoir discrétionnaire de l'autorité de police. Par exemple, s'il s'agit de la représentation d'une petite forme de spectacle avec un artiste, le maire ou le préfet aura plus de mal à interdire la manifestation que s'il s'agit d'une grosse production (engins, circulation bloquée), où le trouble à l'ordre public est plus caractérisé. Mais il restera nécessairement une part de subjectivité dans cette notion de trouble à l'ordre public. Si la demande n'est pas acceptée, il faut que l'acte administratif soit motivé, c'est-à-dire qu'il précise en quoi cette manifestation est susceptible de contrevenir à l'ordre public.

Au niveau juridique, la question ne se pose donc pas en termes de jugement de la qualité de l'expression artistique. Il s'agit de se questionner sur des problématiques de sécurité, de tranquillité, de nuisances sonores et des questions techniques.

Pour résumer, on retrouve un principe de liberté tant que l'objet de l'activité sur le domaine public est compatible avec son affectation, sous la réserve de garantir l'ordre public. Quand l'utilisation est anormale ou privative, un régime de permission de voirie ou un régime contractuel s'impose, tout comme des mesures de police, mais celles-ci doivent toujours être proportionnées à la demande.

Les arts de la rue, une expérience de réappropriation populaire

En principe, l'artiste de rue n'a pas plus de droits que le piéton. Dans la mesure où une portion du domaine public est utilisée pour un spectacle, il s'agit d'une occupation privative et anormale. Celle-ci sera nécessairement limitée dans le temps et pourra correspondre au paiement d'une redevance car elle est contraire à l'affectation qui définit l'espace public.

La reconnaissance de l'intérêt de présenter des formes artistiques sur l'espace public est donc avant tout un choix politique. Des usages peuvent naître de ces choix comme au moment de la Fête de la musique ou de la Nuit blanche qui réunit un million de personnes dans les rues. On assiste pendant ces événements à une réelle réappropriation de l'espace public par les artistes et la population. Ces pratiques artistiques doivent nous interroger non pas simplement sur la pertinence de « sanctuariser » des espaces dédiés à la création mais plus généralement sur l'affectation, le sens, que l'on donne à l'espace public.

Aujourd'hui, la circulation, la liberté d'aller et de venir sont prédominantes. Selon Éric Baron, il y aurait un risque, pour les arts de la rue, à aller vers une revendication du domaine public comme affecté à un service public, à l'image du théâtre de la ville.

En effet, dès lors que l'on délimite un lieu par rapport à une fonction (arts de la rue, spectacles), on quitte le domaine public affecté à l'usage de tous pour le domaine public affecté à une fonction particulière avec des règles juridiques particulières ; par exemple, le délégataire du service public devra tirer l'essentiel de ses rémunérations de l'exploitation du service ce qui remet en cause le principe de gratuité des représentations.

Pour l'heure, il est illégal de mettre une barrière et de demander un droit de péage pour l'accès à un spectacle sur le domaine public. Le principe d'aller et venir et l'institution du droit de péage ne sont a priori pas contradictoires, mais toutes les propositions visant à instaurer un tel système pour les arts de la rue n'ont pas abouti. L'affectation des usages de tous n'est pas la somme des usages particuliers. Pour Éric Baron, si nous instaurons des droits de péage, l'usage de tous va devenir l'agrégation des usages particuliers. Il n'y aura alors plus aucune raison politique pour que les arts de la rue aient un droit, car demain un autre secteur d'activité risque de demander la même chose.

2/ L'espace public comme espace politique

a/ De l'importance du politique face à l'administration

Un des arguments majeurs apportés pour restreindre l'utilisation de l'espace public par les artistes est le respect de l'ordre public. Rémy Bovis rappelle toutefois que cette notion s'apprécie en fonction des circonstances de temps et de lieu. En revanche, il est certain que si la manifestation artistique s'inscrit dans la mise en œuvre d'une politique culturelle, les troubles à l'ordre public sont, sinon limités, au moins assumés par la collectivité.

Selon lui, il ne faut cependant pas oublier la liberté du public, qui est très importante. Au niveau politique, organiser une manifestation sur l'espace public correspond quelque part à aller à l'encontre de tout ce qui est organisé par ailleurs pour assurer la circulation et les différents flux dans la ville. Plus on se trouve en milieu urbain et plus cette question sera sensible. « Quand nous créons une manifestation dans une bouche de métro, nous allons dans le quotidien des gens. Nous créons un attroupement là où les forces de l'ordre n'aiment pas qu'il y en ait et donc nous perturbons, mais nous permettons à des personnes qui ne se connaissent pas de se regrouper, ce qui va à l'encontre de leurs habitudes. Toutes ces décisions sont donc de vrais choix politiques. »

Pour ce qui concerne les autorisations, la particularité de Paris réside dans le fait qu'il y a une séparation entre le pouvoir politique et le pouvoir de police, puisque ce dernier est exercé par la préfecture. Ceci ne facilite pas les démarches administratives, car il y a une double – voire une triple – instruction de tous les dossiers. Cela alourdit le système et le paralyse parfois dans la mesure où le pouvoir du préfet est prépondérant.

Rémy Bovis explique : « Pour organiser une manifestation sur l'espace public il faut faire une demande devant la direction générale de l'événementiel et du protocole à la mairie, qui diffuse cette dernière à tous les élus concernés pour avoir un avis d'opportunité. Le maire d'arrondissement doit aussi donner un avis d'opportunité, après celui de ses adjoints. Le même dossier part ensuite à la Préfecture où le préfet rendra un avis d'opportunité au regard des exigences de l'ordre public. Une dernière instruction est réalisée par un bureau qui permettra finalement à la manifestation d'avoir lieu. »

Le pouvoir politique n'intervient donc que sur l'opportunité du projet. Une des difficultés – qui est aussi sujet d'intérêt – pour les arts de la rue réside dans le fait que l'artiste est dans un rapport beaucoup plus direct au politique et à ses services contrairement à d'autres formes du spectacle vivant qui bénéficient, pour leur diffusion, de la « médiation » des lieux et des espaces qui leur sont dédiés et qui sont financés à ce titre.

Rémy Bovis reste néanmoins relativement optimiste et insiste sur l'importance de la « pédagogie » en la matière. « Nous arrivons de mieux en mieux à travailler en concertation. Un service, même un service technique, a besoin de savoir pourquoi il travaille et pourquoi il doit travailler un peu plus... La préparation est essentielle, tout comme la concertation entre les services. La taille de la collectivité et de ses services rend les choses plus ou moins faciles. La Ville de Paris représente 32 000 fonctionnaires, donc quand il faut mettre tout le monde en relation, cela reste compliqué.

Mais les projets émanant de la mairie sont beaucoup plus faciles car la mise en relation des services est beaucoup plus directe.

Pour autant, nous pouvons être tout à fait contournables. S'il s'agit d'une opération privée ou semi privée, une autorisation sera toujours nécessaire, mais nous n'intervenons pas du tout. »

Du point de vue du droit, les obligations et le devoir du politique restent les mêmes que n'importe quel organisateur. Il n'a pas plus de prérogatives. Rémy Bovis se rappelle sur certains événements comme Nuit blanche ou Itinérance Rue les longues négociations menées avec la Préfecture qui a imposé que l'autorisation des manifestations ne soit pas générale mais appréciée site par site. C'est pourquoi la ville de Paris utilise souvent le système de la production déléguée.

b/ De l'intérêt politique des manifestations artistiques sur l'espace public

« La Nuit blanche est d'abord un choix de Bertrand Delanoë et de Christophe Girard (adjoint au maire de Paris, chargé de la Culture), une manière de poser la question de la réappropriation de l'espace public, de faire en sorte que l'art et la culture soient présents et de répondre à ce qui apparaît aujourd'hui comme un besoin de la population ». Selon Rémy Bovis, « Christophe Girard a toujours eu la volonté de susciter des envies, des habitudes différentes, de rompre avec une certaine monotonie. Il s'agissait de bousculer cela pour pouvoir avancer, faire de la place. Pour Itinérance Rue, nous avons inscrit l'événement dans la durée et il s'agit là d'un véritable choix de politique culturelle.

Les arts de la rue ont besoin de travailler sur un autre rapport à l'espace. Il n'a jamais été question de faire une commande particulière. C'est toujours l'équipe artistique qui choisit son mode d'intervention dans la rue. Nous entrons dans la relation au temps : quel choix par rapport au public dans son quotidien ? Les arts de la rue questionnent le public comme le politique dans le rapport au temps, qu'il soit quotidien, sur un été ou une année. »

Au-delà de la volonté politique, se pose également la question pour l' élu d'être visible. Des événements artistiques sur l'espace public influent nécessairement sur l'image de la ville. Sans parler d'instrumentalisation, on constate souvent que le politique recherche l'effet de masse sur ce type de manifestations afin de s'assurer un maximum de visibilité au détriment parfois des choix de programmation et des conditions de représentation.

Sur ce sujet, Rémy Bovis reconnaît que « le politique a besoin de communiquer. Mais je ne pense pas que ces manifestations aient été prévues pour une opération de communication. Qu'elles le soient devenues de fait, c'est possible, car une manifestation qui réunit, pendant 12 heures, 1 million de personnes, cela fait du bruit. Le fait que plusieurs villes veuillent copier le principe de Nuit blanche en confirme son succès, mais peut en effet poser la question suivante : n'est-ce pas aussi une très bonne opération de communication ? Christophe Girard a toujours annoncé cela comme un parcours artistique dans Paris pour faire découvrir l'art contemporain.

Mais sur d'autres projets, comme Itinérance Rue, nous sommes loin d'une opération de communication, car personne n'en parle. Nous sommes vraiment dans une démarche très différente. Si nous avions souhaité faire une grosse opération "arts de la rue et communication", nous aurions prévu un festival, un rendez vous régulier, et la Ville de Paris a les moyens de le faire. Pour nous, il s'agit d'un vrai projet culturel qui nous amène dans des quartiers isolés et parfois insolites.

La communication reste indispensable, mais nous ne nous servons pas de la manifestation comme d'un outil de promotion. »

3/ L'espace public comme espace de création artistique

Au contraire de Rémy Bovis, Pierre Sauvageot remarque que les artistes ont rarement un contact direct avec le politique. « En général, ils arrivent la veille, repartent le matin et sont rarement confrontés aux problématiques de la ville. »

Ce sont finalement plutôt les organisateurs et la direction technique qui sont les interlocuteurs des artistes, et ces derniers sont donc rarement en situation d'appréhender l'espace public en tant que tel.

