

**LES QUESTIONS DE FORMATION, QUALIFICATION,  
TRANSMISSION DANS LE DOMAINE DES ARTS DE LA RUE**

**Rapport final - le 24 janvier 2000**

**Mission d'étude menée à la demande de la  
Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles  
du Ministère de la Culture et de la Communication par**

Franceline Spielmann, chargée de mission  
avec la collaboration de Catherine Pijollet  
et le concours d'Isabelle Drubigny

Cellule Formation Art et Technique du Spectacle Européen  
Centre de Formation aux Techniques du Spectacle - 92, Avenue Galliéni - 93170 - BAGNOLET  
Tél. 01 48 97 25 16 - Fax 01 48 97 19 19 - E-mail : cfpts.europe@dial.oleane.com

Franceline Spielmann prie les personnes qui l'ont aidée à mener cette réflexion d'accepter sa chaleureuse gratitude, et particulièrement

- . pour la confiance qu'ils lui ont accordée,  
Monsieur Dominique Wallon, directeur de la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles,  
Madame Reine Pratt, conseiller pour le théâtre,
- . **Messieurs Rémy Paul et Gilles Detilleux,**  
pour les conseils qu'ils lui ont prodigués,
- . Monsieur Yves Deschamps et Madame Florence Touchant,  
**pour l'intérêt qu'ils ont manifesté pour ces travaux,**
- . Tous les professionnels des arts de la rue qui ont accepté de la rencontrer  
longuement et de lui faire part de leurs expériences et de leurs propositions,
- . La Fédération des Arts de la Rue,  
qui a largement favorisé le contact avec les professionnels et qui a constitué  
pour elle un partenaire privilégié,
- . Messieurs Emmanuel Wallon et Jean-Luc Baillet,  
et l'ensemble du personnel du Centre de ressources de HorslesMurs pour  
leur efficacité et leur courtoisie,
- . Mesdames Christiane Bruère-Dawson et Elena Dapporto,  
Messieurs Michel Simonot, Christophe Blandin-Estournet, Eric Lebas,  
Marcel Freydefont et Philippe Chaudoir,  
pour les informations qu'ils lui ont fournies et les avis qu'ils lui ont  
prodigués,

- . les représentants des organismes de formation du spectacle vivant et ceux des établissements assurant des formations traditionnelles aux différents métiers du spectacle,  
qui lui ont fait part de leur intérêt pour les arts de la rue,
- . ainsi que les membres des équipes des lieux d'accueil et des festivals,  
qui se sont mis aimablement à sa disposition et ont facilité ses démarches,  
  
et tous ceux qui, par leur concours, ont permis de mener ce travail.

« Dans le monde arabo-islamique, nous retrouvons quotidiennement, avec la même acuité, cet impératif de se réclamer d'histoire, d'une généalogie, d'une appartenance : ainsi quand deux personnes inconnues se rencontrent, immédiatement après les salutations d'usage, une question est constamment posée : « quel est ton *asl* ? », terme qui veut dire tout à la fois *rattachement* (tribal ou religieux), *adhésion* et *appartenance* à tel mode de pensée ou à telle ethnie...

Nous sommes tous inscrits -un par un- dans une généalogie de sujet...

Nous sommes tous les porteurs d'un nom, d'une histoire singulière (biographique) prise dans l'Histoire d'un pays, d'une région, d'une civilisation.

Nous en sommes les dépositaires et les transmetteurs.

Nous en sommes les passeurs...

Or, il est évident que, sauf exception, ce que nous recevons en héritage est constamment modifié selon les aléas de notre vie, de nos exils, de nos désirs. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Jacques Hassoun - Question d'enfance. Les contrebandiers de la mémoire - Syros - 1994 - p 10 à 12.

## SOMMAIRE

Liminaire	p 1
<b>1</b>	<b>CONTEXTE ET APPROCHES DES ARTS DE LA RUE</b>
1.1.	Les arts de la rue, quelques repères p 3
1.1.1	Quelques caractéristiques propres au secteur des arts de la rue
1.1.2	Des difficultés du secteur et des propositions
1.1.3	Le soutien de l'Etat, un engagement contractuel
1.1.4	Deux indicateurs de mutation historique
1.1.5	Un apparent paradoxe
1.2.	Les concepts et les enjeux de la formation, qualification, transmission p 9
1.2.1	Le manque
1.2.2	Un objectif de qualification
1.2.3	Les processus de transmission
1.2.4	La formation et le développement de compétences
1.2.5	La transmission de savoirs en pédagogie d'adultes
<b>2</b>	<b>LA DEMARCHE</b>
2.1	Le début des travaux p 16
2.2	Compte-rendu des activités p 19
2.2.1	L'enquête
2.2.2	Autres contacts et rencontres
2.2.3	Une journée de « rencontre professionnelle »
2.3	Exploitation des résultats des activités p 23
2.3.1	Compte-rendu des entretiens
2.3.2	L'objectif actuel du groupe professionnel et de son représentant, La Fédération
<b>3</b>	<b>LA PROFESSIONNALISATION DANS LES ARTS DE LA RUE</b>
3.1	Professionnels et personnes qualifiées : deux manières d'aborder la question p 27
3.2	Le milieu p 29
3.3	Le métier et les gens de métier p 31
3.4	Un groupe professionnel en formation p 34
3.5	Les 3 cercles de professionnels et la formation/transmission p 35
<b>4</b>	<b>LES ARTS DE LA RUE, DU GROUPE PROFESSIONNEL AU PROCESSUS DE CREATION p 37</b>

5	ETHIQUE ET ESTHETIQUE, L'ORIGINALITE DES ARTS DE LA RUE	
5.1	Difficulté à faire entrer les arts de la rue dans une catégorie professionnelle	p 45
5.2	Ethique	p 46
5.3	Esthétique	p 47
5.4	L'articulation entre éthique et esthétique perdue au sein des arts de la rue	p 50
6	LA TRANSMISSION : DES APPRENTISSAGES ET UNE PHILOSOPHIE DU RAPPORT A LA SOCIETE	
6.1	Un courant artistique actuel plus vaste que les arts de la rue	
	p 52	
6.2	La constitution d'un capital de savoirs et de savoir-faire au sein des arts de la rue	p 53
6.3	La structuration des compétences au sein des compagnies	
	p 54	
6.3	Generik Vapeur, une transmission énoncée comme telle au sein d'une compagnie	p 55
6.5	De la transmission au sein des équipes, à la formation/transmission	
	p 56	
7	CONSTATS, PRECONISATIONS, PROJETS ET PROPOSITIONS	
7.1	Un « paysage de formation/transmission »	
	p 58	
7.2	Fonctions techniques et administratives	p
	61	
8	DES RECHERCHES	
8.1	Des personnes en recherche	
	p 66	
8.2	De la création	
	p 66	
8.3	De la scénographie	p 67
8.4	Des écritures	
	p 68	
8.5	Les demandes de formation/transmission des interprètes	
	p 70	
9	MOBILISER DES RESSOURCES DE FORMATION/TRANSMISSION POUR DES « PERSONNES EN RECHERCHE »	

9.1	Créer un vivier d'équipes de création et des pôles d'appui	
	p 72	
9.2	Un vivier de compagnies créatives	
	p 73	
9.3	La mise en place de quelques pôles d'appui en régions	
	p 74	
9.4	Des bourses pour la formation/transmission	
	p 79	
9.5	Passer contrat avec des universités, des écoles d'art ou d'autres établissements d'enseignement ou de formation	
	p 80	
9.6	La mise en réseau des sites et la relation avec le Centre de ressources des arts de la rue	p 81
9.7	L'éducation du public et l'éducation artistique	
	p 82	
9.8	Des rencontres professionnelles	
p 83		
	La cohérence du « paysage de la formation/transmission pour les arts de la rue »	p 85
	Conclusion	p 86

## LIMINAIRE

La Lettre d'information du Ministère de la culture et de la communication, du 16 décembre 1998, présente *La Charte des missions de service public pour le spectacle vivant*. Ce document rappelle, avec force, l'engagement déterminé de l'Etat en faveur de la création artistique dans le spectacle vivant et du développement culturel. Il identifie clairement les responsabilités respectives de l'Etat et des institutions subventionnées.

Par ailleurs, il indique les orientations de Madame la Ministre en matière de politique culturelle :

"La politique culturelle conserve son objectif de démocratisation des pratiques culturelles, sachant qu'elle ne peut en approcher qu'en mettant l'art et les artistes au centre de ce projet. Il n'y a pas de développement culturel sans dynamique artistique forte et la vitalité artistique est en partie tributaire de la rencontre et du dialogue avec la société"<sup>2</sup>

Par ailleurs, à l'occasion de la présentation du budget 1999 de la culture, Catherine Trautmann annonçait qu'une de ses priorités dans le domaine du spectacle vivant concernait les arts de la rue qui « associent, également, succès public et créativité artistique »

Elle précisait, parallèlement, que cela passait "par un accompagnement de la professionnalisation des troupes, une aide à la diffusion des spectacles et le conventionnement des compagnies les plus structurées".<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Les Fondements de l'intervention publique en matière culturelle - in Supplément à la Lettre d'information - Ministère de la culture et de la communication - Bimensuel n° 40 - 16 décembre 1998.

<sup>3</sup> Budget de la culture. Les principales mesures - in Lettre d'information - Ministère de la culture et de la communication - Bimensuel n° 34 - 23 septembre 1998.

Créée par un décret du 21 Septembre 1998, la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS), est présentée comme une nouvelle direction ayant un rôle « qu'on pourrait appeler stratégique, au sens où elle aurait, dans le cadre de la répartition des compétences entre l'administration centrale et l'administration déconcentrée, à se préoccuper des perspectives, des orientations générales et des cadrages de la politique à long terme ».

A partir de là, trois missions ont été établies :

- la production artistique, qui comprend tout le secteur de la création, des activités artistiques et de la diffusion ;
- les enseignements artistiques, ce terme recouvre l'initiation de la population aux arts du spectacle ; les pratiques amateurs ;
- la formation professionnelle et les conditions juridiques, économiques, sociales des entreprises culturelles.<sup>4</sup>

En janvier 1999, Dominique Wallon, accorde un entretien à la rédaction de Rue de la Folie, avant l'annonce des mesures nouvelles du budget en faveur des arts de la rue. Le compte-rendu de l'entretien se termine par le paragraphe suivant : « A partir des propositions qui m'ont été soumises par la Fédération, par [HorslesMurs] et par Lieux publics, je souhaite mettre en place une ou plusieurs études sur les différents besoins et leur éventuelle mise à jour : la transmission des savoirs est un sujet prioritaire ».<sup>5</sup>

Le 19 avril 1999, Dominique Wallon nous confiait une mission d'étude sur les questions de formation, de qualification, de transmission dans le domaine des arts de la rue.

La lettre de cadrage nous invitait à aborder ces questions sous plusieurs angles :

- un travail avec les professionnels impliqués dans les arts de la rue, pour étudier

---

<sup>4</sup> Dominique Wallon – La réforme est allée de pair avec les avancées de la déconcentration – in Lettre d'information du Ministère de la culture et de la communication n°59 – 22 décembre 1999.

<sup>5</sup> Entretien avec Dominique Wallon - in Rue de la Folie n° 3 - janvier 1999, p 7.

avec eux les propositions qui permettraient de développer et d'enrichir les arts de la rue ;

- une meilleure information-sensibilisation des partenaires, commanditaires et décideurs sur les « modalités de qualification » que proposait Michel Simonot ;
- en tenant compte du souhait de Michel Crespin de créer une université des arts de la rue ainsi que du constat, évoqué par Monsieur Philippe Saunier-Borrell, de besoins de formation des équipes techniques municipales appelées à accueillir des spectacles de rue.

Cette étude devait permettre de voir si les formations traditionnelles aux différents métiers du spectacle pourraient être enrichies des apports de ce domaine artistique.

# 1 CONTEXTE ET APPROCHES DES ARTS DE LA RUE

## 1.1 LES ARTS DE LA RUE, QUELQUES REPERES

En mai 1999 (date du début de notre mission d'étude) de nombreux discours sur les arts de la rue constituaient des analyses très intéressantes et faisaient référence sur la question de la spécificité du secteur des arts de la rue. Cependant, ces analyses risquaient également d'avoir un effet de dilution sur l'objet de notre étude.

L'histoire du mode de constitution de ce secteur à la fois ancien et jeune, spécifique et pas vraiment nouveau, dont les contours s'échappent au fur et à mesure qu'ils se dessinent, nous a conduit dans ce premier temps à :

- tenter de sortir de ce type de débats ;
- et à ne retenir que quelques repères très actuels comme points de référence.

Quelques documents seront cependant évoqués parce qu'ils permettent de préciser l'arrière-plan de cette étude. Ainsi, on ne peut faire l'économie de la mise en évidence de quelques caractéristiques des « arts de la rue » en cette fin des années 90.

### 1.1.1 Quelques caractéristiques propres au secteur des arts de la rue

#### L'économie des arts de la rue traversée par l'hétérogène, l'informel et le précaire

La synthèse des conclusions de l'étude sur « L'économie des arts de la rue » met en évidence les points clés de cette économie.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Cette présentation est réalisée à partir des documents suivants :

. Présentation des résultats d'une étude sur l'économie des arts de la rue, réalisée par Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox (Laboratoire d'Economie sociale, Université de Paris I - CNRS), étude réalisée à la demande du Département des études et de la prospective du ministère de la Culture et de la Communication - in Développement culturel n°127, Octobre 1998 ;

. Présentation partielle des résultats du groupe de travail, constitué à la demande de HorslesMurs et conduit par Michel Simonot, pour « engager une démarche de compréhension, ouvrant sur un questionnement et de proposer les pistes de travail - « L'art de la rue. Scène urbaine - Scène commune ? » - in Rue de la Folie n°3, janvier 1998 ;

. Point de vue d'Emmanuel Wallon, Président d'HorslesMurs à la suite des « récentes initiatives de réflexion sur les arts de la rue et des interventions publiques du ministère de la Culture, de partenaires publics et locaux et de la profession » - « Des arts en perspective » - in Rue de la Folie n°3, janvier 1998 ;

. Présentation de la création d'une association professionnelle des arts de la rue sous la signature de « La Fédération » et le titre « Agit Prop - Naissance d'une corporation » - in Rue Art Théâtre, Cassandre Hors série, Parc de la Villette - HorslesMurs ;

Pour mémoire, on se contentera de rappeler ici quelques titres de cette présentation :

- les compagnies d'artistes de rue : un ensemble très hétérogène ;
- les spectacles de rue : diversification de l'offre et stratégies d'adaptabilité ;
- une économie fondée sur la vente (les chiffres des représentations variant considérablement) ;
- des marchés très diversifiés ;
- une économie qui laisse une large place aux logiques non marchandes souvent liées à une grande précarité ;
- une économie écartelée entre plusieurs modèles de fonctionnement ;
- les festivals de rue : un marché économiquement limité mais essentiel en termes de reconnaissance.

Par ailleurs, les auteurs soulignent que « l'hétérogénéité des références est illustrée par le grand nombre d'appellations (plus d'une cinquantaine) utilisées par les compagnies pour définir leurs pratiques artistiques. »

### **Un secteur au sein duquel s'est constitué un véritable « ethos »**

D'après Michel Simonot, en référence aux travaux du groupe de travail qu'il a conduit<sup>7</sup> :

- Les artistes des arts de la rue revendiquent une spécificité, dont trois dimensions essentielles se dégagent :
  - . l'interdisciplinarité artistique et technique ;
  - . l'espace (urbain, rural, industriel, etc...) comme langage ;
  - . la scène commune intégrant le rapport au passant, au spectateur.
- Il existe un véritable ethos assez systématiquement contraire à celui du monde de la salle. Dans le monde des arts de la rue, il existe un puissant imaginaire historique commun, celui d'une liberté d'investir tout espace pour le transformer en scène. Il est inscrit dans un puissant système de valeurs qui fonderait une mentalité. Celle de la famille.
- On voit se dégager la nécessité d'une politique publique prenant en compte une situation globale. Toutefois, d'après Michel Simonot, cette démarche comporte un risque : « noyer le nécessaire discernement d'exigences spécifiques dans une spécificité globale où rien n'aurait de signification ».

### **Un secteur dont les démarches renouent avec l'aventure des forains et se confrontent à la ville**

Pour Emmanuel Wallon, président de HorslesMurs, certains choix conduiraient des artistes à s'engager dans deux types de démarches : renouer avec l'aventure presque millénaire des forains (pour les uns), la « confrontation » avec un univers inconnu des baladins d'autrefois, celui de la ville (pour les autres). La plupart des compagnies combinant aujourd'hui ces deux démarches. L'auteur évoquant le « déplacement *in situ* » qu'opèrent les artistes de la rue. Leur propos viserait à transcrire les notions de

---

. Présentation de « Réflexions d'un pionnier » par Michel Crespin, créateur de Lieux Publics, Centre national de création pour les arts de la rue - in Rue Art Théâtre, Cassandre Hors série, Parc de la Villette - HorslesMurs.

<sup>7</sup> Michel Simonot, Responsable du groupe de travail, in L'Art de la rue. Scène urbaine, scène commune ? – Rue de la Folie n°3 – 1999 – p 3 à 15.

l'action culturelle dans « un nouveau vocabulaire esthétique. Ils désirent traduire par un mode spécifique la vieille exigence d'un art en prise sur la *polis* ». <sup>8</sup>

Quant aux compagnies, elles avoueraient... « une ambition sans borne... : féconder les arts singuliers en pratiquant le pluriel ; aller des arts dans la rue aux arts de la rue, changer le regard, affiner l'écoute, éveiller les consciences ; révéler les personnes derrière les " gens " ; les choix sociaux derrière le cadre bâti ; aider le citoyen à percer derrière le citadin et fêter l'acteur dans le passant ; encourager chacun à choisir son parcours ».

Ce qui les fonderait à réclamer « la considération -sinon les subventions- que méritent les entreprises majeures. »

### **Un secteur où se poursuivent des « mutations essentielles sur le plan historique »**

Dans la présentation partielle des résultats des travaux du groupe qu'il conduit, Michel Simonot souligne également qu'en cette fin des années 90 se poursuivent des « mutations essentielles sur le plan historique » au sein des arts de la rue :

- émergence d'une Fédération, première organisation propre aux artistes et aux professionnels ;
- développement de « lieux de fabrication » des arts de la rue, pour lesquels on demande une reconnaissance ;
- accélération de la festivalisation et diversification des formes de festivals ;
- de plus en plus de spectacles quittent l'espace de la rue et entrent dans des lieux fermés ;
- contrôle des jauges, billetteries ;
- baisse des prix d'achat des spectacles par les festivals et villes ;
- revendication des lieux institutionnels « arts de la rue » de référence ;
- souhait d'une critique spécialisée ;
- demande d'experts spécialisés ;
- demande d'aide accrue aux compagnies « arts de la rue » pouvant entraîner une hiérarchisation interne au milieu.

#### **1.1.2 Des difficultés du secteur et des propositions**

Il est à noter que les arts de la rue revendiquent fortement leur spécificité. Cependant, certains auteurs considèrent qu'ils ont du mal à soutenir cette spécificité. En outre, les relations avec les pouvoirs politiques locaux et la nouvelle orientation du soutien de l'état contraignent le secteur à accélérer une professionnalisation jugée insuffisante.

Il est donc nécessaire d'entrer plus en avant pour mieux saisir la situation des arts de la rue :

- dans la présentation des difficultés rencontrées par le secteur ainsi que des propositions qui émergent pour y faire face ;
- dans le repérage des aspects contractuels de la politique de soutien de l'Etat aux arts de la rue.

Reprenons quelques traits illustrant ces difficultés et les termes de quelques orientations proposées pour y faire face. Il en existe d'autres dont il faudrait largement tenir compte (comme on le verra ci-dessous), en particulier celles qui ont été soumises à Dominique Wallon par la Fédération, par HorslesMurs et par Lieux publics. Celles qui sont retenues ici ne le sont qu'à titre illustratif.

---

<sup>8</sup> Dominique Wallon – Des arts en perspective – Rue de la Folie n° 3 – 1999 – p 4 à 7.

### **a ) Pour Michel Simonot**

Dans le contexte actuel, les acteurs des arts de la rue se trouvent, consciemment ou non, face à un certain nombre de « difficultés » qui nécessitent la recherche de solutions.

Pour lui, il conviendrait que les arts de la rue :

- travaillent l'espace urbain comme un langage ;
- accentuent le travail en amont des créations ;
- limitent une certaine consanguinité.

Parallèlement, il s'agirait d'inverser certains processus de commande, de production, de programmation. Il faudrait également atténuer les effets du manque de médiateurs. Ils pourraient jouer un rôle d'interface dans la relation aux élus. Cette relation aux pouvoirs politiques locaux doit être prise en compte dans le processus même de la production artistique, mais très en amont de ce dernier.

Sur le plan artistique, il serait souhaitable de réfléchir à la conception d'une « esthétique de l'inachèvement » mais néanmoins de soutenir l'exigence d'une « dramaturgie générale de l'art de la rue », qu'il y ait ou non un texte.

Sur le plan institutionnel, la coupure entre arts de la rue et institutions ne peut être résolue sur une simple injonction. Il convient de susciter des situations qui motivent les deux mondes à trouver des raisons profondes de collaborer à partir de leurs spécificités.

Michel Simonot constate que « le monde des arts de la rue n'a pas généré de modes organisés de formation, de reconnaissance de qualification, de transmission. » Pour lui, on peut en saisir l'origine dans l'esprit de « famille » qui le caractérise et qu'il revendique.

Comment alors organiser des modalités de qualification du milieu sans que cela soit contraire à ses valeurs et modalités de fonctionnement ? » « L'objectif visant à qualifier les arts de la rue n'a pas exactement la même signification que dans les autres domaines artistiques où l'on sépare des compétences qui, ici, sont plutôt vécues comme globales. Ainsi, tout dispositif d'aide, d'évaluation, de formation appelle une démarche plus complexe que pour les disciplines artistiques sectorielles. »

### **b) Pour Emmanuel Wallon**

« La réflexion engagée grâce à la participation d'un grand nombre de professionnels a mis en évidence les promesses et les faiblesses d'un secteur d'activité en pleine croissance. Il faudrait élever le niveau de conscience des participants, en affûtant leurs sens. Ce qui requiert l'élaboration de langages qui affirment leur originalité tout en se prêtant au partage (...) La matière première de la création n'est pas le plein air, mais la ville avec ses populations. Le code premier des arts de la rue étant le jeu avec les spectateurs ».

Pour Emmanuel Wallon : « Ce difficile exercice requiert des formations inédites, tant il est vrai que la fondation d'ateliers et l'élaboration de pédagogies permettent à la fois d'éprouver et de consacrer la maturité d'un mode d'expression. »

Comme Michel Simonot, il souligne également que « le temps et l'argent manquent en amont pour chercher l'inspiration, arpenter le terrain, aiguïser l'écriture, assembler les décors, rôder les machines, perfectionner le jeu, préparer les acteurs à la rencontre et le public à la découverte... »

### c) Pour Michel Crespin

« Je suis fatigué d'entendre dire que le théâtre de rue est en crise. Ses acteurs (artistes et promoteurs) sont très conscients et très critiques sur les créations qui, depuis 15 ans, se développent, au regard des moyens mis en œuvre. »

Pour Michel Crespin : « ...Il est nécessaire que les jeunes acteurs ou metteurs en scène urbains profitent de l'expérience acquise depuis 25 ans dans les domaines de la dramaturgie, de la scénographie, de la sociologie urbaine, pour écrire, composer leurs nouveaux spectacles. Avec Philippe Chaudoir, je travaille à l'idée d'une université permanente des arts de la rue. »<sup>9</sup>

### 1.1.3 Le soutien de l'Etat, un engagement contractuel

#### **La Charte des Missions de Service Public pour le Spectacle**

Le 16 Décembre 1998, la « Lettre d'information » du Ministère de la Culture et de la Communication a consacré un supplément spécifique à la présentation intégrale de « La Charte des Missions de Service Public pour le Spectacle Vivant ». La charte est le « document politique fondamental par lequel Catherine Trautmann a voulu que soient définis les principes généraux de l'action de l'Etat en faveur du spectacle vivant (...) *Elle doit désormais être intégrée dans les contrats engageant le ministère et les organismes subventionnés* ».

Madame la Ministre souligne que « l'engagement de l'Etat en faveur de l'art et de la culture relève d'abord d'une conception et d'une exigence de démocratie afin de :

- favoriser l'accès de tous aux œuvres de l'art comme aux pratiques culturelles ;
- nourrir le débat collectif et la vie sociale d'une présence forte de la création artistique, en reconnaissant aux artistes la liberté la plus totale dans leur travail de création et de diffusion ;
- garantir la plus grande liberté de chaque citoyen dans le choix de ses pratiques culturelles...

#### **Les enjeux d'une Direction « transversale » pour les arts de la scène**

---

<sup>9</sup> Michel Crespin – Réflexions d'un pionnier – in Rue, Art, Théâtre – Cassandre – Hors série – Parc de la Villette – HorslesMurs – octobre 1997.

La réforme des directions de laquelle va naître la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, est allée de pair avec les avancées de la déconcentration. Cette nouvelle direction transversale traduit un changement d'approche majeur : son organisation et son fonctionnement répondent aujourd'hui « à la nécessité d'apporter des réponses prenant en compte l'ensemble des enjeux communs aux différentes disciplines du spectacle vivant. »

Ce changement se traduit, plus particulièrement pour les questions qui nous concernent, par la création de la « Mission pour les formes spécifiques et les esthétiques nouvelles » (voir ci-après).

#### **1.1.4 Deux indicateurs de mutation historique**

Au regard de notre propos, deux créations majeures ont marqué cette période :

- « l'Association professionnelle des arts de la rue », qui traduit le souci de reconnaissance et la revendication de spécificité du secteur ;
- « la Mission pour les formes spécifiques et les esthétiques nouvelles », au sein de la nouvelle administration centrale des arts de la scène.

#### **Une « Association professionnelle des arts de la rue » :**

Elle a été créée à l'initiative d'artistes, de directeurs de compagnie, d'organiseurs et de programmateurs de festivals, de responsables de lieux de fabrication et de techniciens.

D'après ses fondateurs, elle a pour vocation de fédérer le secteur professionnel des arts de la rue, de promouvoir et de défendre une éthique liée à sa spécificité de création, et des intérêts communs, à savoir : utiliser comme scène l'espace de la ville en générant des formes artistiques nouvelles (originalité des spectacles, du rapport au public, des modes de production et de diffusion...).

« Forte de l'expérience de ses membres, La Fédération entend se positionner dans de nombreux domaines : le spectacle vivant d'une façon générale, mais aussi les problématiques de la société, de transformations urbaines et d'aménagement du territoire. »

*Un des membres fondateurs de l'Association professionnelle, Michel Crespin, illustre bien à la fois la revendication d'une spécificité d'un « secteur professionnel » et l'expression des risques ressentis par certains des membres de cette organisation..*

Il considère qu'à partir de 1980, « on se dirigea vers la mise en scène urbaine. Nous sommes toujours dans cette phase. L'archétype étant le Géant tombé du ciel qui est écrit, comporte une dramaturgie, et parle à la ville entière, au sens métaphysique du terme, non seulement à cause des 200 000 spectateurs qui le vivent, mais aussi parce qu'il confronte l'œuvre dramatique à l'intégralité du processus urbain et de son fonctionnement ».

A propos de la création de la Fédération, il ajoute : « Le rapport avec les institutions, politiques et culturelles, ne date que de 15 ans. Après une phase d'écoute et de soutien progressif, nous sommes dans une phase transitoire. Il faut faire entendre collectivement notre spécificité. La Fédération devrait jouer ce rôle revendicatif face aux institutions et à l'ensemble des dispositifs culturels ».

#### **Une « Mission pour les formes spécifiques et les esthétiques nouvelles »**

Interviewé par HorslesMurs, Dominique Wallon précise la vocation de cette mission dont relève les arts de la rue au sein de la nouvelle administration centrale des arts de la scène, la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles :

- la mission est une entité qui a « vocation à porter transversalement, dans la DMDTS, une attention particulière au soutien que requièrent les formes non encore prises en compte dans ce que l'on pourrait appeler le cadre général d'intervention de cette direction » ; de là découle la nécessité de « ce regard et ce soutien particulier à porter aux arts du cirque, aux arts de la rue, aux musiques actuelles ». (...);
- la mission « a pour vocation de hâter les processus et les procédures de reconnaissance et d'apporter aux artistes l'aide dont ils ont besoin au moment où ils expérimentent dans les domaines émergents » .

L'action du ministère, et concrètement de la mission au sein de la DMDTS, devrait permettre la consolidation des arts de la rue et « leur égalité de traitement, donc l'insertion “ plus avant ” dans les circuits “ classiques ” de la production et de la diffusion »

*Cette création esquisse le cadre dans lequel s'inscrira dorénavant le soutien de l'Etat et ses perspectives à moyen terme.*

### **1.1.5. Un apparent paradoxe**

- Le fort taux de renouvellement des compagnies,
- leur installation essentiellement dans les zones périurbaines,
- la dispersion et la mobilité des équipes
- la faiblesse du chiffre d'affaire (généralisé par les activités et les éventuelles subventions) qui s'élève pour la moitié des compagnies à 250 000 FF, en feraient -à priori- les « parents pauvres » du spectacle vivant.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox - L'économie des arts de la rue - Laboratoire d'Economie sociale, Université de Paris I - CNRS - in Développement culturel n°127 -octobre 1998- Il nous a paru opportun de citer ici un court extrait de ce texte :

« Environ 800 compagnies françaises des arts de la rue sont répertoriées par l'Association HorslesMurs. Elles mobilisent de façon permanente entre 3 500 et 4 000 personnes et génèrent un chiffre d'affaire estimé à 350 000 de francs. Le secteur se caractérise par un fort taux de renouvellement. Ainsi, seulement 17% des compagnies ont plus de 15 ans d'existence alors que 10% d'entre elles ont moins de 10 ans. Installées essentiellement dans des zones périurbaines où il est plus aisé de trouver des locaux de travail, les compagnies de rue se répartissent sur l'ensemble du territoire mais sont plus nombreuses dans trois zones géographiques : l'Ile de France, le Grand Sud et le Nord-Ouest. (...) Cette diversité des formes artistiques a son pendant dans les caractéristiques économiques des compagnies. Le budget annuel (chiffre d'affaire généralisé par les activités et subventions éventuelles) est d'un peu plus de 500 000 F mais pour la moitié des compagnies, il est inférieur à 250 000 et pour le quart inférieur à 100 000F. A l'opposé, 15% des compagnies ont un budget supérieur à 1 million de francs. A la disparité des budgets correspond celle des équipes, en moyenne 5 ou 6 personnes (la moyenne statistique est de 5,5) travaillant de façon continue dans l'équipe, mais il y a davantage de petites équipes que de grandes : un tiers de la population est composée d'artistes individuels et de duos (31%), un autre tiers de formation de trois ou quatre artistes (30%), tandis que seulement 18% des compagnies regroupent neuf personnes et plus. (...) Ces données illustrent autre spécificité du secteur : les artistes de rue assument des fonctions aussi bien artistiques que techniques et administratives. La multicom pétence permet d'optimiser les ressources internes et d'éviter les dépenses qu'entraîneraient

Et cependant, comme l'indiquait Pierre Oréface (alors producteur de Royal de Luxe) :  
« Aujourd'hui, il n'y a plus une ville de plus de 30 000 habitants qui n'a pas son festival ou sa représentation d'arts de la rue. »<sup>11</sup>

Ainsi donc, on pourrait être tenté de soutenir que, pour un tel secteur économique, il ne serait pas pertinent d'envisager la mise en œuvre d'une politique ou d'un programme de formation/qualification/transmission.

Mais on pourrait également se demander comment ne pas tenir compte d'un secteur qui fait preuve d'une telle vitalité.

En somme, il serait peut-être nécessaire de voir comment ce secteur a pu se doter de moyens suffisants pour être si présent sur l'ensemble du territoire.

Ce qui conduit à poser plusieurs types de questions :

- que sont les arts de la rue sur le plan professionnel et comment leurs savoir-faire se sont-ils transmis ?
- pourquoi les arts de la rue ont-ils su, jusqu'alors, mettre en place, créer ou trouver les compétences qui leur étaient nécessaires pour se développer à ce point ?
- quels sont leurs modes de structuration, leurs réseaux, leurs solidarités qui sous-tendent ce « maillage » ?

---

le recours à des fournisseurs externes. Cette virtuosité économique montre cependant les limites lorsque l'équipe ou le projet atteint des formats plus lourds. »

<sup>11</sup> Pierre Oréface – Le spectacle vivant doit réinventer un spectacle populaire pour parler à son époque – in La Scène – juin 1998 – p 126.

## **1.2 LES CONCEPTS ET LES ENJEUX DE LA FORMATION, LA QUALIFICATION, LA TRANSMISSION**

La mission d'étude ayant pour objet « les questions de formation, qualification, transmission », nous devons aborder rapidement ces concepts et les enjeux qu'ils sous-tendent.

L'approche des questions de formation/qualification/transmission peut entraîner quelques effets pervers et notamment :

- *le risque de voir certains manques, ressentis ou constatés, pris pour des besoins de formation,*
- *le risque de voir le souhait de professionnalisation des équipes, exprimé par les pouvoirs publics, pris pour une injonction de formation par les professionnels.*

### **1.2.1 Le manque**

On peut difficilement considérer qu'un « acteur social » est toujours à même de distinguer ce qui relèverait d'un « besoin de formation » de ce qui tiendrait de l'expression d'un « sentiment de manque ». Cette notion vague pour celui qui l'exprime comme pour celui auquel elle s'adresse, doit cependant être prise en compte. Pour cela, il convient de faire la différence entre « la réalité du manque » et « le sentiment de manque ». Pour découvrir la « réalité du manque » de compétences, il faut en passer par des intermédiaires qui expriment, souvent du dehors, le constat d'un déficit ou d'une insuffisance, voire simplement d'une difficulté.

Néanmoins, il convient de tenir compte de ces constats de « manque » ou « d'attentes non satisfaites ». Le sentiment de manque exprimé par les acteurs du secteur eux-mêmes pourrait bien traduire un malaise plus général, relatif sans doute à la précarité de ce secteur et à l'incertitude quant à la pérennité de la possibilité de créer. Cependant, ce sentiment de manque ne saurait ici être tenu à l'écart.