Pour Pierre Sauvageot, cette situation est surtout le fait d'un manque de moyens, dans tous les sens du terme, alors qu'il faudrait systématiquement intégrer les problématiques spécifiques de chaque ville dans la perspective de la représentation d'un spectacle.

Selon lui, plusieurs facteurs expliquent ce phénomène. Tout d'abord, il y a de moins en moins d'espace public et celui-ci est de plus en plus parcellisé. « Il y a de moins en moins de "non-lieux", de lieux ouverts. Ce n'est pas un hasard si les artistes se retrouvent dans les friches, dans les no man's lands. C'est aussi parce que le centre-ville est devenu de plus en plus programmé, organisé, réglementé. »

Il faut également noter la montée en puissance des espaces publics privés de type centre commercial. Cette tendance se vérifie à Marseille et dans le sud de la France. « Il n'y a plus de rues, il n'y a plus que des couloirs de copropriétés. Nous savons tous qu'il n'y a rien de pire que de bouger une terrasse de café, qui constitue une véritable concession sur l'espace public et sur laquelle nous n'avons aucun moyen de pression. »

Sur ces problématiques, Pierre Sauvageot constate par ailleurs qu'il est rare que les artistes soient force de proposition. Dans ce sens, il avance la possibilité de créer un fonds interdirectionnel au sein du ministère de la Culture, ou même interministériel pour permettre des écritures singulières en prise directe avec un espace public, un territoire. « Cela reste une hypothèse, c'est en tout cas un souhait évident.

Mais pour l'instant ce sont les villes, soit en direct, soit par délégation, qui passent des commandes à des organisateurs qui réfléchissent à des événements qui eux-mêmes vont faire appel à des artistes. Ce n'est pas tout à fait la même chose.

Cela est dû à l'organisation du marché et aussi un peu à de la frilosité de la part des artistes qui ont tendance à se mettre dans le marché, à se formater à ce dernier. »

Enfin, si le principe de la manifestation est acté, il reste encore toutes les contraintes techniques d'organisation. Celles-ci, Pierre Sauvageot les revendique : « Les arts de la rue sont les arts de la contrainte. La ville est un bien commun, elle est un espace à négocier avec les autres occupants. Les arts de la rue représentent les arts du contexte.

Le contexte peut faire prendre à la manifestation une qualité remarquable. Les solutions sont donc artistiques. Il faut s'adapter à la ville et cela prend du temps. »

Il remarque néanmoins que l'apport et l'influence de l'élu à la culture dans ce débat n'est pas souvent prépondérant. « Certaines villes, comme Nantes, développent une véritable politique municipale en mettant en avant l'art dans l'espace public. Mais, en PACA, Lieux publics (Centre national de création pour les arts de la rue) a connu des blocages définitifs pour l'utilisation d'un bateau sur le vieux port, pour la gare d'Aubagne... Dans ces cas, la stratégie "par au-dessus" a été supplantée par une stratégie "par au-dessous", c'est-à-dire en passant par le premier maillon de la chaîne de décision. »

Aujourd'hui, la question de l'art dans l'espace public atteint un point paradoxal : « Nous avons l'impression que les arts de la rue n'ont jamais autant intéressé. On le constate lorsque nous en parlons avec des élus, à partir de repérages dans la ville ou quand nous travaillons sur la gratuité, mais à côté de cela nous sentons que d'un point de vue réglementaire, législatif, les choses sont en régression. »

Il n'y a évidemment pas de solution miracle, mais Pierre Sauvageot avance cependant quelque pistes. « Il faut discuter avec les élus, convaincre, imposer que l'art dans l'espace public est aussi important, voire plus, que les places de parking.

À terme, quelle que soit la couleur politique de la ville, c'est forcément payant. En tout cas plus qu'une politique à courte vue qui consiste à faire plaisir aux riverains et qui crée plutôt de la frustration et de l'énerverment général. Replacer la place de l'art dans l'aménagement de la ville me semble audible.

J'ai réfléchi à trois propositions :

La licence d'entrepreneur de spectacle : Elle se transforme doucement en "patente" gratuite pour les organisateurs de spectacle. Pour l'instant elle est donnée surtout sur des "critères sociaux", mais il me semble que ce ne sont pas les seuls. Une licence spécifique qui donnerait des facilités administratives pour créer et jouer sur l'espace public pourrait être intéressante.

Les concessions d'espace public devraient impérativement comporter des clauses d'exception. Au sujet des terrasses, par exemple, la ville aurait le droit de récupérer dix jours par an sur ces concessions.

Avoir un budget pour les arts de la rue. »

Conclusion

L'espace public est-il encore un espace de liberté pour les créateurs ?

Pierre Sauvageot : Pour moi, c'est le fondement même de mon travail donc je ne me pose pas la question, c'est une évidence. C'est une liberté formelle : le lieu public est un espace de liberté extraordinaire. C'est aussi la fonction sociale de l'art qui est en jeu : est-il possible d'avoir un pur objet artistique sans rapport au festif ? Comment gérer l'aspect de convivialité et de festivité dans une proposition artistique sur l'espace public ?

Éric Baron : Finalement, on voit bien que le domaine public représente sociologiquement la société, avec tous les compromis que nous faisons tous les jours. Je me demandais si, en termes d'expérimentation, nous ne pourrions pas faire un lieu, un espace public vraiment affecté à tous. Une espèce de lieu d'anarchie qui serait à tout le monde, où nous définirions ce qui est l'usage de tous.

Aujourd'hui, de plus en plus de théâtres se voient tenir un double discours par les maires qui est assez déprimant : « Il faut que tu restes ouvert, mais je ne te donne pas l'autorisation pour être ouvert ». Il faut lever cette ambivalence dans le discours.

Par ailleurs, je pense qu'il faut dire non au non. Quand une autorité refuse sans fondement toute forme de présence artistique sur l'espace public, il faut aller au contentieux. Il est toujours intéressant et utile de faire préciser devant le juge les contours de la notion de domaine public et de ses usages. C'est un moyen de faire évoluer les choses.

Rémy Bovis : Je pense que l'espace public peut être un espace de liberté si nous nous en donnons les moyens. Cela passe, entre autres, par la prise en compte d'un nécessaire temps de préparation, car la liberté passe aussi par une connaissance et un choix communs des contraintes. Il faut accepter les contraintes du territoire sur lequel nous voulons intervenir. Pour l'itinérance Rue, le choix du lieu se fait par un consensus entre l'artiste et la mairie d'arrondissement et l'idée d'un repérage commun est essentielle.

Une formation sur l'intervention de l'art dans l'espace public doit également pouvoir exister. Et puis, c'est aussi un travail quotidien de rencontre et de conviction, personne après personne. Mais, du graff aux dispositifs monumentaux, on voit, malgré tout, que l'espace public reste un espace de grande liberté pour les créateurs.

4/ Questions du public

L'espace public n'est pas vécu par les artistes comme un espace de liberté. Quelles sont les limites de l'entrave à la circulation quand une fanfare ne prend pas tout un trottoir et ne bloque en rien la circulation ? À Paris, ces musiciens se font « jeter » systématiquement et la police menace de saisir leurs instruments...

Rémy Bovis : Je n'aurais pas de réponse précise à vous apporter. Le maire de Paris n'a pas les pouvoirs de police et les élus des collectivités locales n'ont pas de pouvoir législatif. En effet, depuis un certain temps, il y a une restriction par la loi de certaines possibilités de manifestations sur l'espace public. Nous essayons d'être les médiateurs et de négocier avec la Préfecture pour que ces espaces de liberté soient préservés. Nous l'avons fait par rapport aux musiciens de rue après une série d'interpellations avec confiscation d'instruments, notamment dans les 18^e et 13^e arrondissements. Cela peut se régler, mais nous sommes très limités. Il s'agit des limites du pouvoir politique par rapport au pouvoir de police. Nous ne pouvons aller contre une loi et un élu ne peut se mettre hors la loi.

Le problème des nuisances sonores sur Paris et dans toutes les villes à forte densité est important. Nous travaillons, notamment avec l'Irma, dans le cadre de l'Observatoire des lieux de musique à Paris, pour arriver à trouver une charte de bon fonctionnement entre les riverains, les lieux, les pouvoirs de police... Cette charte est réalisée pour donner les responsabilités et les moyens afin que tout se passe dans la concertation. Par exemple, il faut tenir compte de l'antériorité, des habitudes. Mais, le jour où une instruction du ministère de l'Intérieur parvient au préfet en supprimant une manifestation, le préfet l'applique et nous ne pouvons rien faire.

Pierre Sauvageot : Nous parlons depuis l'été dernier d'une loi d'orientation du spectacle vivant, annoncée par le Premier ministre dans les colonnes d'un journal du soir. Va-t-elle se faire ? La profession doit être porteuse de ce type de choses et doit les écrire pour que ces alinéas trouvent leur place dans une loi d'orientation du spectacle vivant.

Éric Baron : La question est d'agir sur la loi et sur la notion de trouble. Je retiens l'idée de permettre une concession d'occupation créative du domaine public où la Ville se réserve le droit d'occuper l'espace qu'elle concède par ailleurs. Il y a une loi pour les arts plastiques sur le 1 % pour la construction publique. Peut-être faut-il réfléchir à une disposition législative similaire pour les arts de la rue sur le domaine public. Comme une espèce de droit de tirage. Sur toutes ces occupations privatives, ne peut-on pas réfléchir à l'idée d'imposer dans chaque convention une clause prévoyant que 10 % de l'occupation sera au profit des arts de la rue ?

Je voudrais revenir sur le « non au non » de Éric Baron. C'est certainement très louable, mais est-ce que les artistes, les organisateurs ont cette possibilité ? J'imagine qu'un organisateur qui entame une telle démarche est remplacé dans l'année par les pouvoirs publics qui le financent, et ensuite les artistes n'en n'ont pas les moyens... Est-ce quelque chose d'utopique ou qui peut être travaillé par les professionnels ?

Éric Baron : Nous avons toujours les moyens. Le droit a le sens que le corps politique lui donne à un moment donné. Le droit administratif est constitué de concepts qui sont flous. Les notions de service public et de l'ordre public ne sont pas précisément définies et c'est le juge qui va les interpréter, les vivifier et les faire évoluer. Nous obtenons aujourd'hui des annulations en référé plutôt rapides. Les procédures administratives sont souvent plus respectueuses des droits des administrés que les tribunaux judiciaires. C'est cela qui nourrit le précédent de la jurisprudence. Le contentieux, c'est concrétiser le sens d'une politique.

Rémy Bovis : Cela est utile si ça peut servir à d'autres et faire jurisprudence. Le problème reste le temps, car quand la non-autorisation arrive, en général il ne reste que quelques jours avant la manifestation. Le périmètre de son action est donc très limité.

Éric Baron : Je ne suis pas d'accord avec le fait de penser qu'il ne faut pas se battre car il n'y a pas d'effet pratique ou avec le fait d'être dans un régime où on vous dit n'importe quoi et où vous ne vous impliquez pas car vous ne bénéficierez pas directement des retombées de votre action. Nous sommes dans un système où il est assez fréquent que des actes de préfets soient annulés par les tribunaux.

Pierre Sauvageot : Je suis très content de la colère d'Éric Baron, car elle me paraît salutaire. Je pense qu'il est important de l'entendre. Il arrive que Lieux publics organise quelque chose à Marseille qu'on lui interdit par ailleurs. D'un côté Lieux publics est financé par la Ville de Marseille pour organiser des événements et de l'autre, la Ville lui interdit d'utiliser l'espace public alors qu'il s'agit de la même collectivité. Nous protestons, mais dans une certaine mesure, car la Ville de Marseille fait partie du conseil d'administration de Lieux publics. Il faut vraiment des raisons impérieuses pour lancer un bras de fer aussi important. La solution est bien politique : y a-t-il, au delà du service culturel qui décide de faire telle action, de la financer ou de la co-financer, une volonté politique d'ouvrir l'espace public à l'art ? Il faut que l'on arrive à faire inscrire une sorte de droit à l'art dans l'espace public que l'on pourrait opposer.

Éric Baron : Il y a une exception où il n'y a pas d'autorisation préalable : les fêtes traditionnelles (carnaval, taureau...) Il peut être intéressant de se servir de cela pour organiser une manifestation sans autorisation préalable, de justifier du caractère traditionnel de la manifestation.

Rémy Bovis : Il faut creuser la piste d'une licence ou d'un droit, avec la limite de faire attention à ne pas fermer la porte à de nouvelles équipes. Plus on crée de statuts, plus on exclut, alors qu'une réglementation propose une entrée commune à tous.

J'aimerais avoir une précision sur les parcs et jardins, savoir s'ils sont du domaine privé ou du domaine public des mairies, de l'opportunité de développer des formes artistiques sur ces espaces qui offrent des situations d'accueil assez satisfaisantes.

Rémy Bovis : À Paris, les jardins de moins de 1 hectare sont gérés par les mairies d'arrondissement et dépendent directement du maire d'arrondissement. Au-dessus de 1 hectare, ils dépendent de l'Hôtel de Ville, en concertation avec l'arrondissement concerné. Pour l'organisation de manifestations, des choses se font, mais il y a aussi une forte demande pour laisser place au farniente dans les jardins.

Je ne sais pas s'il faut redéfinir des espaces réservés pour l'expression artistique. Nous rentrons dans quelque chose qui est ciblé alors qu'il faut aller sur le territoire du public et non l'inverse.

Les contraintes de sécurité

2e table ronde

Modérateur : Jean-Louis Montheil, coordinateur de formation à l'Institut supérieur des techniques du spectacle (ISTS)

Intervenants :

Marc Blanc, directeur technique (Lille 2004)

Olivier Desjardins, directeur technique

Arnaud Frisch, directeur de production (UWE)

Introduction

Cet atelier s'inscrit autour de la notion des contraintes de sécurité et s'inscrit dans la continuité de la table ronde précédente. Il convient de prendre cette formule de manière très interrogative en se demandant si ces contraintes de sécurité constituent réellement un frein à la création artistique. Pour un artiste, la contrainte est en effet souvent présente et constitue souvent un moteur de création.

1/ Champ réglementaire

a/ Les lieux de spectacle et les autorisations

Définition d'un établissement recevant du public (ERP)

Il s'agit, tel que le définit l'article R. 123-2 du code de la construction et de l'habitation, de bâtiments, locaux, enceintes ou autres structures, dans lesquels des personnes sont admises, soit librement, soit moyennant une rétribution ou une participation quelconque, ou dans lesquels sont tenues des réunions en accès libre ou sur invitations, payantes ou non (hôtels, églises, écoles, salles d'activités diverses...). Sont considérées comme faisant partie du public toutes les personnes admises dans l'établissement.

Les types d'établissement :

- Les établissements installés dans un bâtiment sont des ERP de type L : une salle de spectacle.

Tout bâtiment dénaturé ou détourné de sa fonction sera un établissement de type L, comme une salle de sport ou une friche industrielle aménagées pour l'accueil d'un spectacle.

- Les établissements spéciaux : les chapiteaux tentes et structures (CTS), les établissements de plein air (PA).

Du point de vue des autorisations, la première démarche à entreprendre consiste à déposer un dossier et y compris un dossier technique. Il ne suffit pas en effet d'adresser un courrier au maire lui signalant la manifestation.

Il revient au maire de juger si la manifestation peut être l'occasion d'un trouble à l'ordre public. Il ne pourra prendre sa décision qu'à partir du moment où il disposera des éléments suffisants. Le rôle de la commission de sécurité est alors essentiel puisqu'elle est composée d'experts qui vont donner des informations à l' élu qui n'est un spécialiste ni de la prévention des risques ni de la sécurité.

Pour avoir le maximum de chance de son côté, il convient de démontrer que l'intervention envisagée sur l'espace public est parfaitement maîtrisée artistiquement et techniquement en termes d'éléments de mise en œuvre, d'inventaire des dangers potentiels et surtout de moyens de prévention envisagés.

Une des problématiques des arts de la rue est que les configurations sont plus atypiques les unes que les autres.

Il convient d'étudier chaque situation : il n'est pas nécessaire de provoquer une commission de sécurité lorsque seulement une vingtaine de personnes assistent au spectacle, mais si 500 personnes sont présentes sous un chapiteau ou dans un lieu privé, il conviendra d'avoir deux autorisations : celle du propriétaire et celle du maire. Pour constituer le dossier, il faut ensuite déterminer les responsabilités des uns et des autres et classer la nature du spectacle. Il est évident qu'un trompettiste jouant dans un jardin public n'est pas très gênant mais s'il s'agit d'un spectacle pyrotechnique cela nécessite des autorisations.

L'information et le classement de la nature du spectacle doivent être faits suffisamment en amont pour permettre l'échange avec les autorités. Une information conjointe au préfet, au maire aux services départementaux d'information et de secours et la sécurité publique devra suivre.

Ensuite se mettront en place les réunions préparatoires au déroulement de la manifestation et, le cas échéant, la tenue de la commission de sécurité. Pour rappel, cette dernière n'est pas obligatoire et elle ne rend qu'un simple avis consultatif et, en cas d'avis défavorable, la décision d'ouverture au public appartient en dernier ressort au maire.

b/ Le dossier technique

L'idée centrale est d'installer une démarche organisationnelle qui soit la plus efficace possible avant de rejeter la faute sur les élus ou les pompiers. La préparation du projet doit permettre d'anticiper les questions qui se poseront à un moment ou à un autre et d'y apporter des éléments de réponse. Le principe est l'accompagnement d'un artiste dans son chemin de création et dans sa présentation publique en espace urbain.

Le Théâtre du Vieux-Colombier, par exemple, est un lieu fermé où les délires scénographiques et de positionnement du public sont quand même relativement limités. Avant toute action artistique dans ce lieu, il y a la notion du théâtre en ordre de marche, autrement dit le lieu existe et est prêt à fonctionner. Alors que dans l'espace urbain, il faut commencer par fabriquer ce théâtre en ordre de marche.

Ainsi, une création pour l'espace public répond à deux préoccupations :

- intégrer « l'objet artistique » dans sa scénographie urbaine ;
- fabriquer le théâtre en ordre de marche.

Ces deux éléments apparaissent contradictoires et souvent les difficultés surviennent alors avec notamment les services techniques municipaux. Pour permettre la représentation d'un spectacle dans une rue ou un jardin, il faut détourner cet espace de son utilisation habituelle. Il convient de prendre ces contraintes de façon positive, puisqu'elles vont permettre de s'interroger sur ce qui est essentiel à mettre en place pour que la représentation se passe correctement. Si le dossier technique restitue ces éléments-là, une grande part du chemin est alors fait. Il faut commencer par s'interroger sur la jauge et les conditions d'accueil du public pour fournir ensuite les documents réglementaires, les attestations de montage l'extrait du registre de sécurité.

Il ne faut pas hésiter à solliciter le préventionniste attaché à la commune où se tiendra la manifestation très en amont en lui exposant précisément la nature du projet.

Lors de l'atelier précédent, une personne disait que d'un service de prévention à l'autre les choses variaient. Cela peut être vrai, mais, selon la nature et les contraintes de l'environnement, il est aussi vrai que les conditions de sécurité, pour un même spectacle, peuvent être très différentes.

Dès lors qu'une équipe artistique apporte un projet et que tout le monde croit dans sa mise en œuvre, c'est en partie gagné par rapport aux autres interlocuteurs. Pour être serein par rapport à ce projet, il revient aux directeurs techniques et aux régisseurs généraux d'instaurer ce climat de confiance avec leurs interlocuteurs. Sinon, il est très difficile de revenir en arrière et de modifier le cours des choses.

2) L'accueil du public

Marc Blanc évoque l'annulation, lors de Lille 2004, d'un spectacle dont la représentation aurait représenté une prise de risque trop importante pour le public. « Une des difficultés rencontrées lorsque l'on prépare un spectacle est d'y être complètement immergé et de se heurter à une mauvaise compréhension de ce que l'on fait par les commissions de sécurité, y compris au niveau des autorités politiques et de police. Il ne faut pas oublier que, dans la rue, nous ne sommes pas responsables du maintien de l'ordre public. Un travail de décryptage est à réaliser entre le propos artistique et les moyens que l'autorité publique doit mettre en place.

Pour Lille 2004, nous avons eu un souci avec une foule beaucoup trop importante : le public ne tenait plus sur l'espace public probablement parce que nous n'avions pas assez décrypté avec les autorités le projet artistique. Ces dernières avaient des habitudes de fonctionnement sur la braderie à Lille et le sentiment qu'un rassemblement en valait un autre.