Notre sentiment est qu'il est difficile de travailler exclusivement à partir de la question du manque ou de sentiment de manque étant donné leurs caractères subjectifs et/ou aléatoires. Mais, néanmoins, le manque structure en partie la demande de formation. Il noue la construction de la qualification et suscite le désir de transmission.

### **1.2.2 Un objectif de qualification**

La qualification est « une convention » qui détermine à quelles conditions le salarié collabore avec l'employeur :

- quelles sont les compétences qu'il doit apporter ;
- quelle est sa place et son rôle dans l'organisation générale du travail ;
- quelle rémunération, quel statut, quelle perspective de carrière il obtiendra en échange.

La qualification ne se réduit donc pas à la compétence détenue ou mise en œuvre par un individu. Elle est toujours au croisement de quelque chose d'individuel (la façon dont l'individu construit ses compétences et son expérience professionnelle) et de quelque chose de social (la façon de qualifier ces compétences, de les associer à d'autres et de leur reconnaître une valeur). Elle est également au croisement d'une nécessité de « classer » les individus et les emplois dans un système hiérarchisé d'organisation du travail et la nécessité de gérer l'adaptation, la mobilité et la progression des individus selon des parcours horizontaux ou verticaux dans un système.

« La qualification n'établit pas seulement une hiérarchie entre catégories sociales, elle est aussi l'outil qui permet de bâtir une organisation du travail ». <sup>12</sup>

La notion de qualification implique donc ici la référence au classement, à la hiérarchisation et à la gestion de la population active. Nous sommes bien évidemment très loin de la mentalité des arts de la rue. En outre, les références à l'engagement réciproque de responsabilité qu'implique l'application des principes de la Charte des Missions de Service Public du Spectacle Vivant sont susceptibles d'induire une sorte de confusion. Cette orientation pourrait en effet être entendue comme une injonction par les acteurs des arts de la rue. Or, en formation, comme dans de nombreux autres domaines, la décision ne peut être mise en œuvre par la simple volonté du décideur ou de l'expert. Il ne suffit pas qu'elle soit pertinente, il faut aussi qu'elle soit reconnue comme pertinente du point de vue de ceux qui les mettront en œuvre. Il convient donc de voir s'ils en sont convaincus.

### **1.2.3 Les processus de transmission**

Distinguer le sentiment du manque de la réalité du manque, comme nous l'avons déjà fait plus haut, nous permet de préciser quelques éléments concernant la transmission d'une part, et la formation d'autre part. C'est bien en effet à partir de ce sentiment de manque que peut naître d'abord un désir de transmission, c'est-à-dire le fait d'être à l'écoute de ses pairs et de ses pères. En revanche, la réalité identifiée du manque permet la mise en œuvre d'actions ou de programmes de formation.

Le processus de transmission fait appel :

- à la tradition, à l'héritage, à la référence ; cet ancrage est nécessaire mais insuffisant sinon il risquerait de produire uniquement de la reproduction,
- et au présent, au nouveau et à l'hétérogène (comme pluralité des références et engagement singulier) ; le présent produit un espace de liberté nécessaire à l'élaboration ou éventuellement, à la création.

L'effet de la transmission est d'inscrire le sujet (l'artiste, le créateur) dans une filiation et de contribuer à constituer chez lui un sentiment d'appartenance identitaire.

De plus, la transmission (qui relève plus du désir de transmettre que de la volonté d'enseigner) ouvre le sujet qui en est le bénéficiaire vers ce désir, vers cette dynamique qui l'amène, à son tour, à occuper la place de transmetteur. Ainsi, la transmission d'un sujet à l'autre, puis à un autre, n'entraîne pas le sujet dans un processus qui est une procédure figée. La transmission inscrit nécessairement le sujet dans le présent. Celui qui en bénéficie est un sujet actif, car il se saisit de ce que l'autre transmet pour le transformer.

Dans ce processus ouvert, la transformation est quelque chose de fondamental dans la mesure où le sujet y inscrit son propre engagement, sa propre création.

### **La transmission ne s'arrête pas, elle est donc radicalement différente de la formation**

- qui, d'une part, introduit une relation formateur-formé ;
- qui, d'autre part, s'arrête quand le contenu est supposé acquis par celui qui est considéré comme l'« apprenant ».

---

<sup>12</sup> Lichtenberger Yves (décembre 1990) - La qualification : enjeu social, déficit productif, CFDT Aujourd'hui n° 99 cité dans Les qualifications et leur adaptabilité au marché du travail - Olivier Bertrand, Annie Boudier, Michel Rousseau CEREQ - Document de travail numéro 84 - février 1993.

La transmission passe strictement par une relation de sujet à sujet ; elle ne s'arrête donc pas à l'issue d'une hypothétique acquisition (qui ne peut pas en l'occurrence exister ; pas plus d'ailleurs qu'un programme de transmission).

Afin de bien rester dans la logique des processus de transmission, il s'agirait d'être convaincu que cette transmission ne peut s'effectuer qu'avec l'insu qu'elle implique et qui affecte chacun des transmetteurs. C'est à leur insu que certains transmettront l'essentiel de leur savoir spécifique. Dans certains cas, le transmetteur pourra occuper cette place, moins grâce à la légitimité d'un savoir identifié qu'en référence au charisme dont il jouit au sein d'un groupe. Mais alors, il reviendra aux bénéficiaires d'élaborer cet insu du transmetteur en savoir mobilisable dans une autre situation.

Ainsi sera préservé l'espace de liberté nécessaire à l'engagement de tous ceux qui sont inscrits dans le processus de transmission. Toutefois, la transmission peut s'étioler ou se pervertir, si les conditions de son existence ne sont pas maintenues.

### **Des réseaux pour la transmission des savoirs**

La prise en compte des caractéristiques du secteur d'activité est nécessaire ; mais il faut éviter de produire ce que Michel Simonot appelle de la « consanguinité ».

Ainsi, si l'on a vraisemblablement intérêt à ne pas briser l'ethos, il convient peut-être également de ne pas s'enfermer dans la spécificité du secteur ; ni d'ailleurs d'en nier les particularités.

La transmission ne relèverait pas d'un enseignement ou d'une pédagogie, mais plutôt de l'expression (quel qu'en soit le mode) d'une expérience et d'un engagement actuel (quelle qu'en soit la forme) .

Il ne s'agirait pas d'instituer les « pères fondateurs » comme « transmetteurs », mais de leur reconnaître leur statut, réel et mythique, de porteurs de la Référence.

S'il est souhaitable de respecter les « figures emblématiques » et de leur ménager une place dans la transmission, ils ne peuvent s'en réserver l'exclusivité. Une expérience artistique marquante peut suffire pour s'inscrire dans un processus de transmission.

### **1.2.4 La formation et le développement de compétences**

Habituellement, la formation représente incontestablement le terrain d'application privilégié de la gestion des compétences.

La compétence fait référence à une situation de travail qui n'est pas obligatoirement « professionnelle ». Cependant, c'est le milieu de « l'emploi », donc de l'entreprise, qui a donné naissance à la plupart des approches sur les compétences. On passe de plus en plus de la reconnaissance des compétences individuelles du travailleur à la gestion des compétences d'un « travailleur collectif ».

### **Les compétences**

Cette notion de « compétence » , très en vogue, n'a rien de nouveau puisqu'on la trouve déjà dans le Larousse de 1930. Une importante littérature existe sur cette notion qui commence à être conceptualisée, certaines approches concernent le contenu de la compétence. Si le triptyque « savoirs, savoir-faire, savoir-être » est le plus souvent invoqué, encore faut-il préciser les différents éléments que recouvre chaque terme. On peut, comme l'ont fait Patrick Gilbert et Michel Parlier, en référer sur ce point à Gérard Malglaive pour qui la compétence est « un savoir en usage », désignant une « totalité complexe et mouvante mais structurée, opératoire, c'est-à-dire ajustée à l'action et à ses différentes occurrences. »

La compétence combinerait quatre facettes du savoir :

- le savoir théorique ;
- le savoir procédural ;
- le savoir pratique ;
- et enfin, le savoir-faire.

Pour Malglaive, c'est cet ensemble structuré d'éléments qui constitue une compétence.

D'autres auteurs considèrent que le référentiel de compétences analyse les savoirs et les expériences qui entrent dans la formation du savoir-faire propre au métier. Le référentiel de compétences inclut le référentiel de formation (ensemble d'indicateurs d'appropriation des savoirs qui entrent dans la compétence, en se mêlant à l'expérience).

Toutefois, les choix d'indicateurs d'appropriation, passés les apprentissages « en série », sont difficiles à réaliser et la mesure de « l'appropriation » est parfois très artificielle. Ce qui rend délicate l'application systématique de « référentiels de formation » classiques, en formation d'adultes.

C'est une des raisons de l'éclosion des travaux en termes de « développement de compétences » qui présupposent que « l'apprenant » a déjà acquis des compétences et qu'il suffit de les développer.

Ceci suppose de pouvoir faire la différence entre compétences acquises et compétences requises, ce qui pour les arts de la rue ne paraît possible que pour les accompagnateurs artistiques (fonctions administratives et techniques).

Une autre piste de réflexion nous semble plus fructueuse, celle des approches actuelles sur la transmission du savoir en pédagogie d'adultes.

### **1.2.5 La transmission de savoirs en pédagogie d'adultes**

Nous souhaiterions aborder ici deux aspects de cette question en pédagogie d'adultes :

- celui des « connaissances utiles » et des « intérêts contradictoires », comme savoirs à développer en formation continue ;
- celui de « la résistance au changement », comme outil pédagogique.

#### **a) Des connaissances utiles et des intérêts contradictoires**

La recherche de transmission des savoirs met en évidence la nécessité de transmettre des « connaissances utiles » qui passent par le raisonnement sur des situations complexes et la prise en compte de « l'existence d'intérêts contradictoires ». Ainsi, par exemple, pourraient être pris en compte le respect de l'éthos des arts de la rue et les contraintes des politiques publiques.

L'une des approches de la pédagogie contemporaine concerne la nature des connaissances, des savoirs et des contenus. La question du savoir est liée à sa transmission, à son acquisition et aux évaluations qui en découlent. Pour certains auteurs « le savoir est désormais conçu comme un processus dynamique, résultat de l'activité d'apprentissage, quelle que soit sa forme (par imitation, imprégnation, ou résultat de l'action pédagogique). Les savoirs peuvent être décrits en termes de représentations qui évoluent. Ces systèmes de représentations ne se nomment un savoir qu'à la condition que l'apprenant les énonce lors d'une interrogation ou d'une situation d'interaction. »<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Jean-Marie Barbier, Jacky Beillerot, Michel Crozier, Jacques Lautrey, Alain Lieury, Edmond Marc Lipiansky, Philippe Mérieu - in Bilans et perspectives des recherches sur l'acquisition et la transmission des savoirs - Edmond Morin - Savoir Former - Collection Demos ressources, p 10

Dans la pédagogie d'adultes, les recherches ont développé la question de l'appropriation des savoirs par l'apprenant et de l'acquisition des compétences.

Pour Michel Crozier « ce que l'on cherche, ce n'est pas la connaissance pour la connaissance. On recherche la compétence ou les compétences. »

La question porte sur les compétences dont les apprenants vont avoir besoin là où ils vont exercer les résultats de leur apprentissage :

- les compétences de savoirs : il s'agit des connaissances mais dans la perspective d'un savoir utile ;
  - les compétences relationnelles : elles sont de plus en plus essentielles ;
  - les compétences de raisonnement des gens : ils peuvent avoir beaucoup de connaissances mais ne les appliqueront jamais utilement parce qu'ils n'ont pas le raisonnement leur permettant de les utiliser.
- En fait le raisonnement qui correspond à ce que l'on sait déjà passe très facilement, mais le raisonnement qui choque, ne passe pas du tout, même si vous faites de la didactique autour de la mémorisation. »<sup>14</sup>

### **b) Une pédagogie des chocs**

Le modèle de relation à l'apprenant ne doit pas continuer à donner des solutions mais à provoquer un choc qui force à voir autrement. « Le choc est formidable. Il permet d'apprendre. Les apprenants raisonnent, et non seulement ils raisonnent, mais ils adorent ça. On les a envoyés dans les entreprises avec la solution rationnelle. Ils ont assisté à la mise en œuvre de la solution rationnelle. Elle ne marche pas. Ça les marque. Ils ont appris des choses, ils ont appris à raisonner sur la complexité. Ils ont compris qu'il y a des intérêts contradictoires, que tout le monde a raison, qu'il n'y a pas de rationalité supérieure, que l'on peut intégrer toutes les rationalités. Si on se contente de le dire, les gens n'en font rien. Mais l'intérioriser dans son travail, c'est différent. » (...) « On apprend des savoirs rationalisés et progressifs mais extraits des situations sociales qui leur donnaient du sens et qui permettaient de comprendre l'usage social qui en était fait. Ce qui nous sera reproché, à nous, formateurs, par l'entreprise, c'est que ces savoirs sont des connaissances peu transférables dans des situations professionnelles.

Mais dans cette tension entre rationalisation et finalisation, il n'est pas possible d'abandonner une exigence au profit de l'autre. Il faut que dans la manière dont les gens engagent leur rapport au savoir, ils en découvrent progressivement le sens. « Il s'agit de formaliser, c'est-à-dire d'organiser de manière suffisamment transmissible, des savoirs dans des formes suffisamment universelles, mais en même temps de contextualiser, donc de permettre à ces savoirs d'être opérationnels dans des contextes particuliers... Il faut être capable de se dégager des pratiques qui ne donnent que des éléments parcellaires de ces savoirs mais, en même temps, il faut être capable de réinvestir ces savoirs dans les pratiques, de former par la progressivité, de mobiliser dans la complexité » (les situations professionnelles complexes étant seules mobilisatrices.)<sup>15</sup>

Trois types de propositions pédagogiques, sur lesquelles beaucoup de formateurs ont travaillé, permettent de réarticuler ces exigences :

- une pédagogie par alternance, susceptible d'allier, non pas de manière juxtaposée mais de manière interactive, les deux types de logique qu'on fait s'articuler ;
- une pédagogie de projet qui consiste, à l'intérieur d'un processus de fabrication, à injecter des détours d'apprentissage nécessaires, en modifiant en cours de route la logique de l'ensemble ;
- une pédagogie des « situations-problèmes », qui consiste à organiser des situations complexes pour construire des savoirs autour « d'objectifs-obstacles » bien déterminés et préalablement établis.

---

<sup>14</sup> cf. Crozier Michel - Transmettre, acquérir, évaluer des connaissances, des compétences (op. cit. p 87).

<sup>15</sup> cf. Crozier op. cit.

### **c) Le travail sur la résistance au changement comme outil pédagogique**

Pour mieux saisir le travail à engager dans la transmission de savoirs :

- on peut repérer la nature du lien entre apprentissage et action ;
- et placer l'apprentissage dans la perspective de la volonté de changement (sans tomber dans l'idéologie de la valorisation, a priori du changement, ou plus précisément du mot « changement »).

L'enseignement, la pédagogie, la transmission d'une connaissance, contiennent le principe implicite qu'il est bon de transmettre un savoir<sup>16</sup>. Une autre question moins explicitée est que celui qui reçoit ait le pouvoir d'en faire quelque chose. Ce critère élémentaire de pertinence n'est pas explicité parce qu'il est généralement rempli. Encore faut-il admettre que le pouvoir n'est pas exclusivement du côté de celui qui transmet (ou de celui qui décide). Donc qu'il est souhaitable que ceux à qui sont transmis les savoirs se reconnaissent -et soient reconnus-, donc légitimés à mettre en œuvre ce savoir. Ce qui implique que ceux qui détiennent le pouvoir de décider ou de proposer aient le savoir comme critère d'efficacité.

Le savoir permet généralement d'apporter quelques éléments qui font avancer le débat. On peut se former en se confrontant à des visions nouvelles. Certains exemples montrent que, contrairement à l'opinion la plus courante, les formés peuvent ne pas venir chercher des recettes (ou de l'expertise immédiatement applicable) mais de l'expertise « passée au filtre de la critique expérimentée et éclairante des pairs. » Toutefois, une attention particulière devrait être apportée au risque pour les apprenants, au contact avec des pairs, de tomber ensemble du côté où l'on possède déjà la meilleure expertise, au détriment des thèmes où l'on rencontre des difficultés. D'où l'intérêt de faire intervenir non seulement des pairs mais aussi des experts externes au secteur des arts de la rue.

La transmission n'a pas à choisir entre visions et méthodes. Les méthodes qui fonctionnent doivent être transmises. Mais on ne saurait en rester là. Il faut toujours adapter les solutions, les méthodes utilisées aux situations. L'identification des enjeux des situations est donc déterminante. Le savoir transmis a pour objet, entre autres, d'apprendre à développer des représentations multiples de la réalité qui « n'est donnée qu'en apparence ».

### **d) Elever le seuil de tolérance**

Le discours sur le changement n'aide pas forcément à changer. Dans ce contexte ou dans cette ligne, doit-on continuer à faire prévaloir une vision exclusivement négative de la « résistance au changement » ? Le changement, néanmoins, fait plus peur qu'il n'attire. Le discours sert alors à « exorciser la réalité. »

Le changement de comportement (ou de manière de faire) est une réponse à un environnement changeant ou que l'on pressent comme tel. « La contrainte est motrice ». D'où l'idée d'exercer une contrainte pour inciter quelqu'un à changer. Mais l'ambiguïté, dans le cas du changement, est que la contrainte peut être motrice ou inhibitrice. « L'enjeu du pilotage de changement, dès lors, n'est pas d'exercer une contrainte, une pression, mais d'élever le seuil de tolérance d'un homme ou d'une organisation. Or, pour élever ce seuil de tolérance à la contrainte, il faut « un relationnel fort », c'est-à-dire appartenir à « plusieurs groupes d'accueil ».