Je pense plutôt qu'il faut à chaque fois reconstruire à la base, cela permet d'avoir une réflexion et une approche neuves sur tous les problèmes. Le dispositif policier a été sous-dimensionné et il a fallu interdire un concert à minuit et demi parce que 60 000 personnes étaient réunies dans un espace qui en contenait difficilement 25 000. Nous nous sommes retrouvés face à un véritable danger accompagné de phénomènes de panique et nous avons été amené à nous interroger avec les autorités sur les moyens à mettre en place pour contrôler une jauge dans l'espace public et, par exemple, tenir compte des badauds ou passants qui sont là par hasard. En l'espèce, nous étions dos à une gare et la circulation des trains ne pouvait être interrompue parce que nous avons monté une scène. On peut à la rigueur imaginer le blocage de stations de métro, mais la ville doit continuer à vivre.

Il convient dans ces conditions de contrôler l'accès et la sécurité du public et d'assurer l'intervention de tous les services de l'État, les pompiers doivent par exemple pouvoir se rendre au domicile d'une personne faisant une crise cardiaque. C'est normal et logique et aucun metteur en scène, aucun technicien ne prendra le risque de mettre en danger la vie d'autrui.

Dans un premier temps, il a été mis en place un système extrêmement répressif de contrôle de l'espace public, avec la mise en place d'agents sur des points en hauteur pour surveiller, l'interdiction des couloirs de sécurité au public et aux véhicules pour permettre l'accès aux secours et la présence de centaines de CRS. Puis dans un second temps un certain degré de confiance s'est rétabli avec les autorités et ils ont alors commencé à comprendre de quoi nous parlions.

Lorsqu'une troupe ou une compagnie de spectacles investit un espace public, elle est en situation d'invitée et, en fonction de l'échelle ou du gabarit du spectacle, l'effet perturbateur par rapport à l'organisation de la vie de la cité sera différent. Cette dimension doit être prise en compte en se recentrant sur le geste artistique et sur les conditions requises pour présenter au public ce spectacle. Il ne faut pas oublier que les services de sécurité au sens large ont une mission : porter secours et faire évacuer le public. La mission de la compagnie est tout autre : construire des lieux et faire venir du public le plus nombreux possible pour voir les spectacles. Il suffit donc de se mettre d'accord sur les moyens à mettre en place pour faire venir et repartir le public. Il faut s'interroger sur les accès et les issues.

Il ne faut pas omettre les réactions éventuelles du public : une personne peut lancer un fumigène en criant "au feu, au feu !" pour rigoler, ou une autre peut avoir un problème de santé. Il ne faut pas négliger les phénomènes de simple panique. Sur un spectacle en plein air, l'arrivée d'un orage peut engendrer un effet d'excitation du public et si ce dernier a envie de partir se mettre à l'abri cela ne doit pas poser de difficulté. La mission des services de sécurité est de sauvegarder l'intégrité physique du public et il faut donc l'intégrer au moment du choix de l'espace de représentation. »

3/ Le cas particulier des rave-parties

Arnaud Frisch a assisté à de nombreuses commissions de sécurité en organisant plus d'une centaine d'événements et il s'est occupé des deux premières techno parades à Paris. Selon lui, le comportement des commissions de sécurité a longtemps été très défavorable à l'organisation de manifestations techno.

Concernant l'organisation de raves, il distingue cinq grandes périodes.

- **Entre 1989 et 1993**, les raves se déroulent dans des endroits absolument pas adaptés pour recevoir du public : stations de métros désaffectées, champignonnières, anciennes abbayes...

- **À partir de 1993**, les soirées prennent une dimension beaucoup plus importante. La France est assez en retard par rapport à ses voisins européens, les manifestations prennent une ampleur plus importante. Les pouvoirs publics commencent à s'y intéresser et cela constitue une menace, notamment pour tous les grands événements.

Durant l'été 1993, la première grosse manifestation autorisée en France doit réunir entre 10 000 et 15 000 personnes à Amiens. Deux jours avant l'événement, le maire d'Amiens prend un arrêté interdisant la manifestation en raison du nombre insuffisant des forces de police pour assurer la sécurité autour du site. Les organisateurs avaient invité un collectif anglais connu pour avoir développé des *free parties* partout en Angleterre : la décision est alors prise d'organiser la *free* dans le terrain voisin. Le premier Technival à Beauvais est finalement né de la répression de cette soirée officielle.

Débutent alors une période de répression qui va menacer un peu tous les événements officiels et faciliter la naissance en France d'une scène très clandestine. Un rapport de la direction générale de la police nationale en 1995 intitulé *Les Raves : des situations à haut risque* est diffusé par le ministère de l'Intérieur à toutes les commissions de sécurité, aux préfets, aux maires, etc. Il s'agit en fait d'un petit manuel d'interdiction des raves où l'on trouve en annexe des modèles d'arrêtés à remplir.

Finalement la répression croît jusqu'en 1996 date à laquelle un second événement très important, le Polaris, à Lyon, est annulé suite à la pression du syndicat des discothèques qui ne voit pas d'un très bon œil le développement des raves-parties. Au dernier moment, la soirée est autorisée jusqu'à 1 heure du matin, alors qu'elle commence à minuit...

Les acteurs de la scène électronique (labels, organisateurs, artistes, maisons de disque) décident alors de s'unir en créant une association dans le but de pouvoir négocier avec les pouvoirs publics et d'inscrire au moins les soirées technos officielles dans un régime normal de manifestation.

- **Entre 1996 et 1997**, c'est une période un peu trouble pendant laquelle l'association dépose un recours contre un arrêté pris par le maire d'Avignon pour interdire toutes les raves sur la commune. L'arrêté est annulé par le tribunal administratif ce qui a pour effet d'instaurer un début de dialogue avec les autorités.

- **En 1998**, la techno parade permet de montrer que 250 000 personnes peuvent être réunies dans les rues sans incident. Une nouvelle circulaire présentée par Jean-Pierre Chevènement est signée par le ministère de la Culture, le ministère de l'Intérieur et le ministre de la Défense, dans le but d'inscrire les raves dans la normalisation tout en indiquant que les free parties doivent être contrôlées et annulées, etc.

NB : Les raves sont plutôt des soirées payantes alors que les free sont a priori gratuites et non déclarées.

- Durant l'été 2001, le député RPR Thierry Mariani dépose un amendement à la loi sur la sécurité quotidienne prévoyant la saisie par les forces de police des *sound systems* des free parties. Cet amendement est rejeté dans un premier temps et finalement – suite aux attentats du 11 septembre et au tournant sécuritaire pris alors – intégré à l'article 53 de la loi. Le décret d'application du 3 mai 2002 définit les conditions dans lesquelles doivent être déclarées les manifestations et constitue un régime dérogatoire par rapport à l'ordonnance de 1945 sur les spectacles puisque la déclaration est obligatoire dès lors que le lieu peut accueillir plus de 250 personnes.

Jusqu'à l'été 2002, beaucoup de *sound systems* sont saisis et le nouveau gouvernement se montre plutôt satisfait d'avoir un dispositif législatif lui permettant de saisir les *sound systems*. La scène free est quasiment arrêtée.

Un des principaux Technivals de l'été est annulé, alors que 2 kilomètres plus loin, en Italie, un Technival qui rassemble 30 000 personnes se déroule sans incident au col de l'Arche. Les médias commencent à s'interroger sur l'interdiction de ces manifestations en France.

Le ministère de l'Intérieur propose alors d'encadrer les Technivals, de trouver des terrains et des médiateurs pour que les *free parties* se déroulent mieux. Ainsi, depuis deux ans, des Technivals sont organisés sans véritable base juridique, dans le sens où il n'y a pas de licence de débit de boissons, pas de droits versés à la SACEM, pas d'organisateur et pas d'autorisation. Les problèmes de responsabilité ne sont pas résolus, même si on peut penser que le ministre de l'Intérieur est l'organisateur du Technivals.

Dans le même temps, le nombre de *free parties* a considérablement diminué : on en comptait cinq cents en 2002, contre une trentaine en 2004. Cette volonté politique vise à gérer les très grands rassemblements qui drainent beaucoup de monde, puisqu'il n'y a plus d'événements à côté.

Elle demeure un échec par ailleurs, dans la mesure où les terrains sont très difficiles à trouver, aucun maire ne voulant accueillir une manifestation de 20 000 personnes à moins qu'il ne veuille se présenter aux prochaines élections. Ce régime dérogatoire mis en place est assez pratique pour l'instant, mais on ne sait comment il va évoluer dans les mois et les années à venir.

Pour Jean-Louis Montheil, la question demeure : « sommes-nous face à une volonté de soutenir une action culturelle ou devant une volonté de bloquer un projet culturel ? Il y a toujours, d'un côté, un projet artistique et, de l'autre, une volonté de réaliser ou de gêner sa mise en œuvre. Il faut certainement réfléchir à une amélioration de la précision des conditions d'accueil tout en se méfiant de la tentation de tout réglementer ».

La réglementation peut être favorable à l'organisation d'une manifestation lorsqu'il est nécessaire d'argumenter pour démontrer l'absence de caractère dangereux ou que toutes les garanties ont été prises, mais elle peut également être opposée à l'organisateur dans certains cas.

La question de l'organisation de la cité est à prendre en compte. Il faut réfléchir aux moyens à mettre en œuvre pour concilier l'organisation normale de la cité avec un élément perturbateur qui est le spectacle de rue de la même manière que les raves parties.

À travers ces questions, il ne faut pas oublier la formation, au sens large, qui doit réunir tous les acteurs de la sécurité leur permettre de parler de la même chose. Autant il est important que les gens du spectacle soient formés aux questions de la prévention des risques autant il est nécessaire que les préventionnistes se forment à l'approche artistique de leur mission et que, surtout, les personnels des collectivités territoriales aux aussi soient formés à cet accueil-là.

Par exemple, le festival d'Aurillac a pu exister grâce à la collaboration et à l'engagement des services techniques municipaux. Il faut faire en sorte que les uns et les autres aient les moyens de se comprendre. À partir du moment où l'envie d'être ensemble sur un événement est présente, il n'y a aucune raison qu'il ne se réalise pas et alors il n'est plus question que de contraintes et de désaccords quand on parle de sécurité.

4/ Questions du public

J'ai l'impression que les risques encourus sont très souvent surestimés par les commissions de sécurité. Qu'en est-il vraiment ?

Jean-Louis Montheil : J'ai insisté sur le fait d'engager une démarche de prévention qui doit prendre la forme d'une réflexion. Il faut partir d'un projet artistique, d'un inventaire des dangers, d'une évaluation du risque et apprendre à travailler sur la méconnaissance éventuelle de nos partenaires. En effet, par rapport aux personnes qui sont confrontées aux risques d'incendie, lorsque nous faisons une proposition artistique incorporant un élément comme le feu, il nous revient d'être suffisamment pédagogue pour faire en sorte que cela soit accepté. Réfléchir à cette démarche de construction et de respect est important.

Si la commission de sécurité est souveraine, cela ne l'engage en aucun cas à dire et faire n'importe quoi.

Olivier Desjardins : À Aurillac, nous avons pu réaliser des choses assez incroyables parce que c'est une ville d'accueil pour les arts de la rue. L'idée significative était de mettre en place un compagnonnage et une manière d'apprendre à travailler ensemble. Nous avons par exemple pu décaisser tout un parking pour l'accueil d'un spectacle.

Arnaud Frisch : Je voudrais juste un peu atténuer ces propos. Les organisateurs de manifestations sont aussi là pour prendre des responsabilités à la place de élus ou, au moins, les en dégager d'une partie.

Nous avons organisé des manifestations officielles pour le vingtième anniversaire de l'abolition de la peine de mort le 5 octobre 2001, trois semaines après les attentats du 11 septembre, et l'on nous demandait de fouiller les 15 000 personnes présentes. On devait avoir trente personnes de sécurité et n'importe qui pouvait passer au-dessous ou au-dessus des barrières de police. Nous nous sommes engagés à fouiller les personnes, mais c'était impossible de s'y tenir. Aujourd'hui, la loi de 2001 atténue la responsabilité pénale des élus, puisque la notion de faute est appréciée en fonction des circonstances et des moyens dont le maire disposait au moment du dommage. Et il est vrai qu'à une époque, il fallait quelque peu enfreindre les règles pour que les spectacles aient lieu.

Lorsque les règles de sécurité préconisées par l'organisateur – qui est en même temps service municipal – ne sont pas respectées sur le site au moment de l'événement par l'artiste ou l'association intervenant, qui doit supporter la responsabilité en cas de problème ?

Jean-Louis Montheil : On va aller chercher la responsabilité de l'organisateur, en l'occurrence celle de la commune ou de l'exploitant. Mais celle-ci n'est pas exclusive de celle du maire qui a autorisé la manifestation. Mais encore faut-il que soit démontrée une faute caractérisée d'imprudence ou de négligence.

Olivier Desjardins : Si, après le passage de la commission, la compagnie a installé du matériel qui était non conforme, il s'agit d'une faute grave et si l'organisateur s'en aperçoit, il s'agit à mon sens d'une cause de rupture de contrat.

Il m'est déjà arrivé d'instruire un dossier de le soumettre à la commission de sécurité et qu'ensuite certaines personnes utilisent des éléments dont je n'avais pas été informé et donc qui n'avaient pas été instruits. Dans ces conditions la compagnie n'a aucune chance d'être de nouveau accueillie.

Jean-Louis Montheil : À un moment apparaît la notion de mise en danger de la vie d'autrui, et lorsque que l'on se trouve à ce niveau de gravité, il faut interdire la manifestation. On en revient à la notion de risque encouru par le public.

Pour rappel, le rôle de la commission de sécurité ou d'un bureau de contrôle est de dire à un instant « t » que telle chose a été vue, contrôlée et vérifiée. Cela ne veut pas dire que tout a été vu et vérifié et cela n'exonère pas la responsabilité encore une fois du chef d'établissement, de l'exploitant, de l'organisateur ou du maire sur le territoire duquel se déroule la manifestation.

Pour les free parties accueillant moins de 250 personnes, les services de l'ordre ont-ils le droit de saisir le son ?

Deux remarques concernent les deux derniers Technivals « gérés » par l'État :

- Le Technival du Larzac devait avoir lieu sur un terrain militaire et trois ou quatre jours avant le rassemblement, le ministre de la Défense a refusé de prêter ce terrain. Ils ont alors réquisitionné des terrains sans demander l'avis de leur propriétaire.

- Le Technival de Chambley devait aussi avoir lieu sur un terrain militaire qui a également été refusé au dernier moment. Les organisateurs se sont aperçus à leur arrivée à Chambley que des habitations étaient situées à 400 mètres du terrain. Il leur a été répondu que c'était là et pas autrement. N'est-ce pas une volonté du gouvernement de diaboliser ce type de manifestation ?

Arnaud Frisch : Pour la première question sur le seuil des 250 personnes c'est uniquement en fonction d'un terrain qui est susceptible d'accueillir 250 personnes. Donc si le terrain fait 50 mètres carré, il y a impossibilité de saisie des *sound systems* par les forces de l'ordre.

Pour la seconde question, le terrain dans le Larzac « donné » par le gouvernement n'avait pas été réclamé par les organisateurs. Ces derniers avaient rencontré plusieurs semaines auparavant la Confédération paysanne pour lui demander s'il y avait une possibilité à cet endroit-là. Les propriétaires avaient refusé de prêter leur terrain une semaine supplémentaire. Ensuite, dès le lendemain de la manifestation organisée par la Confédération paysanne, des *sound systems* ont été installés alors que les agriculteurs propriétaires des terrains ne le souhaitaient pas.

Très clairement il existait une volonté politique d'organiser le Technival à cet endroit-là, ce n'était pas fortuit par rapport à l'événement qui s'était tenu la semaine précédente. Il existe aussi probablement une « guéguerre » entre le ministre de la Défense et le ministre de l'Intérieur concernant les terrains. Les demandes de terrain militaire n'aboutissent quasiment jamais.

Le Technival de Chambley montre certainement la volonté du ministère de l'Intérieur de montrer qu'il s'occupe bien de la scène free qui avait été abandonnée par le gouvernement précédent.

Les contraintes générales d'organisation

3e table ronde

Modérateur : José Rubio, directeur technique du Parc de la Grande Halle de la Villette

Intervenants :

Stéphanie Campagnie, administratrice de production de Lille 2004, capitale européenne de la culture

Alain Taillard, administrateur de la compagnie Jo Bithume

Sandra Neveut, administratrice de la compagnie Moleskine

Ludovic Rogeau, secrétaire général de la Comédie de Saint-Étienne et Louise Morel, chargée de mission de la Comédie de Saint-Étienne.

Introduction

José Rubio : J'aimerais introduire cet atelier par la question posée dans le premier atelier c'est-à-dire celle de la liberté de présenter un acte artistique sur l'espace public.

Nous sommes tous très contents de revendiquer cette liberté et de la mettre en pratique. Toutefois, elle n'est pas toujours facile à mettre en œuvre.

Je vais partir du texte d'un colloque (éditions du CNRS) qui a eu lieu en 1961 à Royaumont sur le thème *Le Lieu théâtral dans la société moderne*. À l'époque, Jean Jacquot avait écrit « L'organisation de l'espace théâtral est doublement signifiante. Même lorsqu'elle se réduit aux gestes les plus simples, au tracé sur le sol délimitant une aire de jeu ou qu'elle ne nécessite d'autres constructions que la plate-forme où montent quelques bateleurs et qu'entourent les badauds, cette scène de la foire, aussi rudimentaire soit elle, possède déjà une organisation permettant de ménager des entrées ou des sorties, de dissimuler ou de découvrir. »

Nous sommes là aujourd'hui pour essayer de comprendre comment peut être aménagée la scène et comment les bateleurs d'aujourd'hui, les gens qui travaillent sur l'espace public, peuvent organiser leur représentation.

Je reprends cette idée de liberté pour dire à quel point on la souhaite, on la désire, on la revendique. Cependant, elle s'acquiert au prix d'un nombre d'efforts importants. Des efforts budgétaires bien sûr, mais à côté de ça il y a d'autres contraintes très importantes. Des contraintes qui contribuent à faire que, sur l'espace public, le tissu urbain puisse vivre, que le corps social puisse participer à la fête. Tous les interlocuteurs sont légitimes sur l'espace public, que ce soient le passant, un service public (la police, la gendarmerie, les services de secours, les commerçants, etc.), les différents acteurs de la ville (les services techniques : EDF / GDF, etc.).

L'énergie qui permet de rassembler ces différents acteurs sur le territoire est considérable et ceci pour deux raisons :

- La première est que lorsque l'on a travaillé dans un espace conventionnel (n'importe quel théâtre), au moment de sa construction on résout un certain nombre de questions essentielles qui sont : la place de l'œuvre, la place de la proposition artistique, la place du public, les moyens que l'on met en œuvre, les entrées, les sorties, les coulisses, l'accès des décors, les toilettes, la buvette, la signalétique, la sécurité, le confort, etc.

Ce travail d'organisation est un travail de « programmation » dévolu à l'architecte et au propriétaire de ce lieu.

Lorsque l'on est dans l'espace public, ce travail de recherche et de questionnement est tout autre : on refait le lieu de la représentation à chaque fois, dans toutes les dimensions que je viens de citer (le lieu de la proposition artistique, du public, etc.). Cela peut se faire à l'échelle d'un site qui peut être une toute petite place ou à l'échelle de Lille 2004 comme Stéphanie Campagnie va nous l'expliquer.

- L'autre aspect important est l'équilibre nécessaire pour que la ville vive quelque chose d'exceptionnel avec des moyens exceptionnels. On se doit de rétablir l'équilibre qui pour un instant ou pour six mois a été complètement modifié. Comment rétablir cet équilibre-là ?

C'est à ces deux questions que je voudrais que les intervenants ici présents répondent.

1/ L'expérience de Lille 2004

Stéphanie Campagnie (*Lille 2004 - Capitale européenne de la culture*) : Il y a effectivement des échelles très différentes et la pratique et l'expérience de Lille 2004 - capitale européenne de la culture est assez intéressante de ce point de vue de là. Un des principes du projet a été dès le départ (il y a plus de trois ans) de créer des fêtes dans l'espace public. C'était un leitmotiv qui ponctuait les trois saisons de l'année (une fête par saison).