C'est-à-dire, dans le cas qui nous occupe :

- pour les artistes : éviter « la cosanguinité », favoriser les échanges mais aussi les confrontations ;
- pour les « intermédiaires » et les « médiateurs » : mélanger les partenaires, voire les champs d'intervention ;

---

<sup>16</sup> Pour Bruno Jarrosson, - in Le savoir, le pouvoir et la formation - « On n'a pas de pouvoir sur les hommes, on n'a qu'un peu de pouvoir sur leurs actions » - 1997 – p 37 à 59.

- pour les lieux de fabrication : accueillir en résidence des compagnies ayant des projets artistiques « différents » ;
- pour les experts : exercer des responsabilités hétérogènes dans des cadres institutionnels différents ;
- et pour tous : travailler entre eux et avec d'autres.

#### **e) La résistance au changement comme outil pédagogique**

« La notion de résistance au changement est central dans l'acte pédagogique ».<sup>17</sup>

Il est commun de dire que l'on ne forme pas quelqu'un, on permet à quelqu'un de se former. D'où l'importance de cette résistance au moment où l'apprenant ne « marche pas » dans le projet du formateur. En fait, l'apprenant n'est pas formé par le formateur selon un schéma cause-effet, mais il utilise l'apport du formateur, car il ne peut se former seul.

La formation passe par la réduction du pouvoir de l'apprenant. L'apprenant se formera non parce qu'il veut changer, mais parce que le changement proposé est moins dérangeant pour lui que celui qui se produirait s'il ne changeait pas<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Pierre Mérieu - La pédagogie entre le dire et le faire - ESF 1995.

<sup>18</sup> La psychologie du contrôle - Presse Universitaires de Grenoble – 1987, cité par Jarrosson, p 64.

## 2 LA DEMARCHE

### 2.1 LE DEBUT DES TRAVAUX

Dès le début des travaux nous sommes rendu compte que :

- nous ne pourrions disposer rapidement d'aucun document concernant les deux projets évoqués dans la lettre de cadrage de la mission (souhait de Michel Crespin de créer une université des arts de la rue et besoins de formation des personnels des collectivités territoriales pour l'accueil des spectacles de rue, évoqués par Philippe Saunier-Borrel ;) ;
- les travaux de la Commission formation/transmission du savoir de la Fédération qui faisaient l'objet d'une note interne, ne seraient pas diffusés dans l'immédiat.

Cette difficulté à trouver des documents (hormis ceux évoquant les résultats des travaux du « groupe Simonot ») nous a conduit à concentrer notre travail sur des entretiens individuels avec les professionnels.

Nous avons fait le choix de rester, autant que possible, dans le cadre des questions relevant de la « formation, qualification, transmission dans le domaine des arts de la rue ». Mais l'origine de la demande d'étude nous a amené à privilégier l'attention apportée au mode d'inscription des arts de la rue dans le cadre d'intervention de l'Etat.

Nous avons pris acte :

- de l'engagement déterminé de l'Etat en faveur de la création artistique et les conditions dans lesquelles se réaliserait dorénavant cet engagement (politique globale pour le spectacle vivant et Charte des Missions de Service Public pour le Spectacle Vivant) ;
- de l'objectif majeur affirmé pour une politique culturelle passant par la constitution d'une démocratisation des pratiques culturelles qui suppose une dynamique artistique forte, une vitalité en partie tributaire de la rencontre et du dialogue avec la société ;
- et parallèlement, du souci pour le Ministère de la Culture de proposer à l'ensemble du Gouvernement une « stratégie cohérente de développement culturel ».

Ces orientations se traduisaient, pour l'ensemble du spectacle vivant, par :

- la préconisation de « permanence artistique dans les entreprises » ;
- la démultiplication des manifestations artistiques dans et hors les murs de l'institution » ;
- et le souci de « faire jouer les réseaux entre eux ».

*C'est donc, dans ce cadre, et non idéalement, que nous avons décidé d'envisager les questions relevant de la formation, la qualification, la transmission dans le domaine des arts de la rue. C'est pourquoi nous nous avons dès le début des travaux, inscrit la question posée en regard de la structuration professionnelle du secteur des arts de la rue.*

Par ailleurs, l'accueil un peu « frais » réservé aux premières démarches, nous a invité à intervenir avec prudence.

Nous avons décidé d'être particulièrement attentifs au « sentiment de risque » ressenti par les professionnels (risque existant ou supposé), et donc :

- de nous ajuster, autant que possible, aux conditions dans lesquelles pouvaient se dérouler les entretiens, du fait de la faible disponibilité des professionnels à cette période de l'année (été 1999) ;
  
- d'être présents dans les lieux de festivals, qui constituent, de fait, les lieux de rencontres professionnelles les plus prisés des professionnels ;
- de maintenir notre position de professionnel de la formation s'adressant à des professionnels des arts de la rue.

Les entretiens ont été menés alternativement par deux personnes.

#### **Questionnaires mis à disposition des compagnies de passage à Aurillac**

Pendant le Festival d'Aurillac, nous avons mis des questionnaires très courts à disposition des compagnies de passage. Sur 200 questionnaires déposés, une vingtaine nous ont été retournés remplis.

Vu l'hétérogénéité des compagnies concernées, aucune conclusion pertinente n'a pu être tirée de cette tentative. Un seul point marquant serait à vérifier sur un plus grand nombre : il semble que les jeunes aient suivi, plus fréquemment que les personnes rencontrées en entretien, une formation systématique dans une des disciplines du spectacle.

## **2.2 COMPTE RENDU DES ACTIVITES**

### **2.2.1 L'enquête**

Mes premières lectures et les premières personnes rencontrées m'ont largement avertie de la difficulté de la tâche que j'entreprenais. J'ai donc décidé de tenir une position qui soit la plus proche possible de ma position professionnelle habituelle : professionnelle de la formation travaillant habituellement sur des projets de formation, dans le cadre de programmes ou d'études ciblées.

Je ne me situe pas comme chercheur, ni comme professionnelle des arts de la rue, mais comme une professionnelle de la formation qui rencontre d'autres professionnels. J'ai souhaité rencontrer des professionnels directement impliqués dans les arts de la rue. Puisque j'avais choisi de me situer en qualité de professionnelle de la formation, il m'a semblé que le dialogue serait plus profitable s'il s'instaurait sur la base d'un discours de professionnel à professionnel.

#### **La méthode d'enquête**

Pour que l'exploration soit plus ouverte, j'ai choisi de travailler sur la base d'entretiens semi-directifs, voire d'entretiens libres.

Pour saisir le sens de leurs positions et d'éventuelles propositions de professionnels, il était important de connaître quelque peu leurs propres parcours.

Je me suis d'abord adressée aux professionnels reconnus pour repérer :

- leurs propres itinéraires de formation ;
- leur opinion globale sur les questions de formation, qualification, transmission appliquées aux arts de la rue ;
- leurs modes d'acquisition et de transmission de compétences ;
- les éléments constituant des processus de création.

#### **L'échantillon de population interrogée**

Je me suis posé, dès le début de l'étude, la question de l'échantillon « des professionnels » à consulter ; dans la mesure où la lettre de cadrage de la mission posait comme préalable le contact avec les professionnels impliqués dans les arts de la rue.

- Mon intention n'était ni de faire une étude statistique, ni de faire une étude exhaustive. Je n'ai pas cherché à constituer un échantillon représentatif de l'ensemble des professionnels. Le temps et les moyens ne me le permettaient pas.

- Ne faisant pas partie du domaine des arts de la rue, je n'ai pas souhaité construire un échantillon raisonné à partir de catégorie de compagnies, de typologie de spectacles, etc...
- Néanmoins, j'ai repéré rapidement deux sources d'identification « des professionnels » : Le Goliath et la Fédération.

Le temps dont je disposais pour l'étude ainsi que les emplois du temps et la mobilisation des professionnels pendant l'été, m'ont conduite à faire un choix rapide et clair des personnes à rencontrer.

J'ai repéré, après les premières lectures faites au Centre de ressources de HorslesMurs, qu'il existait un certain nombre de professionnels reconnus, donc facilement identifiables ; la plupart (mais pas tous) étaient membres de la Fédération. J'ai donc choisi de privilégier, dans un premier temps du moins, des entretiens individuels avec ces professionnels reconnus (artistes, accompagnateurs artistiques, organisateurs).

Si j'ai souhaité m'adresser d'abord aux professionnels reconnus c'est parce qu'ils pouvaient être à la fois en mesure de me faire part des difficultés que rencontrait le secteur, m'informer des pratiques habituelles de transmission, de formation (même s'il n'existait apparemment pas de système construit), et de formuler éventuellement des projets ou des propositions sur la formation/transmission.

Je me suis souvent déplacée sur les lieux d'attache des équipes et sur les festivals. J'ai également favorisé toutes les possibilités de rencontres informelles avec les professionnels.

Le mode de fonctionnement habituel, en réseau des arts de la rue, a fait que certaines personnes m'ont renvoyée vers d'autres en me conseillant de les rencontrer.

Les entretiens ont été accompagnés, de manière non systématique, de la remise d'une note d'intention pour *ouvrir la parole*. L'hypothèse étant que, lorsque la parole n'est pas la pratique professionnelle première, la remise d'une note provoque un discours qui peut se constituer en référence aux positions prises dans le document transmis.

J'ai été surprise de l'accueil favorable réservé par ces professionnels à une proposition de travail débutant par un entretien duel. Le désir d'être reconnu ou de devenir *formateur*, n'était pas, dans la plupart des cas, le motif pour accepter ma proposition d'entretien individuel. Néanmoins, il existe manifestement, au sein de cette partie du corps professionnel, un réel intérêt pour la formation et la transmission.

Il est certain qu'une analyse plus complète serait souhaitable. Elle devrait prendre en compte les professionnels un peu moins reconnus et surtout les « trentenaires ».

Au total, 52 entretiens approfondis en face à face et enregistrés, d'une durée minimum d'une heure trente ont été réalisés, soit :

- 38 avec des professionnels des arts de la rue et leurs partenaires (27 avec des professionnels des compagnies de rue et 11 avec leurs partenaires). De fait, ces 38 entretiens représentent la rencontre avec 52 personnes ; certains entretiens, collectifs, ayant réuni jusqu'à 3, voire 4 personnes ;
- 6 entretiens avec des personnes qualifiées ;
- 6 entretiens avec des représentants des organismes de formation.

A noter que ce chiffre d'un total de 52 entretiens ne prend en compte que le premier entretien réalisé avec chaque interlocuteur, celui-ci ayant été suivi en effet pour \_ d'entre eux par une seconde, voire une troisième rencontre pour approfondissement.

Les 3/4 des entretiens ont eu lieu sur le terrain des arts de la rue, soit dans les festivals, soit sur les sites des compagnies et des structures.

Nous avons pris le parti de proposer des journées de rencontre à toutes les personnes rencontrées. Nous avons essayé de nous inscrire dans le temps dont les personnes interrogées disposaient et de répondre à leurs suggestions.

## **2.2.2 Autres contacts et rencontres**

### **- Contacts et échanges avec la Fédération des arts de la rue**

Bien qu'aucun élément de la lettre de cadrage de la mission n'évoque la nécessité pour nous de prendre langue avec La Fédération des Arts de la Rue, il nous a semblé normal de nous adresser à elle dès le début de l'étude. Elle pouvait, à nos yeux, en effet être considérée comme l'interlocuteur privilégié du Ministère puisqu'elle est le seul représentant institutionnel de la profession, à notre connaissance du moins. Nous l'avons donc sollicitée dès le début de nos travaux. Des rencontres formelles et informelles ont eu lieu et le contact a été maintenu régulièrement.

Pendant nos travaux, nous avons également reçu le soutien de la Fédération des arts de la rue. Ainsi nous a-t-elle transmis, dès le mois de juillet 1999, le « Projet de Manifeste Professionnel pour le Développement des Arts de la Rue. Orientations 1999/2005 ». Ce document nous a été très utile pour rédiger nos premières conclusions.

### **- avec Michel Crespin**

Bien que Lieux publics ne soit pas non plus cité explicitement comme l'un de nos partenaires dans la lettre de cadrage, nous avons néanmoins eu plusieurs entretiens avec Michel Crespin, car il apparaissait en nom comme souhaitant mettre en place une « université des arts de la rue ».

### **- avec Philippe Saulnier-Borrell**

Nous sommes entré plusieurs fois en contact avec Philippe Saunier-Borrell à propos des besoins de formation des équipes techniques des collectivités territoriales qui reçoivent des spectacles de rue. Nous avons également établi un lien particulier avec lui sur ce point.

### **- avec des personnes qualifiées**

Enfin, l'activité a porté également sur l'exploitation des rencontres avec des non professionnels des arts de la rue (chercheurs, représentants d'organismes de formation).

#### **2.2.3 Une journée de « rencontre professionnelle »**

L'analyse des entretiens devait se doubler d'une journée de rencontre professionnelle qui lui était complémentaire. Le projet d'étude prévoyait l'organisation d'une journée de travail qui s'inscrirait dans le cadre des rencontres professionnelles habituellement organisées par HorsLesMurs.

Une journée était prévue autour :

- des thèmes clefs : formation, qualification, transmission dans le domaine des arts de la rue,
- et des projets ou propositions apportés par des professionnels.

Cette orientation a été proposée à HorslesMurs. Nous mettions deux conditions à la réalisation de cette rencontre :

- qu'il s'agisse de journées de travail et non d'une succession de conférences ;
- que les professionnels devaient d'abord être consultés pour établir avec eux le programme définitif de la journée car elle leur était majoritairement destinée.

Il nous paraissait souhaitable d'autre part d'inviter :

- des partenaires qui pourraient devenir des financeurs de projets ou de propositions ;
- des organismes de formation.

Il semblait nécessaire, toutefois, pour préparer ces rencontres professionnelles, de prévoir des petits groupes de travail pendant l'été. Or, au cours des entretiens individuels nous nous sommes très rapidement rendu compte qu'il était très difficile de mettre en place des petits groupes de travail, et que les professionnels préféraient justement des visites de structures ou des rencontres collectives.

Cette journée de travail, prévue dans le cadre des rencontres professionnelles, n'a pas pu avoir lieu, mais dans cette perspective nous avons effectué un travail de préparation :

- conception possible de la journée à soumettre à l'attention des professionnels.
- prise de contact et rencontre avec un certain nombre de personnes (Michel Simonot, Emmanuel Wallon, Marcel Freydefont, Eric Lebas, Christophe Blandin Estournet, Elena Dapporto, Pierre Reynaud, Marcel Bozonnet, Roman Paska, Anne-Marie Raynaud, Christiane Bruère Dawson...)

Toutefois, cette journée n'ayant pas pu se dérouler comme convenu, un certain nombre de contacts ont été remis à une date ultérieure.

Notons au passage que nous ne regrettons pas que cette journée n'ait pas eu lieu, dans la forme dans laquelle elle était prévue, car le projet était trop généraliste.

Ce qui ne signifie pas qu'il ne faille pas envisager d'organiser, à la suite de cette mission d'étude, un certain nombre de rencontres ciblées sur des problématiques ou des thèmes plus précis.

## **2.3 EXPLOITATION DES RESULTATS DES ACTIVITES**

### **2.3.1 Compte rendu des entretiens**

#### **a ) Les réactions des professionnels à nos questions sur la formation, la qualification, la transmission dans le domaine des arts de la rue**

Les réponses des professionnels à ce type de question apportent nettement moins d'informations que leur discours libre. On peut seulement repérer quelques propos fréquemment tenus :

- Les formations traditionnelles aux métiers du spectacle, bien que fréquentées par les nouveaux venus dans le secteur des arts de la rue, sont jugées « inadaptées ».
- Les professionnels sont nombreux à souhaiter que se développent, pour les fonctions à caractère technique et administratif, des formations complémentaires qui permettraient aux jeunes formés, au sein de filières trop généralistes, de mieux répondre aux attentes des équipes ou à celles des responsables de compagnies.  
On peut considérer que des formations techniques et administratives pourraient être assurées par des organismes spécialisés, à condition toutefois qu'elles fassent préalablement l'objet de négociations et d'ajustements avec des professionnels des arts de la rue.
- On peut noter que les professionnels ne souhaitent pas qu'une fonction de « médiateur » soit assurée par des spécialistes.
- Personne n'évoque la qualification ni même ne reprend simplement ce terme.
- Quelques formations supérieures semblent correspondre néanmoins aux besoins de formation nécessaires à l'exercice professionnel des arts de la rue. Elles sont très diversement évoquées (parfois au regard de la création d'un système itinérant de formation, parfois sur un point précis).
- Il semble que la tendance à soutenir la perspective de création d'une « école supérieure » soit très différente selon la place du locuteur au sein de certains réseaux de proximité artistique ou en référence à son parcours personnel. Une évolution sur ce point a eu lieu pendant le déroulement de la mission d'étude.
- Certains professionnels préconisent des formations artistiques s'accompagnant d'une sorte de tutorat à partir d'un projet personnel du formé et d'un temps d'immersion au sein d'une équipe de création.