Plusieurs fêtes ont été programmées : celle de l'ouverture de Lille 2004 le 6 décembre, une deuxième en mars, la fête des Fallas (structures géantes, sortes de mobiles en papier mâché préparés pendant toute l'année et brûlés en une nuit lors d'une fête) et une prochaine fête au mois de juillet avec un rassemblement de géants venant du monde entier (essentiellement d'Europe). Ces fêtes nous mobilisent beaucoup. Surtout celle d'ouverture qui correspondait à un des rares éléments sur lequel l'équipe a communiqué dès le début. Le message était : « Rendez-vous le 6 décembre à Lille ».

Sur les acteurs à mobiliser

Sur la question de l'appropriation par le corps social de ces manifestations, cela a été un travail de longue haleine. Pour la fête d'ouverture et celle des Fallas, il y avait énormément d'interlocuteurs techniques : les services de police, les services de la Ville, les pompiers... Des interlocuteurs également politiques : évidemment les élus de la ville de Lille, certes acquis à la cause de Lille 2004 mais avec lesquels il y a tout de même eu tout un travail de sensibilisation et d'information. On passe son temps à raconter le projet : comment ça va se passer, quels sont les artistes qui vont être présentés, comment ça va s'organiser, etc.

C'est un travail qui a été mené par l'ensemble de l'équipe (technique, production, projet) mais aussi par la direction de Lille 2004 qui a passé son temps à expliquer le projet à des entreprises partenaires (avec notamment Carrefour pour le 6 décembre et les Fallas.) Il est donc nécessaire d'expliquer en permanence le projet pour que chacun puisse trouver sa place dans l'événement.

Sur la question des bénévoles

Il y a également eu tout un travail autour des « ambassadeurs ». On a lancé ce projet courant 2002, donc plus d'un an avant l'ouverture. Les ambassadeurs sont des personnes qui sont intéressées par notre projet, qui reçoivent des informations privilégiées, qui peuvent ou non, comme elles le souhaitent, s'investir sur une manifestation. On peut les appeler bénévoles, mais nous les avons appelés ambassadeurs (ils n'étaient en effet pas obligés de participer).

Les ambassadeurs ont été informés assez longtemps à l'avance du projet, des dates, etc. Finalement de plus en plus de gens se sont mobilisés, ont demandé à être présents et à participer à l'organisation. Il a donc aussi fallu informer, organiser des réunions et, du point de vue administratif et organisationnel, résoudre un certain nombre de questions : que va t-on faire des ambassadeurs ? Quel rôle peuvent-ils avoir sans que cela ne s'approche de fonctions confiées à des salariés ? Comment pouvoir compter sur eux ?, etc.

Tout ce travail-là a beaucoup été cogité avec l'équipe des fêtes, l'équipe des relations publiques. On a essayé de définir des tâches avec eux : tractage, information des habitants, des commerçants, etc.

Ils étaient également présents avec nous, les jours des manifestations, pour accueillir et accompagner les artistes, les chercher à la gare, les emmener aux loges, s'occuper du catering (la restauration), de la distribution des badges, de l'accueil des journalistes et des personnalités, etc.

Nous avons eu quatre cents ambassadeurs à nos côtés le 6 décembre. Et tout cela a nécessité de nombreuses réunions, l'établissement de plannings, etc.

À mon sens, ce sont vraiment les deux grands points qui nous ont occupés en dehors des questions de production, de budget, de contrats, etc. qui mobilisent une équipe habituellement.

Au fur et à mesure que l'événement avance, les informations passent de mieux en mieux vis-à-vis de la Ville, qui elle-même mesure l'importance de l'événement et qui au bout de quelques mois, prévoit un interlocuteur « Lille 2004 » c'est-à-dire une personne chargée de coordonner l'événement au sein des services de la Ville.

En ce qui concerne le 6 décembre, le succès public nous a dépassés, nous en sommes très heureux et cela s'est bien passé, mais nous avons accueilli 600 000 personnes, ce qui n'était pas forcément ce que l'on avait imaginé, la Ville et la Préfecture non plus ! Suite à cette expérience, l'équipe, mais également les services de la Ville et de la Préfecture se sont forgé leur propre opinion. La fête qui a suivi a été un petit peu moins joyeuse, car il y avait beaucoup de CRS... La troisième fête, celle des Fallas, était pour le coup un enjeu en termes de sécurité, car brûler des structures sur l'espace public nécessite le respect de nombreuses contraintes techniques (périmètre de sécurité, etc.).

Finalement, chacun des interlocuteurs techniques a progressé, grandi et a su de mieux en mieux travailler avec les autres. On a également travaillé avec des gens des quartiers, avec des associations. Il a fallu du temps pour que ça prenne. Une maturation est nécessaire. On pense que tout le monde a compris, et finalement il faut tout recommencer. Ça ne fonctionne bien sur le terrain le jour J que lorsque tout le monde est suffisamment informé, préparé et motivé.

Sur les aspects contractuels

Il y a une équipe de production sur les fêtes. C'est relativement simple dans le sens où l'on signe des contrats classiques de cession de droits. Par contre, il peut y avoir des questions particulières liées à des intempéries par exemple. Dans ce cas-là, on paye généralement le cachet dû, comme cela se passe régulièrement pour les spectacles dans l'espace public.

Sur la question des assurances

Ce genre d'événement pose peu de difficultés de production particulières ; c'est la coordination elle-même qui est difficile.

Il y avait quelques points sensibles, notamment pour le 6 décembre avec le concert de l'ONL (Orchestre national de Lille), des bals, des projections d'images. Mais la grande question qui s'est vraiment posée pour cette fête d'ouverture a été : « Que se passe-t-il s'il y a une tempête telle que l'on ne peut pas jouer ? ou si la manifestation est bloquée du fait du contexte lié à la réforme de l'assurance chômage ? » Nous avons donc décidé, en accord avec notre équipe de direction et notre présidente, de nous couvrir en prenant une assurance annulation. Nous ne l'avons pas prise sur l'ensemble du budget car cela aurait été trop onéreux, mais nous l'avons prise sur ce qui nous paraissait être la partie incompressible de la soirée : la partie que l'on ne pouvait pas reporter (on peut parfois trouver d'autres dates, mais un événement d'ouverture ça ne se reporte pas au lendemain). En termes financiers, en termes d'image et de communication, c'était une nécessité. C'est le seul événement pour lequel on ait pris une assurance annulation. La question se posera à nouveau pour la fête de juillet car les géants ne supportent pas la pluie. En revanche, pour les Fallas on avait imaginé que l'on pouvait éventuellement reporter au lendemain le feu des structures mais qu'on assurerait quoi qu'il en soit la partie concert et bal.

Au niveau budgétaire, un événement dans l'espace public coûte plus cher que dans un espace clos : sécurité, gardiennage, technique, assurance, montage de scène qu'il faut faire en un temps record car il n'est pas question de bloquer l'espace public trop longtemps pour monter une scène quand on coupe la circulation, etc.

2/ L'expérience d'une compagnie chorégraphique

Sandra Neveut (administratrice de la Compagnie Moleskine) : Il est difficile de passer après un gros projet comme Lille 2004, car nous sommes plutôt sur des micro-projets, de par la structure qui porte les événements et de par les créations que nous menons dans des jardins publics. Ce cadre n'était pas évident au départ, car nous sommes plus habitués au cadre référencé du centre chorégraphique qui met en adéquation nos désirs et nos besoins artistiques et techniques. Nous avons donc essayé d'opérer un glissement de l'espace chorégraphique à l'espace public. Il s'agit d'une collaboration entre une chorégraphe (Laure Bonicel) et un plasticien (Gilles Touillat) sur un objet lui-même spécifique qui n'était pas une création chorégraphique pure et dure.

Sur les acteurs à mobiliser

Nous avons mené ce projet aux Buttes-Chaumont. Face au désir d'investissement de cet espace, j'ai recherché les structures institutionnelles et opérationnelles qui pouvaient nous aider dans ce sens-là. Je suis allée trouver comme partenaire Le Plateau, centre d'art contemporain qui jouxte les Buttes-Chaumont et le Centre national de la danse qui a apporté une aide conséquente du point de vue de la production financière.

En termes de production, c'est très important d'avoir des partenaires qui soient suffisamment solides, qui puissent par ailleurs faire le lien avec le tissu local, qui puissent accompagner un projet monté dans des conditions inhabituelles (ce qui nécessite de la souplesse, de l'adaptation, de l'anticipation permanente), etc.

Il faut donc mettre en adéquation la souplesse indispensable à la liberté de création et les contraintes qui sont imposées par le lieu : délimiter l'espace de jeu, l'espace du public, voire un espace commun s'il y a interaction entre ces deux espaces, envisager les horaires de travail, faire les demandes d'autorisation. Par exemple, nous sommes vus refuser à deux reprises des possibilités de travailler tard le soir par la Ville de Paris (service des événements), mais nous avons réitéré notre demande et fini par obtenir gain de cause.

Cela nécessite d'être également en lien avec le gardien des Buttes-Chaumont, avec les services de la Ville qui vont permettre d'avoir une alimentation électrique (Est-ce que l'on se branche sur les lampadaires de la ville ? Est-ce que l'on fait venir un compteur spécifique ?), ce qui entraîne toujours des implications financières tant pour nos partenaires que pour nous-mêmes.

Dans une démarche artistique tournée vers la nécessité d'aller à la rencontre d'un public, il est également nécessaire de communiquer et d'expliquer en permanence le projet aux passants. Il faut créer un autre type de relation à l'autre.

Enfin, il est aussi nécessaire d'anticiper quels vont être les besoins des artistes et de les mettre en adéquation avec les contraintes.

Sur les aspects contractuels

D'un point de vue technique, la création était prévue le 27 juillet 2007, soit le lendemain de la signature du protocole portant réforme du régime d'assurance-chômage des intermittents du spectacle. Dans la journée, nous avons pris la décision de faire grève, deux cents intermittents nous ont rejoint aux Buttes-Chaumont. Je me suis retrouvée avec mon contrat et ma clause d'annulation : j'ai eu beau chercher entre les lignes toutes les possibilités de m'en sortir, nous étions bien dans un cas de rupture de contrat. Il a donc fallu s'expliquer avec les partenaires, les mobiliser pour leur parler de ce que nous étions en train de faire, ce qui n'a pas toujours été bien compris. C'est donc un dialogue permanent.