## b) Exploration du discours libre des professionnels

Citons, sans ordre particulier, quelques traits marquants extraits des entretiens :

L'accès au métier des arts de la rue s'accompagne d'une démarche volontaire de choix professionnel intimement lié aux modes de vie personnelle. Les arts de la rue, c'est d'abord un choix qui s'accompagne parfois d'une rupture au regard d'un secteur conventionnel d'intervention artistique, ou d'un tout autre secteur d'emploi. Les professionnels ont choisi de mener une vie plus nomade au sein d'une équipe et d'établir un autre rapport à la population, à travers des modes d'expression plus variés et plus inventifs. On observe également une contradiction apparente : ils sont animés par un fort esprit de groupe, lié aux effets de la vie nomade, qui les poussent cependant à participer à des rassemblements (festivals, rencontres informelles). Ils sont inscrits dans des réseaux tout en revendiquant une indépendance personnelle ou d'équipe.

C'est aussi un ensemble composé majoritairement de *gens de métier* qui se reconnaissent comme tels et partagent un certain nombre de valeurs communes dont l'itinéraire personnel et l'itinéraire professionnel.

Ils se caractérisent par deux profils majeurs :

- ceux qui appartenaient à un *autre* milieu professionnel (généralement *le théâtre*, *les arts forains*, ou *le cirque*) et qui ont ensuite, à un moment de leur parcours, choisi de *sortir* de ce milieu pour aller vers les arts de la rue ;
- ceux qui ont *pratiquement toujours* travaillé, si ce n'est dans les arts de la rue (qui n'existaient pas encore en tant que tels), du moins dans le spectacle *en milieu ouvert* ou qui se disent d'anciens "*cogne-trottoirs*".

Qu'ils soient issus d'un autre milieu, ou têt venus aux arts de la rue, nombreux sont les professionnels qui estiment avoir appris essentiellement leur métier en le pratiquant. Toutefois, ils signalent aussi leurs recherches, auprès de maîtres, d'opportunités d'apprentissages particuliers, d'expériences partagées, mais également le recours à des formations diverses, notamment parmi celles proposées par les organismes de formation de la culture et du spectacle vivant. Ce qui va en partie à rebours de l'idée de parcours d'autodidactes et sur le tas. Les cas de « multi-formations » sont d'ailleurs nombreux, parfois aussi à des niveaux élevés.

Nombre de ceux qui sont issus d'une autre discipline [après s'y être formés selon les modalités en cours dans la discipline : transmission (pour les arts forains), et formation traditionnelle (pour les *gens de théâtre*)], disent pratiquer fréquemment des modes de transmission de leur savoir-faire au bénéfice des plus jeunes, à travers :

- « *l'embarquement* » de jeunes sur des projets de création ;
- *le compagnonnage* avec une forme d'accompagnement ;
- un effort particulier apporté à *l'intégration des nouveaux* ;
- *le travail en réseaux de savoirs collectifs*.

Lorsqu'une capacité ou une compétence manque dans une équipe, on a d'abord

recours à l'échange de savoirs. Soit un metteur en scène d'une autre équipe vient apporter son concours, soit on constitue de véritables temps de mise en réseau de savoir-faire, soit *l'équipe* elle-même, dans sa diversité, constitue un réseau de savoirs ou de savoir-faire collectifs.

Un certain nombre de professionnels reconnus interviennent dans des formations plus classiques, souvent universitaires : par exemple, le Département de scénographie de l'Ecole d'architecture de Clermont-Ferrand, les Universités de Nantes, de Nanterre...).

Certains déficits de formation (particulièrement dans le domaine de la gestion et de l'administration) sont corrigés par une simple et rapide recherche d'informations et de conseils auprès d'autres professionnels avec lesquels ils fonctionnent en réseau. Ils ont également recours, pour cette recherche, aux informations des publications spécialisées. Le réseau Internet est l'outil de communication privilégié du secteur : par exemple, la lettre d'information trimestrielle de La Fédération des Arts de la Rue est diffusée par ce canal.

Les principaux festivals constituent, de fait, des lieux de *rencontres professionnelles* à fort potentiel pédagogique, sur la connaissance et l'appréhension immédiate de la création et sur la *mise en place de passerelles* entre les diffuseurs, les créateurs et les organisateurs.

Le soutien à la création et à la diffusion qu'apportent certaines équipes, les lieux de fabrication, ainsi que le Centre National de Création pour les Arts de la Rue/Lieux publics, constituent des opportunités d'apprentissage plus ou moins formalisées.

Les résidences sont très prisées, pourvu qu'elles se déroulent sur une période assez longue, et qu'elles n'imposent pas de trop de contraintes secondes au regard de la production.

Quand ils parlent de ce qui serait souhaitable pour se former, les professionnels évoquent plus volontiers:

- l'accueil de personnes externes à l'équipe pendant des périodes de création (une forme d'immersion ou de compagnonnage) ;
- l'accueil de stagiaires (le plus souvent pour des travaux d'administration, de gestion, de communication) ;
- l'accueil de personnes en difficulté pour une *sensibilisation*.

Ils soulignent l'importance de la transmission (qu'ils analysent comme réalisée par les professionnels entre eux) par différence avec la formation (qui inclurait nécessairement l'intervention de spécialistes, donc de positions plus affirmées de pédagogues).

L'université est valorisée comme lieu de recherche fournissant des apports d'une autre nature, à condition qu'elle aborde les arts de la rue à partir de disciplines avec lesquelles les professionnels se sentent une proximité (la scénographie, la sociologie

urbaine).

L'idée de création d'une *université* ou d'une *école supérieure* des arts de la rue est le plus souvent perçue comme souhaitable et attendue. Elle fait pourtant l'objet de réserves qui portent sur la craintes d'un *formatage*, d'une modélisation des futures interventions artistiques qui seraient *influencées* par le style de l'école (craintes qui, par ailleurs, s'expriment souvent à propos de toute formation).

Les perceptions de l'école suscitent un certain nombre de questions : qui seront les formés ? quels seront les formateurs ? qui la dirigera ?

Les perceptions de l'école, bien qu'hétérogènes et peu précises, dessinent toujours une unité centrale en relation instituée avec des points d'appui en régions (comme les lieux de fabrication). Il faut que la relation entre ces différents lieux soit forte. On imagine la structure de l'école, plus souvent que sa mission. Certains insistent sur la relation, dans un secteur d'activité donné, entre existence d'une école supérieure et reconnaissance de la légitimité des acteurs et de leurs compétences.

Néanmoins, la plupart des professionnels se retrouvent pour valoriser l'école en tant que lieu de référence autour duquel :

- peuvent se mener des *activités de transmission* ;
- peuvent se développer des travaux qui permettent aux formés de prendre du champ par rapport à leurs pratiques quotidiennes et de travailler sur leur propre projet avec un soutien ;
- et, enfin, peuvent être canalisés, réfléchis et développés les acquis de savoirs et savoir-faire propres à l'ensemble du milieu professionnel des arts de la rue.

### **2.3.2 L'objectif actuel du groupe professionnel et de son représentant, la Fédération**

Un travail a déjà été entrepris au sein de la Fédération. Ses membres, conscients de la place que peut jouer la formation dans un processus de *professionnalisation* (terme qu'il nous paraît préférable d'utiliser pour le moment à celui de la *qualification*) :

- l'ont doté d'un organe spécifique : une Commission formation/transmission du savoir ;
- ont rédigé la première mouture d'un Projet de Manifeste pour le Développement des Arts de la Rue (orientations 1999-2005), au sein duquel un chapitre entier est consacré à la formation/transmission ;
- ont évoqué, dans ce document, la perspective « d'une véritable politique de formation pour les arts de la rue » ;
- ont signalé que certaines pistes sont à affirmer ;
- se sont engagés à soumettre le projet de Manifeste à l'attention des professionnels pendant l'été 99.

On se doit de prendre acte des orientations posées et des moyens proposés. Il nous faut aussi tenir compte des échos recueillis lors des entretiens et au cours de nos rencontres avec des professionnels à ce propos.

Nous nous gardons de confondre :

- le projet de Manifeste Professionnel pour le Développement des Arts de la Rue, tel qu'il nous a été remis par la Fédération (qui est un document d'intention à caractère stratégique) ;
- avec une plate-forme de travail sur la formation/transmission (telle qu'elle pourrait être proposée aux professionnels).

Nous inscrivant, à travers ce rapport, dans une perspective de construction d'une plate-forme de travail, nous avancerons nécessairement des arguments d'une nature autre que ceux qui ont été utilisés par la Fédération dans son projet de Manifeste.

#### 3.1 PROFESSIONNELS ET PERSONNES QUALIFIEES : DEUX MANIERES D'ABORDER LA QUESTION

Nos premières lectures, la question globale sur la formation, la qualification et la transmission, dans le domaine des arts de la rue, faisaient apparaître des préconisations très hétérogènes. Nous ne retiendrons que deux exemples significatifs :

##### **Un objectif de qualification des arts de la rue qui prend en compte les aspects individuels et sociaux de la formation**

Michel Simonot, personne qualifiée rendant compte des résultats du groupe de travail qu'il a animé, évoquait un « *objectif visant à qualifier les arts de la rue* » et ajoutait : « Comment alors organiser des modalités de qualification du milieu, sans que cela soit contraire à ses valeurs et à ses modalités de fonctionnement ? ».<sup>19</sup>

Or (comme nous l'avons déjà écrit ci-dessus) la qualification, dans son acception classique, est une convention qui détermine à quelle condition le salarié collabore avec son employeur :

- quelles sont les compétences qu'il doit apporter ;
- quelle est sa place et son rôle dans l'organisation du travail ;
- quelle rémunération, quel statut, quelles perspectives de carrière il obtiendra en échange.<sup>20</sup>

Nous pensons que le sens accordé par Michel Simonot au terme « objectif de qualification » ne fait pas référence aux modes de gestion des ressources humaines, dont les entreprises se sont emparées depuis les années 1970 pour tenter d'ajuster les compétences des salariés à leurs évolutions,

mais plutôt qu'il ouvre la réflexion sur :

- l'acquisition des compétences individuelles ;
- la façon de qualifier ces compétences, de les associer à d'autres ;
- et de leur reconnaître une valeur.

Mais ce terme de « qualification » est parfois perçu comme un des termes *normatifs*

---

<sup>19</sup> Michel Simonot - Présentation partielle des résultats du groupe de travail, constitué à la demande d'HorslesMurs pour « engager une démarche de compréhension, ouvrant sur un questionnement et proposer des pistes de travail » - in Rue de la Folie n°3 - janvier 1999

<sup>20</sup> in "Document de travail" - n° 84, février 1993 - Centre d'études et de recherches sur les qualifications.

propres aux analyses qui ont pour objet *la gestion des travailleurs et leur adaptation au marché de l'emploi*.

### **Un objectif pédagogique qui traduit une perspective de formation/transmission**

De l'avis même de certains *professionnels*, tel que Michel Crespin, « pour répondre aux difficultés ressenties par les professionnels, ou que risquent de ressentir les futurs professionnels, il est nécessaire que les jeunes acteurs ou metteurs en scène urbains profitent de l'expérience acquise depuis vingt-cinq ans dans les domaines de la dramaturgie, de la scénographie, de la sociologie urbaine, pour écrire, composer leurs nouveaux spectacles. Michel Crespin ajoute : « Je travaille à l'idée d'une université permanente des arts de la rue ».<sup>21</sup>

Il s'agit plutôt d'une approche en termes d'*impératifs de transmission*, ressentis par les professionnels eux-mêmes, qui se traduisent en termes d'*objectifs pédagogiques*, capacités que le formé doit avoir acquises à l'issue de la formation définie par le formateur.

On trouve, cristallisée ici, toute l'interrogation que pose une démarche sur les besoins de formation/transmission des professionnels des arts de la rue.

Dès lors se dégagent deux types d'approches des questions de formation, qualification, transmission dans le domaine des arts de la rue :

- une approche qui privilégie la capitalisation des savoirs, des savoir-faire et des expériences déjà mis en œuvre dans l'exercice du métier ;
- une autre approche qui prend en compte également la valeur et la reconnaissance accordées aux compétences, et leur aspect individuel et social.

Ceci nous conduit à considérer qu'il existe plusieurs manières de poser la question qui engagent des prises de position et ouvrent des perspectives sensiblement différentes.

De même, différents niveaux de discours sont produits par des professionnels, voire même coexistent dans le discours d'une même personne.

Or, si on observe plusieurs niveaux de discours au sein du groupe des professionnels c'est, en fait, parce que le groupe dit « des professionnels » recouvre différents statuts, différentes positions.

On peut repérer ainsi :

- le *milieu*, qui est une constellation large et floue et qui établit de nouveaux rapports avec des publics/populations, mais à travers des interventions qui ne sont pas nécessairement artistiques ;
- les *gens de métier* qui ne constituent pas nécessairement un ensemble, mais qui se reconnaissent entre eux parce qu'ils ont la maîtrise de savoirs et de savoir-faire qui

---

<sup>21</sup> Michel Crespin - op. cit.

- leur permettent de réaliser des interventions *artistiques* dans l'espace public ;
- et le groupe social en formation, *les professionnels*, dont l'instance institutionnelle de représentation est la Fédération des Arts de la Rue.

La caractérisation des créations, et l'évaluation de leurs spécificités artistiques, n'est pas de notre compétence. Par contre, il nous semble important de bien cerner ce que sont le *milieu*, les *gens de métier* et le *groupe professionnel*.

### 3.2 LE MILIEU

Outre les partenaires, organisateurs et personnes qualifiées, le milieu se compose d'un ensemble beaucoup plus large et hétérogène que l'ensemble des professionnels les plus reconnus.

En effet, le « milieu » regroupe également des « nouveaux » en voie de professionnalisation, de jeunes équipes qui cherchent leur voie ; des acrobates, des performers, pour lesquels il constitue un groupe de référence. Ils perçoivent cette adhésion au groupe de référence comme une voie d'accès à la reconnaissance qui seule permet de faire partie du groupe d'appartenance. Ce dernier est en quelque sorte limité à ceux qui produisent des propositions artistiques reconnues au titre des « arts de la rue ». Cependant, c'est aussi au sein de ce « terreau » (le milieu) que se trouvent les futurs créateurs des arts de la rue. C'est une des raisons pour lesquels les professionnels reconnus s'opposent à toute hiérarchisation des équipes. Nombreux sont ceux qui parmi eux ont été acrobates, performers, ont « fait la manche » avec des numéros, ont été circassiens avant de faire partie des arts de la rue.

C'est aussi ce milieu directement impliqué dans les arts de la rue qui maille le territoire, se structure en réseaux basés sur des équipes mobiles et hétérogènes.

Le milieu -par sa grande mobilité et ses modes de vie en équipes *personnelles/professionnelles* partageant les mêmes aventures et se diversifiant par *familles* relativement repérables- forme un ensemble susceptible de jouer le rôle d'une *groupe de pression*, voire de faire bloc pour soutenir un fédérateur ou un projet.

Si certains directeurs des Affaires culturelles des villes, très engagés dans le travail avec les équipes, ainsi que quelques personnes qualifiées, sont *admis* comme professionnels, la différence entre *acteurs*, directement impliqués dans les arts de la rue, et *partenaires* est fortement marquée. Le *milieu* se structure en cercles concentriques dont les frontières traduisent des positionnements différents dans l'espace social (et institutionnel) parfois aussi nets que ceux qui les différencient d'autres milieux.

La capillarité est le mode habituel des relations, structurées à partir du réseau d'équipes (professionnelles ou non professionnelles) qui maille l'ensemble du territoire. Si ce mode de structuration est répandu dans l'ensemble du spectacle vivant (entre autres à travers le réseau des scènes nationales, des centres dramatiques nationaux, mais aussi des théâtres de villes), la particularité est ici celle qu'engendre le mode de vie mobile des équipes et le faible nombre des points d'appui spécialisés.

Par ailleurs, les valeurs partagées de solidarité et la qualité des relations humaines dépassent largement la sphère étroite des professionnels reconnus. Le soutien aux nouvelles équipes et le désir de garder des relations, non oblitérées par des jugements de valeurs explicitement exprimés, avec les plus humbles (artistiquement mais aussi

économiquement), sont fortement revendiqués.

La démocratisation des pratiques culturelles passe, de notre point de vue, non seulement par une proximité avec les œuvres d'art ou les interventions artistiques, mais est également favorisée par une proximité avec *les modes de vie qui désacralisent le monde artistique*.

L'une des bases de la démocratisation des pratiques culturelles, dont ce milieu professionnel est porteur, passe aussi par l'importance accordée aux relations humaines. Ces relations découlent de l'usage sans *artifice* d'un même espace urbain, au quotidien, par ceux qui sont les *acteurs* et ceux qui peuvent constituer *les publics*.

Les lieux retenus pour les implantations sont rarement des villes prestigieuses. Les modes de vie au quotidien des équipes, leur mobilisation au travail sur les lieux où elles interviennent, le montage et le démontage à vue des éléments nécessaires à l'intervention, la visibilité de la plupart de leurs activités, rendent ces *nouveaux acteurs* -indépendamment des temps stricts d'intervention- très proches des habitants.