3/ L'expérience d'un théâtre subventionné

Ludovic Rogeau (*secrétaire général de la Comédie de Saint-Étienne – CDN*) : Notre expérience est effectivement en résonance avec la question d'aujourd'hui. Revenons sur l'action de décentralisation de la Comédie de Saint-Étienne, centre dramatique national : en 1947, Jean Dasté signe le contrat de décentralisation avec Jeanne Laurent. C'est la création du CDN de Saint-Étienne. Jean Dasté, en arrivant à Saint-Étienne, voulait promouvoir l'idée d'un théâtre de création en province.

C'est dans le grenier de l'école des mines qu'il a commencé à créer des spectacles et, pour les présenter, la seule solution étaient de jouer sur les places publiques de Saint-Étienne et des villages. Donc la Comédie de Saint-Étienne s'est créée sur cette action de décentralisation.

En 2002, Jean-Claude Berutti et François Rancillac arrivent à la direction de la Comédie de Saint-Étienne. Alors que la Comédie possède un théâtre, leur idée est de sortir de ce théâtre pour trouver un nouveau public qui ne vient pas forcément au théâtre.

Un projet, appelé « Comédies des villes, comédies des champs », naît en 2003. Il s'agit d'investir des lieux qui ne sont pas forcément des lieux théâtraux. Il y a eu par exemple, pour la partie « Comédie des villes », un spectacle dans un restaurant, un hôtel, dans des galeries d'art. Pour la partie « Comédies de champs », l'idée est de jouer, comme le faisait Jean Dasté, dans des petites villes.

Louise Morel (*chargée de mission de la Comédie de Saint-Étienne – CDN*) : Dans les petites villes où nous avons l'intention de jouer, il n'y avait pas de structure adéquate pour accueillir un spectacle. La solution que La Comédie a imaginée pour répondre à toutes les contraintes énoncées aujourd'hui a été de créer un petit théâtre ambulant imaginé par un scénographe Rudy Sabounghi et le directeur technique de la Comédie, Jacques Mollon, qui se monte et se démonte dans les gymnases, les salles des fêtes, etc. (mais jamais à l'extérieur).

Ce petit théâtre ambulant appelé Le Piccolo est une sorte de « boîte-théâtre » assez importante puisqu'elle fait 16 mètres sur 20, sur 5 mètres de haut. Le Piccolo est complètement autonome : sont intégrés le son, les lumières, les gradins, la scène. Il se monte en une journée et demie et la représentation a lieu le lendemain. Ce qui fait que l'immobilisation de la salle, qui est un gros problème dans les petites communes (toutes les associations sportives, les clubs, etc. l'utilisent), ne dure que deux jours.

Du point de vue de la sécurité, le Piccolo a été validé sur plans, dans toutes les implantations et ce, en amont de la tournée. Il n'y a donc pas une commission de sécurité qui passe dans toutes les communes. C'est un lieu en ordre de marche, il est juste nécessaire qu'un électricien vienne faire le raccordement du Piccolo au lieu d'accueil, ce qui reste assez simple. La jauge est limitée à 192 personnes. Elle est aussi modulable (elle peut descendre à 160). D'un point de vue technique, nous avons juste besoin d'un raccordement électrique.

Sur la question des bénévoles

Nous avons également besoin de bénévoles. Il y a en effet six techniciens, mais des bénévoles sont nécessaires pour le montage et le démontage qui se fait à l'issue de la représentation donc de 23 heures à 3 heures. Cette année, beaucoup de bénévoles ont aidé, mais l'ampleur de la tâche est telle que nous ne sommes pas sûrs d'en avoir autant l'année prochaine. Il convient donc aussi de repenser tout ça pour voir comment ne pas abuser de ce coup de main.

Ce projet est vraiment basé sur la convivialité. À chaque rencontre, un pot est offert aux partenaires. La convivialité permet d'intéresser les différents partenaires et bénévoles.

Sur les acteurs à mobiliser

Dans ce projet, il y a également l'idée du développement culturel. Tout à l'heure nous parlions de l'importance de parler, de raconter et re-raconter le projet. C'est précisément ce que nous faisons auprès de tous les partenaires. On parle du projet comme étant un projet de développement culturel. On ne présente pas uniquement un spectacle.

On recherche une proximité avec les habitants, les spectateurs. C'est également un projet d'insertion car à La Comédie de Saint-Étienne, il y a une école de comédiens. L'idée est de suivre leur parcours à la sortie de l'école et de leur proposer des occasions de jouer. Le spectacle qui est créé dans Le Piccolo est un moyen de proposer du travail à ces jeunes comédiens.

Au niveau des différents acteurs, on s'est aperçu que, dès qu'une personne relais s'implique, une confiance se crée et permet la réussite du projet. La plupart du temps, nous avons été accueillis par les mairies (maire, adjoint culturel qui est parfois également adjoint aux finances). Nous avons également été parfois accueillis par des établissements scolaires ou des MJC.

Le projet n'est pas que le spectacle. Le spectacle en est l'aboutissement, mais le projet commence bien en amont, puisqu'il a fallu prendre contact ou reprendre contact avec les partenaires qui allaient soutenir ce projet dès le mois d'avril 2003. De plus, tout au long de l'année, nous avons proposé des rendez-vous à la population par l'intermédiaire des bibliothèques, des associations, etc., nous avons fait une présentation de saison pour expliquer le projet, nous avons également proposé des répétitions publiques, des rencontres... Ensuite, deux semaines avant le spectacle, nous avons organisé une lecture et une rencontre avec les comédiens. Nous avons essayé de mobiliser tout le monde et nous nous sommes aperçus que les gens étaient vraiment en demande.

Sur la question de l'investissement de l'espace public et de la restriction de l'espace public, en dehors de la question réglementaire, il est intéressant de voir que, sur ce type de projet, on propose aux gens de se retrouver et d'être dans un espace qui appartient à tout le monde pour vivre un moment de convivialité.

Sur les aspects contractuels

La volonté de La Comédie était d'inscrire ce projet sur la continuité. Une convention sur deux ans est donc signée avec tous les partenaires : le spectacle du Piccolo vient dans la ville et on les accueille également à La Comédie pour leur montrer une grande forme que l'on ne peut pas leur proposer chez eux. On signe donc une convention, mais également un contrat de cession, c'est-à-dire un contrat de vente avec la commune à un tarif très avantageux (les communes n'ont pas nécessairement un budget pour la culture et n'imaginent pas forcément, avant de commencer le partenariat, ne pas rentrer dans leurs frais pour un projet).

Le coût du spectacle, vu la structure apportée, est un prix de participation au projet. Le Piccolo est un projet fort de La Comédie qui s'inscrit dans une démarche de politique de développement culturel en milieu rural.

Son prix réel est de 5 500 euros. Il n'est pas question de demander cette somme à une ville de 10 000 habitants. Il est donc proposé à un prix abordable pour les organisateurs : 1 000 euros cette année, 1 500 euros à partir de l'année prochaine. La ville ou la MJC est organisateur, la billetterie leur revient, mais le paiement des droits d'auteur aussi. La ville prend également en charge le catering et le pot après le spectacle.

Notre volonté est que les communes participent tout au long de l'année, mais également le jour de la représentation (aide technique, accueil réalisé par du personnel de La Comédie mais aussi par du personnel de la commune, etc.). C'est un projet qui se réalise ensemble.

Cette année il y a eu vingt-six représentations, dix-huit partenaires dont quatre quartiers de Saint-Étienne et 5 300 spectateurs.

Bilan de l'année 2004 : des villes limitrophes de Saint-Étienne appellent car le projet a eu un bon écho.

4/ L'expérience du festival Les Accroche-cœurs

Alain Taillard (*administrateur de la compagnie Jo Bithume*) :

Sur les acteurs à mobiliser

Il faut faire en sorte que chacun, à son niveau, avec ses compétences, avec ses obligations, avec ses responsabilités et avec ses envies, puisse s'approprier ce qu'on lui propose. A nous ensuite, en apportant des éléments artistiques, en payant un coup, en apportant des éléments techniques, en apportant un projet à une population, de faire en sorte que chacun puisse trouver sa place et que la machine devienne la sienne, à son niveau. Oui, ça devient un peu la machine des pompiers, des services techniques, etc. Et l'on voit avec l'expérience que souvent, d'année en année, ce qui au début était vécu comme des contraintes, des difficultés, devient presque un jeu. L'exemple des Accroche-cœurs et de la compagnie, c'est chaque année : « Qu'est-ce qu'il va falloir encore faire cette année ? Combien de rues vont être bloquées ? Combien de commerçants vont s'énerver car mille places de parking sont supprimées ? Etc. »

Tout ça repose sur une confiance qu'il faut mettre en place, qui s'appuie sur un professionnalisme. Oui, en tant que compagnie de rue nous avons aussi une expertise de l'espace public. Ça n'est pas celle des pompiers ni celle des services de police. C'est une autre expertise qui est la mise en vie d'une autre manière, en tenant compte des besoins et des envies des uns et des autres, de faire autre chose de l'espace public.

La compagnie Jo Bithume a la particularité d'être des deux côtés à la fois. Elle est une structure de production qui produit de grosses machines (4 ou 5 000 personnes). Elle est aussi un directeur artistique, technique et logistique d'un événementiel qui est le festival des Accroche-cœurs et qui représente 250 000 personnes sur quatre-cinq jours.

On interprète, on fait en sorte, avec nos savoir-faire de compagnie, avec nos compétences de terrain, que la grosse machine administrative puisse répondre aux besoins des compagnies puisque le but du jeu essentiel est bien de faire en sorte qu'un événement à la dimension d'une ville se mette en place.

Nous avons pointé tout un tas de difficultés, mais elles sont là pour être surmontées. C'est à force de travail, de sérieux, de professionnalisme que les choses se font. Il y a plein de choses que l'on ne sait pas et que l'on apprend au fur et à mesure. En tant qu'organisateur, on peut tout faire. La seule chose qui s'impose c'est de le faire en connaissance de cause. Ensuite c'est une question de moyens (techniques, financiers).

Sur les aspects contractuels

Il convient de définir les responsabilités de chacun et d'établir la fiche technique qui est un élément constitutif du contrat.

Sur la question des bénévoles

Les bénévoles peuvent représenter une part considérable de la force d'organisation d'une manifestation publique. Il faut savoir gratifier le travail du bénévole, lui expliquer ses missions, faire en sorte que le projet ne s'impose pas à lui mais devienne le sien.

Le bénévole n'étant pas un professionnel, ce n'est pas une personne à qui l'on est en droit de demander des comptes. Le droit du travail ne s'applique pas aux bénévoles. Il peut ne pas être là, on ne peut pas l'obliger. Mais il peut y avoir présomption de salariat : il ne faut pas confier aux bénévoles des tâches qui pourraient et devraient être confiées à un professionnel, dans le sens où il ne faut pas confier à un bénévole une responsabilité que l'on ne voudrait pas se voir confier à soi-même dans cette situation. Mais cela est parfois plus facile à dire qu'à faire, car la responsabilité va parfois plus vite que l'on ne croit et se trouve parfois là où l'on ne l'imagine pas.

De plus, le bénévole n'est pas un professionnel et, par conséquent, il n'a pas forcément connaissance des pratiques, des obligations, des usages et des raccourcis que tous les professionnels font : c'est l'exemple d'une personne à qui l'on demande de garder une salle de spectacle et qui juge utile de décoller tous les petits papiers blancs collés sur la scène...

La place, le rôle, la fonction du bénévole ne sont pas si évidents que ça. Au festival des Accroche-cœurs, les bénévoles ne sont donc mobilisés que sur des tâches d'accueil du public ou éventuellement des compagnies (sur des aspects de logistique, de logement, etc.).

Un bénévole peut également créer involontairement un accident ou se blesser. Il faut donc être prudent sur ce qu'on leur demande et on leur confie.

Sur la question des assurances

On peut tout assurer tant qu'on peut payer !. Il est nécessaire de tout dire et de tout écrire à l'assureur. L'assureur joue à l'avocat du diable : si vous êtes au bord de l'eau, s'il y a une explosion, etc. Il est nécessaire de montrer à son assureur son professionnalisme, sa connaissance du terrain. Sur ce point, la Maif connaît bien le secteur du spectacle.

NB : Une journée d'information sur le thème des contrats a été organisée par les centres ressource du spectacle vivant le 10 février 2003. Cette journée traite des différents contrats (cession, coproduction, résidence et coréalisation) et apporte des informations relatives aux différents cas d'annulation et aux assurances envisageables.

Son compte-rendu est disponible sur les sites Internet du CN D, du CNT, de HorsLesMurs et de l'Irma.

José Rubio : Le thème de l'atelier est « Les contraintes d'organisation ». On voit à travers ces différents témoignages que l'organisation d'un spectacle sur l'espace public consiste à rassembler les différentes pièces d'un puzzle. Il faut donc aller chercher certaines pièces du puzzle chez des gens qui n'ont pas forcément envie de les donner. Il faut les convaincre de participer à la construction de l'événement. La règle est donc de chercher à finaliser le tableau et de compléter la dernière pièce.

Pour clore cet atelier, je voulais insister sur une des contraintes liées à l'utilisation de l'espace public, qui est de restituer cet espace dans l'état où on l'a trouvé lorsqu'il a été investi. La fin de notre travail ne correspond pas à la fin du spectacle, mais au moment où l'espace est rendu dans son état initial. Cela va permettre de revenir l'année d'après et de pouvoir recommencer en confiance à utiliser l'espace public.

5/ Questions du public

Intégrez-vous le prix du repérage au prix de cession ?

Alain Taillard : Non, il fait l'objet chez nous d'une facturation à part, car il peut arriver que le repérage entraîne la non-réalisation du contrat si les possibilités de l'organisateur sont insuffisantes et ne répondent pas à nos attentes. Il est donc très clairement dit que le repérage est facturé indépendamment du contrat.

Pourrait-on avoir plus d'information sur le droit à l'image notamment dans le cadre de Lille 2004 ?

Stéphanie Campagnie : J'ai toujours mis des clauses assez spécifiques sur l'utilisation, à des fins non commerciales, des images des spectacles, des expositions, des installations faites par des artistes. Je demande toujours des clauses assez larges car c'est trop bête de se priver d'une image sur le site de la Ville ou sur le site de Lille 2004 pour des raisons de contrat mal pensé. La seule chose que l'on avait dû prévoir pour le 6 décembre, c'est une cession de droits particulière pour ceux qui ont créé spécialement des images projetées sur les murs.

On leur a demandé le droit d'utiliser ces images, toujours à des fins non commerciales, jusqu'à la fin de l'année, pour que l'on puisse les mettre sur notre site, pour que l'on puisse éventuellement les présenter dans une plaquette. En revanche, dès que l'on rentre dans une démarche commerciale, on est obligé de reprendre contact avec les artistes pour négocier les droits.

On avait également demandé à chaque compagnie amateur ou professionnelle une utilisation gracieuse des images parce que France 3 effectuait des prises de vue diffusées en direct et en différé pendant la nuit du 6 décembre. On a d'ailleurs eu beaucoup de discussions avec certaines compagnies qui trouvaient qu'on allait trop loin dans cette demande, mais nous leur avons expliqué qu'on trouvait intéressant que France 3 filme ces images et qu'il nous était difficile de demander à France 3 de couper en fonction des compagnies (!).

Parallèlement, on a aussi demandé à l'Orchestre national de Lille, qui était à la fois son propre producteur et organisateur de la partie concert, d'avoir les droits de diffusion des musiciens, des ténors, des fanfares et autres (il y avait 1 500 personnes sur scène).

Au-delà de ça, c'est vrai qu'il était impossible de tout maîtriser, car il y avait beaucoup d'appareils photos et de caméras. Nous avons d'ailleurs retrouvé des photos sur Internet, mais cela va au-delà du droit. Nous avons donc annoncé dès le début que nous ne pourrions pas être responsables de ça.

Alain Taillard : Il y a également un autre droit à l'image auquel il faut penser qui est le droit à l'image du public et au respect de la vie privée, notamment vis-à-vis des enfants.

Ma question concerne les fiches techniques et les « plus, plus... » d'une compagnie en création accueillie par un lieu en régie directe. En comptabilité publique, le trésorier payeur vérifie à l'euro près les clauses du contrat. Comment fait-on pour qu'il y ait correspondance entre le contrat et les avenants et donc pour que les frais accessoires soient prévus comme une dépense alors même qu'ils ne sont pas encore chiffrés ?

Stéphanie Campagnie : Il faut faire voter au conseil municipal une enveloppe forfaitaire dont vous donnerez les éléments une fois le spectacle réalisé. Il faut donc arriver à estimer un budget, qu'il faut faire provisionner et voter par le conseil municipal. La fiche technique de la compagnie peut permettre d'argumenter.

Alain Taillard : Pour le festival des Accroche-cœurs, c'est pareil, car le festival est géré en régie directe par la Ville. On a donc ce problème des dépassements qui sont liés à des choses imprévisibles. On provisionne donc une somme estimée chaque année en fonction des spectacles accueillis en création.

Principales sources juridiques

Sur les règles d'utilisation du domaine public et du domaine privé, voir Lamy association, tome Sur les pouvoirs de police du maire, voir les articles L. 2212-1 et suivants du code général des collectivités territoriales et l'édition commentée du code, éditions Le Moniteur.

Sur les commissions consultative de sécurité et d'accessibilité, voir le décret 95-260 modifié du 8 mars 1995.

Sur la sécurité contre les risques d'incendie et de panique dans les établissements recevant du public, voir le règlement du 25 juin 1980 relatif aux établissements spéciaux (chapiteaux, tentes et structures et établissements de plein air), éditions des journaux officiels.

Décret n° 97-646 du 31 mai 1997 relatif à la mise en place de services d'ordre par les organisateurs de manifestations sportives, récréatives ou culturelles à but lucratif.

Circulaire du 24 juillet 2002 relative aux rave-parties.

Bibliographie

Ouvrages :

Code général des collectivités territoriales, édition commentée du Moniteur, tome 2.

Profession entrepreneur de spectacles, Philippe Audubert, Luc Daniel, Irma éditions, 2003.

Les Espaces publics modernes, situations et propositions, sous la direction de Virginie Picon-Lefevbre, Le Moniteur, juin 1997.

Droit de cité pour le cirque, Antoine Billaud, Alexandra Echkenazi, Michel Léon, Coll. Guides juridiques - Le Moniteur, juillet 2001.

Reproduction interdite ? Le droit à l'image expliqué aux professionnels et à ceux qui souhaitent se protéger, Emmanuel Pierrat, Maxima, 2002.

Mouvement techno et transit culturel, Philippe Birgy, L'Harmattan, Paris, 2001.

La Musique techno, art du vide ou socialité alternative ? Béatrice Mabillon-Bonfils, Anthony Pouilly, L'Harmattan, Paris, 2002.

Un Maquis techno, Sandy Queudrus, Mélanie Seteun / Irma, Paris, 2000.

Le Phénomène techno : clubs, raves, free-parties, Étienne Racine, Imago, Paris, 2002.

La Fête techno : approche sociologique médicale et juridique, Actes du colloque des 5 et 6 juin 1997, Le Confort moderne, Poitiers, 1997.

Mémentos, revues et articles

Mémento de la sécurité dans le spectacle vivant, Conseil national de la scénographie ministère de la Culture.

A.B.C. de la sécurité dans le spectacle vivant, la Régie culturelle régionale, Région PACA.

« Se garantir contre les risques », *Les mémentos sociaux, fiscaux et juridiques de Chalon dans la rue*, n° 12, 2003.

« Qualification scénographique de la place du conseil général et des séquences de la perspective de l'arche de la défense à Nanterre », étude de HorsLesMurs, janvier 1996.

« Les pouvoirs de police du maire face aux fêtes, aux spectacles et aux manifestations diverses », *La Gazette des communes*, 17 novembre 2003.

« Le nouveau droit des marchés publics de la culture », Florian Linditch, *AJDA*, mars 2002.

« Installations provisoires, faut-il demander un permis de construire ? », *Le Moniteur* n° 4965, 22 janvier 1999.

Guides-annuaires des centres de ressources

Guide-annuaire du spectacle vivant 2005, Centre national du théâtre, 2004.

L'Officiel de la musique 2004, 17^e éd., Irma, 2003.

Le Goliath, guide-annuaire des arts de la rue et des arts de la piste, 8^e éd., HorsLesMurs, 2002. Prochaine édition février 2005.

Les Festivals européens des arts de la rue et des arts du cirque, guide trilingue (français, anglais, espagnol), HorsLesMurs 2004.

Répertoire des compagnies chorégraphiques françaises, Centre national de la danse, 2005.