Cette proximité, au quotidien, dans les mêmes espaces urbains, pour la vie personnelle des équipes comme pour leur vie professionnelle qui y est intimement liée, joue (lorsque les lieux d'implantation ou d'intervention ne sont pas trop éloignés des lieux de vie des habitants), *un rôle de désacralisation des artistes et du milieu des arts de la rue. La proximité quotidienne constitue l'un des éléments favorables à la démocratisation des pratiques culturelles.*

La *festivalisation* qui se développe peut avoir un effet pervers pour les arts de la rue. Il manque parfois des repères pour que certains habitants (souvent les plus éloignés des pratiques culturelles « cultivées » ) identifient le concept qui préside à la mise en place de certaines manifestations.

Il peut y avoir confusion entre :

- une *esthétique de la consommation* (que Brecht dénonçait déjà comme risquant de produire des effets « déchirants ») lorsque sont privilégiés les aspects communicationnels exclusivement ;
- et des *esthétiques nouvelles* (telles que celles auxquelles Madame la Ministre fait référence) qui, à n'en pas douter, constituent un aspect du succès des arts de la rue.

Si ce point apparaît ici, c'est pour signifier qu'à nos yeux (bien qu'il ne faille pas écarter les *amateurs* d'une politique de formation) il y a peut-être lieu de distinguer quelque peu les pratiques des amateurs des pratiques des *gens de métier*.

Il y a, par ailleurs, nécessité de réfléchir avec les décideurs des collectivités territoriales à la relation entre certains aspects de leurs politiques de communication et une politique culturelle.

Il semble que, si Catherine Trautmann souhaite que l'offre d'interventions artistiques

soit diversifiée, elle désire également qu'elle soit de qualité. Ce qui rejoint une des caractéristiques des *gens de métier* dont le goût pour *l'ouvrage bien fait* n'est plus à démontrer.

*Or, nous pensons que les gens des arts de la rue sont d'abord des gens de métier.*

### 3.3 LE METIER ET LES GENS DE METIER

Quelle que soit la définition que l'on donne de l'objet des arts de la rue :

- « mise en situation d'une proposition artistique dans un certain rapport au public » (Philippe Saunier-Borrell) ;
- ou « intervention artistique dans l'espace public et l'espace ouvert » (Michel Crespin) ;

l'intervention artistique est portée par une population de *gens de métier* qui :

- d'une part, se risquent à intervenir au contact direct avec des publics hétérogènes, à partir d'une offre de création très diversifiée (qu'il s'agisse de l'intervention des "cogne-trottoirs", ou d'interventions en espace précaire relativement clos) ;
- d'autre part, ont mobilisé, dans ce but, des ressources diverses, dont l'usage se traduit par l'existence de savoirs, de savoir-faire, de savoir-être, autour de ce que certains auteurs nomment *l'œuvre*, en référence à une invention technique qui sous-tend la création.

#### **Une tendance des *gens de métier* à éviter certains aspects de la question**

Les modes relationnels habituels sont traversés, dans un apparent paradoxe, par une grande facilité d'accès et par des pans de non-dits ; par des traditions d'expression orale qui rendent extrêmement délicates les interpellations trop précises et trop formalisées. Si, individuellement, les professionnels sont sensibles aux propositions de travail que leur soumet la mission d'étude, parallèlement, ils ont parfois tendance à faire bloc dès qu'est abordée la question de l'institutionnalisation.

Nous postulons que la reconnaissance, très appréciée par les professionnels, de leur existence en tant que secteur nommé arts de la rue, et soutenu comme tel par l'intervention publique, est contrebalancée, chez certains professionnels, par un « sentiment de risque de dilution » des arts de la rue que laissent entrevoir, à leurs yeux, les effets d'une intégration dans la politique globale pour le spectacle vivant.

L'analogie, inconsciente, établie par les acteurs des arts de la rue entre cette politique et celles qui relèvent de la gestion des ressources humaines, les conduit parfois à éviter certains aspects de la question posée lorsqu'on les interroge individuellement.

Ce qui les conduit à éviter :

- les références aux compétences ;
- la prise en compte de toute compétence requise pour remplir les engagements contractuels des compagnies vis-à-vis de l'Etat ;
- les approches en termes de qualification des arts de la rue ;
- mais plutôt à les évoquer en termes de savoirs globalisés ou relevant exclusivement de la transmission, ou bien encore en termes de résolution de problèmes ponctuels par des apports informels.

Cependant, nous avons le sentiment de recevoir des réponses qui viennent de *gens de métier*. Il n'est donc pas étonnant qu'ils privilégient : des références à l' invention *technique* autour de laquelle s'organisent des profils non-identiques de *gens de métier* ; en rapport avec des *savoirs*, des *savoir-faire* et des *savoir-être*.

Car les *gens de métier* n'existent pas à partir d'une institutionnalisation, mais comme *praticiens* d'une technique, et surtout d'une *invention technique*.

### Une conception actuelle du métier

Notre attention a été retenue par les termes employés pour décrire l'activité, le travail, les processus de création et les profils des professionnels.

Nous avons également été très vite intéressé par la manière dont les professionnels décrivaient leur entrée dans les arts de la rue :

- comme inscrite dans un parcours personnel/professionnel qui caractérise souvent les *gens de métier* ;
- ou motivée par souci de rechercher, et de maintenir, une invention dans les techniques ou les disciplines abordées, dans le processus de création et dans la polyvalence des postes au sein des équipes ;
- mais, plus encore, à travers la relation qu'ils établissent entre le *travail*, l'*activité* et la *création*.

Nous empruntons là quelques passages à un auteur qui introduit, dans la compréhension du *métier*, une dimension particulière :

- *l'enracinement dans l'art* ;
- et l'influence majeure accordée à *l'invention technique* qu'il nomme *l'œuvre*.

Michèle Descolonges, dans son ouvrage intitulé « *Qu'est-ce qu'un métier* »<sup>22</sup>, précise que le métier n'est pas réductible à un emploi, à un travail, à un statut économique et juridique (...) parce qu'il s'enracine dans l'exercice d'un art. *L'invention technique* (appelée « l'œuvre ») serait le fil conducteur des métiers. Les dimensions du métier, que sont le travail, l'œuvre ainsi définie, et l'action, seraient non pas juxtaposées, mais en interrelation avec le contexte dans lequel elles se développent et se perpétuent. L'œuvre (la technique) serait une activité spécifique qui ressemble à l'activité sociale, mais ne l'est pas, car elle met en relation l'homme et le monde, tandis que l'activité sociale met en relation les hommes entre eux. Ainsi, l'œuvre du métier s'inscrirait-elle dans l'histoire des arts, des sciences et des techniques.

Pour cet auteur, œuvrer, c'est créer ou encore inventer. La création ne procède pas du dire de l'action mais *d'une volonté de faire, une intention de contact*, qui est éveillée par le désir d'imprimer sa marque, d'être reconnu par l'autre, d'être reconnu dans l'objectivité de l'objet créé. Faire une œuvre, c'est faire ses preuves, s'affirmer. *L'œuvre est un lien, une récompense livrée à ceux qui ont accordé leur confiance, accepté de suivre là où se rendait le créateur.*

Notons toutefois qu'œuvrer dans les arts de la rue peut constituer une activité très largement collective.

Par ailleurs, œuvrer ne suffit pas à la création d'une œuvre artistique car, comme on le voit ci-dessus, une distinction est établie entre ceux qui œuvrent et le créateur. Seul

---

<sup>22</sup> Michel Descolonges - Sociologie d'aujourd'hui – in Qu'est-ce qu'un métier - Presses Universitaires de France - 1996

le créateur dispose du geste artistique duquel on peut parler, mais sans en rendre compte, sous peine de l'asservir.

Or, l'aide à la création ne peut se traduire, dans le cadre d'une politique, qu'à travers des soutiens tels que l'aide aux écritures, l'aide aux compagnies, l'apport de moyens de fonctionnement à des lieux, ou encore par le soutien à des festivals. Elle peut créer *des conditions plus favorables* pour la révélation de formes et d'esthétiques nouvelles, mais elle ne peut gérer l'acte artistique. La maîtrise de l'acte artistique n'existe que lorsqu'il existe un *art officiel*.

Seules les conditions objectives de la création peuvent faire l'objet d'un apprentissage. Œuvrer, c'est rechercher des formes, se livrer à un agencement et à une structuration personnels d'un matériau quelconque, fourni ou inventé, matérialisé ou non. Il s'agit donc de composer.

Nous retrouvons ici nombre de traits utilisés par les professionnels pour décrire le processus de création, processus qui consiste à *œuvrer*.

Le processus qui permet la création prend une importance majeure pour les équipes et les membres qui les composent -le voyage de Foulou de Royal de luxe, et sa tournée dans les villages africains, en constituent une bonne illustration-. Les rencontres et les échanges qu'engendre ce processus sont, semble-t-il, très chers à ceux qui s'embarquent ensemble dans l'aventure d'un projet (projet de vie et projet de création). Les effets du manque de moyens financiers ne constituent pas la seule justification de ce goût qu'ont les artistes des arts de la rue pour œuvrer ensemble.

Les techniques et les disciplines sont les instruments d'une valeur non hiérarchisée de ces mises en œuvre. L'œuvre du métier est consubstantielle au monde industriel. *Mais la technique ne serait pas à entendre comme seul procès de transformation d'un matériau concret. Si chaque métier a une technique, celle des arts de la rue pourrait être l'inscription d'une intervention artistique dans l'espace public (l'espace urbain ouvert).*»<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Philippe Baverel - Apprendre son métier en observant les plus anciens - in Le Monde des initiatives - 18 juin 1997

### **3.4 UN GROUPE PROFESSIONNEL EN FORMATION**

Depuis 1997-1998, un groupe professionnel se structure autour de La Fédération des arts de la rue, qui en est le représentant institué.

Or, comme c'est souvent le cas dans les périodes de formation de groupes sociaux à caractère professionnel, celui-ci apparaît encore comme un espace hétérogène regroupant une famille de trajectoires. Le mythe du milieu non institué, indépendant de toute influence externe, est encore vivace chez certains professionnels des arts de la rue. Alors que certains autres revendiquent d'autant plus fortement leur spécificité que la relation qui lie l'Etat et les organismes subventionnés ou conventionnés est clairement énoncée dans "La Charte des Missions de Service Public pour le Spectacle Vivant", et que le soutien de l'Etat s'inscrit dans sa politique globale pour le spectacle vivant.

#### **La constitution d'un système d'expertise dans les groupes professionnels homogènes**

Dans certains groupes homogènes, les professionnels ont des caractéristiques à peu près identiques. Tout d'abord, il existe des relations stables dans les différentes unités qui composent le secteur professionnel et son environnement (entreprises, filiales, départements, unités). Et, secondairement, des relations stables se retrouvent, entre le capital scolaire des agents et la définition des postes puis entre le titre scolaire et le titre professionnel.

Certaines organisations professionnelles, lorsqu'elles regroupent tous les membres d'une profession, prennent la forme de corporations. Bien que ce terme ait parfois été employé, il nous paraît impropre, car ici ne sont pas réunies les conditions nécessaires à l'existence d'un groupe professionnel homogène. On peut néanmoins tirer partie de ces approches classiques pour aborder la question qui est la nôtre.

Toutefois, pour n'être pas une corporation, une association professionnelle n'en est pas moins un organisme de représentation que se donnent les professionnels eux-mêmes.

Or, un groupe professionnel se définit généralement par cinq conditions :

- la délimitation d'un objet ;
- la constitution d'un système d'expertise ;
- la définition d'un système de références ;
- le développement d'un système de légitimation ;
- enfin, un système de contrôle d'accès à la profession.

Dans un groupe professionnel homogène, l'expertise a une triple composante :

- une composante technique et méthodologique : la maîtrise des règles de l'art ;

- une composante sociale : la maîtrise du système de relations sociales dans lequel s'insèrent l'activité, la relation aux autres professions et la relation aux partenaires de la profession ;
- une composante gestionnaire : elle se situe à l'articulation de la dimension technique et de la dimension sociale, et prend en compte les problèmes relatifs aux coûts et aux bénéfices de la mise en œuvre des savoirs techniques.

### 3.5 LES TROIS CERCLES DE PROFESSIONNELS ET LA FORMATION/TRANSMISSION

#### **Le milieu**

Le milieu se compose de manière traditionnelle de tous ceux qui « gravitent » dans et autour des arts de la rue, dont tous les participants aux « off » des festivals.

Le milieu présente l'avantage de se composer entre autres du « terreau » de ceux qui deviendront peut-être les professionnels et les créateurs les plus reconnus de demain.

*Au regard d'une politique publique de formation, se pose vis-à-vis de cette catégorie « le terreau », la question de la taille de l'échantillon à prendre en compte. Envisage-t-on de prendre en compte l'ensemble du milieu (y compris ceux qui relèveraient plus directement d'une politique de gestion des territoires) ? Ou bien se limite-t-on à ceux qui sont déjà professionnalisés comme gens de métier et déjà repérés par l'administration centrale ou les services déconcentrés de l'Etat (parce qu'ils ont récemment reçu une aide ou un soutien) ? Ou bien encore prend-on en compte les réseaux, qui constituent le mode de structuration organisationnel habituel des arts de la rue (non pas la « grande famille », mais les familles « éthiques et esthétiques » ? Nous allons revenir sur ce point.*

#### **Les gens de métier**

Il n'y a pas de métier sans transmission. Un métier n'existe pas en dépit des gens. Ainsi, un métier peu reconnu, ou non encore confirmé, ne se développerait-il qu'à partir du moment où une société, un groupe humain, en ferait son affaire. Un métier ne se perpétue qu'à condition que des gens le fassent vivre. Le métier dont nous parlons ici n'est pas la "photographie des anciennes filières", puisqu'au contraire les anciens repères disparaissent pour laisser la place à une intention, en d'autres termes à *un objet en projet*, c'est à dire un objet qui n'est pas certain, déterminé a priori, mais qui se dessine dans la mesure seulement où les gens de métier formulent un projet. C'est à cette condition qu'il y a création. Si l'on parle du métier ici c'est parce qu'on sent que quelque chose d'inventif doit être conservé à tout prix.

Dans la transmission du métier on apprend en observant les plus anciens. L'apprentissage social du geste professionnel détermine la compétence, qui ne se résume pas à la maîtrise d'outils et de techniques (au sens étroit du terme). L'oral et le visuel jouent un rôle de plus en plus important dans la transmission des savoirs. Il faut un temps de maturation. La plupart du temps, il y a peu de connaissances théoriques. On peut parler de « savoir-faire sensuel, impossible à modéliser. » *Mais, passé le stade des acquisitions de base, chacun doit suivre son chemin, trouver son écriture particulière.*

Les discours de la plupart des professionnels rencontrés, et non pas de tous ceux qui se reconnaissent comme « appartenant » aux arts de la rue, montrent qu'il s'agit de gens de métier ayant des savoirs et des savoir-faire :

- pour la mise en situation d'une proposition artistique, dans un certain rapport au public ;
- pour inscrire un « signe lisible parmi les signes » dans l'espace public ou l'espace ouvert ;
- parce qu'ils font preuve d'une grande capacité à établir une relation entre le travail, l'activité et la création.

Celle-ci se traduit par deux points majeurs :

- « l'invention technique » entendue comme œuvre, c'est-à-dire que la capacité à créer est très prégnante ;
- les gens de métier sont toujours des « passeurs de la transmission », fusse à leur « insu ».

Ceci évoque tout à fait la transmission au sein des arts de la rue.

### **La profession**

A partir du moment où se crée une Association Professionnelle se pose alors la question de la fonction de cet acteur institutionnel dans le cadre de la formation, qualification, transmission :

- qui représente-t-il ?
- quel est son rôle ?

### **Le rôle de La Fédération des Arts de la Rue dans la formation/transmission**

C'est sans doute l'aspect hétérogène du groupe professionnel qui a conduit la Fédération à organiser une consultation préalable à la publication du « *Projet de Manifeste Professionnel pour le Développement des Arts de la Rue. Orientations 1999-2005* » - document stratégique qu'elle a produit en juillet 1999.

Dans ce document, La Fédération propose :

- la mise en place d'une « véritable politique de formation » ;
- et, à plus courte échéance, un ensemble de pistes à affiner.

Ce qui constitue vraisemblablement une excellente démarche. Toutefois il nous semble qu'il serait souhaitable :

- de clarifier quelles sont les ressources de formation/transmission effectivement mobilisables au sein du réseau des arts de la rue, et les conditions réelles dans lesquelles elles pourront être mobilisées ;
- qu'une réflexion soit menée sur l'influence de l'évolution d'autres partenaires du champ de la culture sur la formation/transmission pour les arts de la rue.

De plus, si la Fédération entend proposer des pistes de travail (comme elle a commencé à le faire), elle devrait tenir compte de l'évolution actuelle des établissements publics de formation "traditionnelle" aux métiers du spectacle.

Plus globalement :

- les travaux relatifs à la définition d'une stratégie globale de formation/transmission et de repérage des expertises peuvent relever de la compétence de l'Association professionnelle ;
- les éléments relatifs à la transmission relèvent naturellement des « gens de métier » ;
- les formations et enseignements ont souvent intérêt à être négociés entre les professionnels et des organismes spécialisés.

Un aspect est à traiter de manière particulière : la formation/transmission relevant des questions dites « artistiques ».

## **4 LES ARTS DE LA RUE : DU GROUPE PROFESSIONNEL AU PROCESSUS DE CREATION**

### **Les questions artistiques exigent une approche particulière**

Lorsqu'on tente d'analyser les possibilités de formation/transmission au regard de ces questions dans les arts de la rue, on se trouve face à l'injonction suivante énoncée par les professionnels : « former sans déformer ». Le premier terme renvoie au sentiment d'appartenance et à l'héritage ; le second renvoie au sentiment de crainte de la nouveauté et du changement. Les deux termes se renforcent l'un l'autre. Le risque exprimé de ne plus être soi pourrait parfois recouvrir la crainte de ne plus être « dans l'entre-soi ».

Une des particularités des arts de la rue est que le *groupe professionnel* est à la fois un *groupe de référence* et un *groupe d'appartenance* par les effets combinés :

- de la proximité entre vie professionnelle et vie personnelle ;
- de la structuration sociale en réseau renforcée par un maillage du territoire.

Par l'effet de recouvrement qui existe entre *groupe de référence* et *groupe d'appartenance* s'esquisse une double attitude vis-à-vis des nouveaux, parmi lesquels on compte souvent les « futurs professionnels » :

- il faut qu'ils fassent partie du même *groupe d'appartenance*, donc qu'ils soient « comme nous » et qu'on puisse les identifier comme tels ;
- mais il faut aussi qu'ils se distinguent entre eux (et donc vis-à-vis de nous) pour conserver la diversité des arts de la rue.

Nous allons tenter de montrer pourquoi, dans les arts de la rue peut-être encore plus que dans les autres arts, la transmission est au cœur de la question étudiée et ce, même lorsqu'elle prend la forme de transmission/formation.

*La question centrale est celle de la transmission (qui seule permet la création) car elle n'est pas reproduction. Il faut la négocier dans son rapport à l'école (ou à la formation) au sein des groupes qui se structurent pour qu'ils disposent à la fois des savoirs et des savoir-faire nécessaires à l'exercice de leur art (leurs arts), tout en préservant et développant cette transmission qui fait école et vient d'ailleurs.*

### **La « famille et les nouveaux » dans les arts de la rue**

Comme dans tous les groupes sociaux, transmettre au sein des arts de la rue a, semble-t-il, d'abord été considéré comme allant de soi. Mais, comme le rappelait Jacques Hassoun citant Freud : « Le nouveau semble constamment, en détrônant l'« ancien », mettre en péril une stabilité précieuse. »

Ce propos est assez bien illustré par un extrait d'entretien mené avec un professionnel :

[ « A la première génération, dont je fais partie, il y avait des endroits où on pouvait trouver de grandes compétences artistiques, techniques, organisationnelles. “ Ça faisait école,... plutôt sur la route, de nouveau avec la famille, ce serait les enfants qui prendraient le relais. Il y avait une sorte de transmission familiale. Il y a eu quelques grandes familles qui ont vécu une espèce de vie communautaire. Il y a encore quelques grandes familles comme ça (Generik Vapeur). Peu à peu, il y a eu de grands spécialistes qui sont apparus (Royal de Luxe qui sont presque des ingénieurs dans la fabrication d'objets ; les bureaux d'études travaillent avec eux et sont demandeurs pour leurs recherches)

Maintenant, ce n'est plus pareil. On a affaire à des *jeunes* qui viennent d'écoles. Ce sont des gens qui arrivent, qui sont formés. Ils ont une formation qui est d'ailleurs souvent une “ déformation ” (Cours Simon, Conservatoire, formation scénographie). Certaines équipes mettent un ou deux spectacles pour comprendre ce qu'est la rue.

On est un mouvement fondamental des arts vivants, il faut une formation. Il faut qu'elle soit bien cadrée . S'il n'y a pas de formation, on est éphémère ; on peut disparaître. (...) L'instabilité politique du gouvernement peut faire que dans deux ou trois ans nous risquons de disparaître. Il faut que le soutien du ministère double, triple dans les deux ou trois ans à venir, sinon on sera envahis par les cabarets de rue, le clown “poupouille ” et l’“animatoire” :

- Le spectacle de rue, ce n'est pas simplement de poser un spectacle sur une place, c'est aussi se préoccuper de tout un tas de choses qui se passent dans l'espace public ;
- Si on s'institutionnalise, il faut des hommes “ forts ”, et des boutiques qui soient solides.»]

### **Le sentiment d'appartenance, le rattachement et l'adhésion**

Cette relation entre nouveauté (qui fait que l'on n'est plus « entre soi ») et formation (lorsqu'on s'institutionnalise) pourrait sembler évidente si :

- d'une part, le souci de formation s'accompagnait d'une réflexion raisonnée et rationnelle de la formation (qui n'est d'ailleurs pas toujours absente des entretiens, mais très diversement analysée) ;
- d'autre part, si pour engager son soutien à un projet de formation, on cherchait d'abord à le bien connaître.

Or, on peut constater chez la plupart des professionnels une dichotomie entre une réflexion générale assez critique sur ce que pourrait être la formation et, au cours du même entretien, un intérêt qui tient du principe pour un projet d'école ou d'université dont ils ne connaissent pas -semble-t-il- la teneur exacte.

Toutefois, le sentiment d'appartenance est d'autant plus nécessaire que le groupe est composite (artistes, techniciens, directeurs artistiques, directeurs techniques,

organisateur...), et que ses choix artistiques sont très hétérogènes. Il se sent parfois menacé dans son unité.

Nous allons tenter de montrer en quoi le réseau et le maillage -formes structurelles des arts de la rue viennent renforcer une appartenance menacée par la mouvance du réseau et l'hétérogénéité de son objet : les arts de la rue.

### **Une évaluation ou un avis**

Dans son Projet de Manifeste Professionnel pour le Développement des Arts de la Rue - Orientations 2000-2005, la Fédération (association professionnelle des arts de la rue) fait référence à :

- une interpellation de Michel Crespin pour « mettre en place un début de réflexion sur la formation/transmission essentiellement dirigée vers les concepteurs et créateurs qu'ils soient metteurs en scène, chorégraphes, compositeurs, scénographes ou directeurs techniques, d'une part<sup>24</sup> ;
  - et à une « école ou université » au projet pédagogique ambitieux, intégrant l'intervention des artistes, qui permettrait « de former, aux différentes facettes et techniques, des artistes de rue et d'espaces publics : mise en scène, scénographie, relations de jeu/public, gestion des jauges et du public en mouvement, d'autre part.
- Les professionnels établissent rarement une distinction claire entre ces deux projets. Certains ont tendance à mettre plutôt en évidence le rôle fédérateur de leur initiateur.<sup>25</sup>

Nous ne focalisons pas notre attention sur l'évaluation d'une proposition d'école ou d'université. Nous cherchons à montrer que bon nombre des professionnels rencontrés accordent crédit à ce qui (au dire même de son initiateur) relevait bien encore dans les mois passés d'une proposition d'étude et d'un souhait de création d'école ou d'université. Les professionnels seraient inscrits, lorsqu'ils s'expriment ici, non pas dans une logique *d'évaluation* (en référence à une valeur préalablement définie ou choisie), mais plutôt en émettant un *avis* (c'est-à-dire une manière de voir).

Qu'ils y soient favorables ou défavorables importe peu en l'occurrence.

*L'important est qu'ils y soient sensibles, qu'ils se portent partie prenante ; qu'ils fassent ici preuve de leur sentiment d'appartenance au groupe des arts de la rue. Mais pour en saisir le poids, il faut en énoncer les particularités.*

### **Un avis inscrit dans une logique de réseaux**

Cet avis est aussi celui de professionnels se reconnaissant comme partie d'un réseau. Ils s'autorisent à émettre un avis, non parce qu'ils sont en mesure d'évaluer une

---

<sup>24</sup> cf. op. cit. Projet de Manifeste p 7 et 8

<sup>25</sup> idem

proposition dont ils ne connaissent pas les termes précis, mais parce que leur mode habituel d'existence (professionnel, et souvent personnel) les conduit à s'exprimer ainsi.

La Fédération, dans son projet de Manifeste, présente deux modes d'existence des arts de la rue :

- l'un traduit un mode de fonctionnement de cet ensemble : c'est le réseau ;
- l'autre traduit un mode de structuration lié au réseau : c'est le maillage.

Ces deux modes (fonctionnement et structuration) ont une influence majeure sur la possibilité de concevoir une politique de formation/transmission et sur son devenir probable.

« La Fédération défend complètement la matérialisation sur le territoire *d'un réseau de lieux d'appui à la création, la fabrication, la coproduction et la diffusion* » (...). *Ce maillage serait une des originalités fortes dans l'organisation et l'esprit des arts de la rue.* Il doit être reconnu et conforté par la politique des pouvoirs publics en matière de développement culturel et artistique ». (...) Ce réseau pluriel constitue un maillage original aux arts de la rue. Il a permis à de nombreuses équipes de développer un travail et de durer artistiquement, à d'autres d'émerger. Mais ce maillage n'est pas soutenu financièrement, ni reconnu artistiquement, à la hauteur des enjeux qu'il porte ». <sup>26</sup>

*Le réseau et le maillage du territoire sont des éléments structurels de constitution des arts de la rue.* La Fédération s'est greffée sur le réseau qui lui était antérieur. Elle parle d'elle comme d'« un réseau ».

Les professionnels que nous avons rencontrés étaient tous inscrits dans des réseaux d'institutions (la Fédération, Lieux Publics), des réseaux d'équipes ou de personnes très caractéristiques des arts de la rue. Dans tout le spectacle vivant, et dans bien d'autres secteurs, on trouve ces réseaux. Dans tous les secteurs, ils constituent des leviers « stratégiques » pour la structuration des groupes professionnels, et les stratégies collectives ou individuelles des « acteurs ».

Cependant, ce réseau et ce maillage sont pris dans une « *mouvance* » qui leur confère un mode d'existence singulier. <sup>27</sup>

## **La mouvance**

Cette qualification entraîne une difficulté supplémentaire à faire entrer les arts de la rue dans une politique de formation classique.

---

<sup>26</sup> cf. op. cit. Projet de Manifeste, p 3 et 4

<sup>27</sup> cf. op. cit. Projet de Manifeste, p 2

Cependant, la diversité et l'étendue du champ sémantique de ce mot, comme l'indique Littré, confirme bien la pertinence de son usage pour qualifier les arts de la rue.

La « mouvance » peut rendre compte de plusieurs phénomènes :

- l'interdépendance des différents éléments constitutifs de la mouvance, « terme de jurisprudence féodale qui définissait les relations de plus ou moins grande dépendance des divers partenaires en relation à un fief » ;
- en référence à l'adjectif « mouvant » : « qui a la puissance de mouvoir » (au sens de déplacer par un mouvement) ;
- en référence aux « tableaux mouvants » (qui ont été un des éléments de Marly ; ce que le roi appela son petit opéra, changeait cinq fois de décorations à un coup de sifflet par le jeu d'un mécanisme en chaîne) ;
- par les effets de remplacement de l'un par l'autre dans une fonction (peut-être en rappel du « tableau mouvant présent autrefois dans chaque communauté, dans lequel on remplaçait à mesure les noms de ceux qui mouraient par le nom de ceux qui suivaient ») ;
- la nécessité de savoir s'installer dans l'éphémère (comme dans les « sables mouvants qui requièrent le renforcement continu des fondations de tout ce qui s'y installe ») ;
- une situation perçue comme toujours à conquérir sans que l'on puisse s'y maintenir (que l'on peut rapprocher de l'évocation de « la cour qui est un terrain si mouvant qu'il est difficile de s'y tenir longtemps dans la même situation »).

Pour nous, le terme de « mouvance » (ou de « mouvant ») est ici très approprié parce qu'il permet de rendre compte des nombreuses facettes du réseau des arts de la rue :

- il y a de l'interdépendance, de la filiation (chacun a une place mais pas n'importe laquelle) mais il est difficile de se tenir à la même place (il est difficile de s'y tenir dans différentes situations) ;
- il y a une puissance de mouvoir, de déplacer (le détournement du sens, ou de la ville) ; et une appétence pour changer de décors (on diversifie les formes, les langages, les techniques) ; on les mêle aussi (comme le feraient les sables mouvants) ;
- on remplace sans cesse dans la communauté les anciens par les nouveaux, ou l'on accepte -voire on aide -les nouveaux à remplacer les anciens.

*Ainsi, la « mouvance » et le « mouvant » introduisent-ils aussi bien des références à des places qu'à des situations ; à des mouvements, qu'à des intentions et des rites institués.*

### **Les « arts » de la rue**

C'est bien cette « mouvance » qui « agit » sur les arts de la rue. On a beaucoup parlé de la « rue » (ce peut être la rue, la ville, l'espace public, l'espace ouvert, le

territoire). Aussi, nous ne nous attarderons pas sur ce point, nous y reviendrons ultérieurement.

Nous souhaiterions examiner davantage « les arts » et les artistes.

La Fédération met en évidence quelques particularités des arts de la rue :

- « ils s'expriment dans l'espace public (au contact de la rue ou au sein d'abris éphémères conçus spécifiquement pour la création dans sa singularité) ;
- directement au contact de leurs concitoyens (ici deux termes sont à noter : "directement" et "concitoyens") ;
- les artistes et compagnies qui (composent les arts de la rue) revendiquent « un authentique travail de création. Au-delà des formes artistiques traditionnelles de la rue (...) ils inventent un langage artistique d'aujourd'hui en direction de publics souvent exclus de la vie culturelle »<sup>28</sup>.

Or, que recouvrent « les arts » :

En référence au Littré, il est préférable de considérer l'art et les arts. Larousse donne une vision plus actuelle et complémentaire.

- l'art au singulier, ce peut être une manière de faire une chose selon certaines méthodes, certains procédés ; ce peut être aussi l'ensemble des règles d'un métier, d'une profession (on peut ainsi parler des « règles de l'art ») :
  - . les maîtres de l'art sont les plus habiles dans la manière dont leur art agit ;
  - . l'homme de l'art est la personne qui a des connaissances dans une matière précise ;
- les arts au pluriel, ce sont tous les arts libéraux et mécaniques (les arts libéraux sont les arts déchargés de servitude, ceux qui sont du ressort de l'intelligence, de l'esprit) ; et les arts mécaniques (ceux qui exigent surtout le travail de la main ou l'usage de machines) ;
- les Beaux-Arts seraient la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture, l'éloquence et la poésie avant tout et, subsidiairement, la danse ;
- les arts d'agrément seraient le dessin, la danse et la musique, considérés au point de vue de l'amusement.

Le terme « artiste » n'a pris le sens qu'il a aujourd'hui que dans l'édition de l'Académie de 1762 : on disait alors artiste en tapisserie, en orfèvrerie ; mais aussi artiste en chimie (le grand art).

L'artiste est celui qui exerce un des Beaux-Arts. Aujourd'hui, c'est principalement celui ou celle qui cultive professionnellement les Beaux-Arts.

Mais, ajoute Littré, « Remarquez, pour la consolation des grands artistes, que les précurseurs sont assurés du mépris et de l'horreur du genre humain ».

---

<sup>28</sup> cf. op. cit. Projet de Manifeste p 2

Mais l'artiste, ce peut être aussi bien celui qui a le génie, que le sentiment ou le goût des arts.

*Ainsi, des arts libéraux aux arts mécaniques, des Beaux-Arts aux arts d'agrément ; de l'artiste qui pratique les Beaux-Arts, aux précurseurs méprisés ; de celui qui a le génie, à celui qui a le sentiment ou le goût des arts ; le champ « des arts » est très diversifié et le profil de l'artiste n'est pas unique.*

*L'artiste peut être celui qui a un goût pour un art mécanique ou un génie de l'un des Beaux-Arts, ou bien encore ce précurseur assuré du mépris du genre humain.*

*On retrouve bien là aussi les multiples facettes des arts de la rue.*

*Comment, dès lors, aborder les questions qui recouvrent les « arts de la rue » et leur « mouvance » de manière linéaire et univoque ?*

Par ailleurs , le discours des professionnels rencontrés et les lectures que nous avons faites nous incite à mettre en évidence :

- d'une part, la revendication d'un certain état « d'inachèvement » des créations qui ne se peaufinent qu'en présence des publics, dont la présentation peut varier d'un jour à l'autre ; et la défense par certains du bien-fondé de montrer aux publics des interventions artistiques encore « en chantier » ;
- d'autre part, la revendication d'un certain accueil du public, auquel on reconnaît la possibilité d'aller et venir comme bon lui semble pendant les interventions artistiques ou d'une intervention artistique à l'autre, pendant les festivals.

Si ces deux facettes de la création des arts de la rue sont parfois rencontrées dans d'autres domaines du spectacle vivant, elles sont rarement revendiquées comme consubstantiel d'un mode de création.

Il y aurait ici un rapport particulier entre une *quasi esthétique de l'inachèvement de l'intervention artistique* (que souligne déjà Michel Simonot) et une intentionnalité que nous aurions tendance à considérer comme un respect du *libre arbitre des publics*. Et c'est précisément dans cet espace entre inachèvement et libre arbitre que se trouve l'espace de rencontre entre les interventions artistiques des arts de la rue et les publics/passants.

*Cet inachèvement et ce libre arbitre donneraient a priori le sentiment que toute formation artistique est impossible puisqu'elle ne peut que déformer. Il nous faut donc chercher à qualifier autrement les arts de la rue. Une approche par l'éthique et l'esthétique permettra de sortir de ce paradoxe.*

Ainsi, malgré la diversité des arts et des artistes, la fluidité de la mouvance, il semble qu'il faille

-pour maintenir leur vitalité- préserver la richesse de création.

Si suivant cette logique on risque de se retrouver devant l'injonction : « former sans déformer », il nous faut la compléter par une nouvelle approche.

Il faut donc entrer dans une autre logique qui concerne plus directement la spécificité des arts de la rue.

Dans les arts de la rue il ne suffit pas de raisonner en termes d'apprentissage disciplinaire, les langages « métis » n'étant pas que le résultat de différentes écritures juxtaposées. Le passage de la conception intellectuelle à l'intervention visible pour le public passe par un travail de traduction artistique, c'est-à-dire de productions et de montages d'« images ». C'est la traduction du concept qui préside à la genèse de la création en images lisibles par les publics. Plus proches en cela des prises de vue et des montages classiques du film que des différentes phases de réalisation du spectacle vivant, les arts de la rue nécessitent une approche particulière de la formation/transmission aux écritures et à leurs combinaisons. Les apprentissages, comme nous l'avons déjà souligné, se font donc essentiellement de manière pragmatique. Il ne s'agit pas de capitaliser de façon approfondie et perfectionniste un seul langage, une seule écriture ou une seule forme. L'enjeu important est plutôt de se doter des moyens nécessaires à une création à travers des emprunts précis aux divers langages, écritures, ou formes. Leur combinaison et leur montage constituent un autre aspect des apprentissages qui répond peut-être en partie à la crainte de former en déformant.

Ceci reste néanmoins insuffisant pour justifier la richesse de création singulière des arts de la rue.

Avant d'en venir à ce qui pour nous, constitue la plus grande originalité des arts de la rue, à savoir la relation entre une éthique et une esthétique, nous proposons de faire un détour par la question de l'écriture. Moins qu'un détour, cette question pourrait être considérée comme une introduction à la relation entre l'éthique et l'esthétique.

Dans le préambule du Projet de Manifeste, nous trouvons la proposition suivante « Les artistes et les compagnies revendiquent un authentique travail de création. Au-delà des formes artistiques traditionnelles de rue (...) *ils inventent un langage artistique d'aujourd'hui* en direction de publics souvent exclus de la vie culturelle. *Venus pour la plupart du théâtre, ils sont également compositeurs, marionnettistes, chorégraphes, artificiers, cinéastes ou plasticiens...* Ils explorent plus qu'ailleurs les complexités et la puissance d'un art pluriel ». <sup>29</sup>

*Ils inventent un langage artistique d'aujourd'hui en direction de publics souvent exclus de la vie culturelle.*

## **Un langage artistique d'aujourd'hui**

---

<sup>29</sup> cf. op. cit. Projet de Manifeste p 2

Ici, un langage se doit de « faire écriture » par le jeu de la création pour celui auquel on s'adresse, le public, toujours inconnu. Dans un authentique travail de création, la production du langage ne peut être séparée de l'imprévision de l'adresse.

Nous distinguons l'expression « faire écriture » du mot « écriture ». Cette première expression relève d'un effet sur un lecteur ou un spectateur : c'est ce qui, d'un spectacle quelconque, s'inscrit en lui sans forme de trace (même insue) ou de souvenirs clairs et qui provoque en lui un changement.

L'écriture est, quant à elle, le fait d'un créateur. Elle peut être un texte « littéraire » ou toute autre production mêlant langage écrit et/ou parlé, image, musique... présentant toujours un caractère de nouveauté, de cohérence et ayant une valeur signifiante.

*« L'écriture n'est pas primaire, elle est le produit du langage. Mais l'écriture attendait d'être phonétisée. Ainsi, les marques distinctives des poteries égyptiennes sont devenues signes d'écriture. Dans le prétendu idéogramme, le trait est « ce qui reste du figuratif qui est effacé, refoulé, voire rejeté ».*<sup>30</sup>

*On voit bien que ce qui compte ici ce n'est pas l'écriture en tant qu'elle ferait texte, mais le trait tel que défini ci-dessus.*

C'est en ce sens que les langages ici sont à prendre dans leur rapport à l'écriture et à la création. C'est à partir de ce point que l'on peut concevoir la relation entre langages métis et création.

Comme le souligne Roland Barthes, *les langages travaillent côte à côte* et s'adressent à un « lecteur » sans savoir où il est, et dans une dialectique du désir. Cette phrase de Barthes s'appliquerait parfaitement au spectateur (d'autant plus qu'il est passant) des arts de la rue.

« La confusion des langues n'est plus une punition, le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages *qui travaillent côte à côte* : le texte de plaisir, c'est Babel heureuse.

Ecrire dans le plaisir m'assure-t-il -moi, écrivain- du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le « drague »), *sans savoir où il est*. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait jeu.

De toute manière, il y aura toujours une marge d'indécision ; la distinction ne sera pas source de classements sûrs, le paradigme grincera, le sens sera précaire, révocable, réversible, le discours sera incomplet.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> in Dictionnaire de la psychanalyse - Larousse - Sciences de l'Homme - sous la direction de Roland Chemama - page 146.

<sup>31</sup> in Roland Barthes - Le plaisir du texte - Seuil - Point n°135, p 10

C'est cette méconnaissance de l'autre, non pour sa personne, mais pour que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu qui signe un spectacle des arts de la rue.

Une autre approche de ce qu'on nomme ici création peut se trouver dans *Théorie et Jeu du Duende* de Federico Garcia Lorca :

Manuel Torres, grand artiste du peuple andalou, disait à quelqu'un qui chantait : « Tu as la voix, tu connais les styles, mais tu ne réussiras jamais, car tu n'as pas de Duende ». (...) Tout ce qui a des sonorités noires a du Duende. Et il n'y a rien de plus vrai. Ces sonorités noires sont le mystère, les racines qui s'enfoncent dans le limon que nous connaissons tous, que nous ignorons tous, d'où nous parvient ce qui est la substance de l'art. (...) Ainsi donc, le Duende est un pouvoir et non un faire, c'est une lutte et non une pensée. (...) C'est-à-dire qu'il n'est pas question de moyens, mais de véritable style de vie : c'est-à-dire de très vieille culture, de création active. (...) Le véritable combat est avec le Duende. (...) Pour chercher le Duende, pas de carte, ni d'exercice. (...). Ici, nous nous moquons des dons, de la technique, comme du savoir-faire. Nous cherchons autre chose. »<sup>32</sup>

Or la création s'inscrit dans un rapport au désir et à la jouissance et, comme la jouissance, la création ne tend pas à réduire les tensions. Elle s'inscrit dans l'ordre d'un désir où les jeux ne sont pas faits ; où il y a jeu. Certains auront le Duende, d'autres pas ; certains l'auront seulement certains jours. Et même si personne ne l'avait jamais eu, il faudrait le poser comme un possible. Sinon, il ne s'agit pas de création mais de reproduction, fut-elle savante et bien menée.

Il existe selon nous un rapport intéressant entre ce que nous venons de rapporter de Barthes et la théorie du Duende de Lorca avec les propos d'un auteur américain, Richard Hoggart, que nous allons citer. Cette mise en rapport apporte quelques précisions sur les aléas de la création, sur les conditions d'une adresse et sur ce qui fera inscription (trait ou écriture) pour un public :

« En attirant l'attention sur le fait que la réception d'un message culturel ne peut être dissociée des conditions sociales où elle s'accomplit et par là de l'ethos qui caractérise en propre un groupe social, *The Uses of Literacy*, propose à d'éventuels travaux de vérification une hypothèse théorique (...) sur les rapports des classes populaires à leurs divertissements. » (...)

Richard Hoggart est conduit à une théorie de *la consommation nonchalante* ou, comme il le dit, de *l'attention oblique* qui prend tout son sens lorsqu'on rattache ces dispositions d'écoute au système de valeurs des classes populaires, traditionnellement portées par la logique de leur condition et par l'ethos qui en est le produit à trouver dans le scepticisme, le cynisme narquois et surtout dans une capacité d'indifférence, d'autant plus efficace qu'elle est mieux dissimulée sous une disponibilité apparente, leur meilleure protection au monde des « autres », son autorité, ses sollicitations.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> in *Théorie et Jeu du Duende* - Federico Garcia Lorca - Traduction de Sophie et Carlos Pradal - Sables - 1989

<sup>33</sup> in Hoggart Richard - *La Culture du pauvre - Le sens commun* - Les Editions de Minuit - 1976 - p 22

Pour donner tout son sens à ce texte et toute leur importance aux notions « d'attention oblique » et « consommation nonchalante », il nous faut rappeler plusieurs choses des arts de la rue.

Le public recherché est d'abord un public nouveau, c'est-à-dire un public tout venant, aussi bien convié à une « représentation » que rencontré dans la rue de la cité. C'est d'ailleurs parfois le même : le spectacle ne commence pas par un lever de rideau pour s'achever sur un baisser de rideau : le montage et le démontage par les acteurs en fait partie par exemple.

Les arts de la rue ne s'inscrivent pas non plus dans un art convenu : la surprise, l'aléatoire, l'aspect souvent imprécis, pas lissé, contribuent à les mettre hors catégorie. Mais nous l'avons déjà dit, ils parient sur une sorte de dynamisation de l'imaginaire du public, un imaginaire que nous serions tenté de nommer « social ». Imaginaire social parce que c'est à partir de son étayage social qu'il se mobilise et qu'en retour cette mobilisation affecte la proposition imaginaire (et/ou réelle) sociale du spectateur.

Ainsi les jeux ne sont pas faits dès le départ. Au contraire, il y aurait là ouverture d'un espace où pourrait venir se loger la « consommation nonchalante » et « l'attention oblique » de ceux que Hoggart nomme « les classes populaires ». Cette disposition d'écoute évite de tomber (contrairement à ce qu'en pensent souvent certains intellectuels) dans « l'esthétique de la consommation » dont parle Brecht.

## **5 ETHIQUE ET ESTHETIQUE : L'ORIGINALITE DES ARTS DE LA RUE**

### **5.1 DIFFICULTES A FAIRE RENTRER LES ARTS DE LA RUE DANS UNE CATEGORIE PROFESSIONNELLE**

Les arts de la rue échappent donc à toutes catégories du théâtre vivant puisqu'en fait ils les contiennent toutes, au moins pour partie. Pour autant ils n'en constituent pas une, au sens habituel du terme, tant ils inscrivent l'hétérogène, l'éphémère et le labile dans leurs manifestations et leurs discours. *Ils soutiennent une sorte de paradoxe* qui met au défi toute tentative de définition stricte. Mais l'hétérogène caractérise plutôt des tendances, des familles les unes par rapport aux autres, plutôt que des individus. Néanmoins, il y a des affinités et de l'hétérogénéité, mais pas d'atomisation. Il s'agit là bien sûr des groupes les plus représentatifs.

Une des manières de rendre compte des arts de la rue consisterait à dire que leur existence s'écrit sur les bords ou sur les « marges » des catégories du spectacle vivant. Exister dans la marge n'est pas à confondre avec une existence marginale, au contraire. Ce qui s'écrit dans la marge relève souvent du commentaire, de la précision, d'un « plus que le texte », donc toujours en rapport avec ce dernier, quelque fois même pour lui donner toute sa place différenciée.

Tel est, à notre avis, tout l'intérêt des arts de la rue, mais aussi leur risque.

A interroger les acteurs, on s'aperçoit donc que chacun (ou chaque tendance) avance une proposition de définition un peu, ou largement, différente d'une autre tendance, en fonction de son parcours personnel, de ses intérêts ou de ses compétences. Mais il semble, à part quelques exceptions, que la plupart ne sont pas préoccupés par une définition de l'ensemble des arts de la rue (parfois même ne s'intéressant pas à cette nomination) et fonctionnent du coup dans une sorte d'implicite. Par contre, leurs préoccupations sont centrées sur les formes de leur manifestation en fonction de leurs engagements et de leur créativité.

Bien entendu aussi, ils sont pratiquement tous préoccupés de la question financière, pour créer comme ils le souhaiteraient ou simplement pour exister. Or cette préoccupation présente aussi des caractères paradoxaux :

. ils souhaiteraient disposer de plus d'argent pour travailler davantage l'amont de leurs créations ;

. ils se donnent parfois les moyens de l'obtenir mais ils redoutent l'institutionnalisation, entre autres parce que celle-ci induit la nécessité de définition de l'objet des arts de la rue.

*Tout ceci nous amène à penser que les arts de la rue sont un mouvement paradoxal et que le « vivant » de ce mouvement a résidé jusqu'alors dans ce paradoxe qu'il a soutenu.*

*Ainsi, la question de la formation/transmission dans les arts de la rue est-elle indexée de ces caractéristiques et oblige à la penser en des termes spécifiques, en tous cas en correspondance avec la réalité des arts de la rue.*

*S'agissant d'une réalité non académique, la préconisation pour la formation/transmission se doit de respecter ce non académisme afin qu'elle réponde au mieux aux nécessités des arts de la rue et évite le risque de créer, au sein même du mouvement, des dissensions qui le briseraient.*

*Pour autant, cette question, ou plutôt les propositions, devront en quelque sorte « cadrer » ces paradoxes et permettre aux acteurs de pouvoir développer leur créativité, leur inventivité dans les créations. Sans cela en effet, le risque que les arts de la rue se cantonnent dans les marges et virent vers la marginalité dans une sorte d'appauvrissement, sinon de dissolution ou d'éclatement serait grand. Certes, la Fédération contribue à éviter ce risque. Mais un consensus relatif sur une conception de la formation/transmission pourrait aussi constituer un lien suffisamment structurant sans entamer ses caractéristiques.*

## 5.2 ETHIQUE

*Nous allons donc parler de l'éthique sachant ici son lien étroit à l'esthétique.*

La position éthique des acteurs des arts de la rue, nous l'avons dit, est un trait dominant partagé par beaucoup. En cela nous sommes forcé de parler non seulement d'une position éthique singulière, d'un engagement personnel, mais aussi d'une éthique des arts de la rue représentée par chacun des acteurs.

*Leur intention en l'occurrence est de faire sortir du quotidien banal tout espace privé ou public qui peut devenir, par l'usage collectif qui en est fait, un lieu de convocation artistique. Aussi, ces lieux perdraient l'unicité de leur fonction pour devenir des espaces non sacralisés de dialogues entre ceux qui, à un moment donné, constituent un public et les professionnels des arts de la rue. Ce qui revient à dire qu'il peut s'agir de lieux aussi différents qu'une « ville entière » comme pour Transhumance d'Opposito, le Géant de Nantes ou comme Sotteville-les-Rouen, Châlon-sur-Saône, Aurillac, lors des festivals, mais également le chemin que prennent les nombreuses déambulations, les panneaux publicitaires de Kumulus, les caves de Cent dessous, un carré de fosse requalifié comme celui de la Base 11/19, un quai de Seine comme pour l'Esprit Cabanon de Mari Mira, le grand cloître de la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon pour la Mastication des Morts.*

De plus, bon nombre d'acteurs des arts de la rue tentent d'agir directement sur la réalité géographique et sociale en interpellant les instances décisionnelles sur l'aménagement du territoire à l'échelon local.

*Sans encore parler des formes des propositions artistiques, ce type de détournement de la fonction du lieu tend à convoquer chez les sujets leur imaginaire qui, dans le quotidien, s'est absenté de leur réalité. Cette réintroduction de l'imaginaire a quelque chance pour un sujet de modifier son rapport à la réalité et, par exemple, à l'espace public qu'il pourra habiter comme citoyen et non comme individu anonyme.*

*La convocation de l'imaginaire, même lorsqu'elle se traduit à travers des formes ludiques, n'a pas cette seule intentionnalité. Les professionnels cherchent toujours à provoquer la rencontre du sujet singulier avec la question de l'altérité (en référence à leur propre engagement). C'est pourquoi la plupart des propositions artistiques constituent des lieux de jeu et des enjeux.*

*Dès lors, on comprend pourquoi les questions d'inscription dans l'espace, étant une question éthique, se traduisent dans les processus de création comme un ensemble des problèmes artistiques fondamentaux et non comme un ensemble de questions techniques à résoudre, sans pour autant sous-estimer la place de ces dernières.*

A parler d'imaginaire, c'est toujours celui du sujet singulier dont il est question. Le public n'est jamais considéré anonymement comme une masse d'individus (même lorsque les professionnels évoquent le nombre important de spectateurs). Ces derniers sont toujours intéressés par le fait de saisir chaque sujet dans sa singularité et dans

son rapport à l'altérité. Aussi, le Géant de Nantes a-t-il pu inscrire des traces même chez ceux qui ne l'avaient pas vu.

Ainsi encore le maquillage bleu « hors de toute référence sociale » et qui interdit « tout jeu naturaliste de Bivouac » pour Generik Vapeur, ainsi l'appel à l'empathie du spectateur dans la « Donation Schroëder » de Délice Dada montrent bien qu'il est fait appel à l'imaginaire du sujet singulier aussi bien à travers les références aux mythes fondamentaux qu'à des questions très contemporaines.

*Cette double intentionnalité, la transformation des lieux et la convocation de l'imaginaire articulé sur la réalité quotidienne, imposent aux arts de la rue une grande hétérogénéité des formes, des propositions artistiques et l'usage des langages métissés employés exclusivement à la juste mesure de ce qui est nécessaire pour chaque création. Les formes et les langages sont à la disposition de chaque création.*

La non hiérarchisation et l'usage apparemment fragmentaire des langages (qu'ils soient disciplinaires ou techniques) leur permettent de conserver la diversité propre à leurs arts.

### 5.3 ESTHETIQUE

Soutenir qu'il se dégage des arts de la rue une esthétique oblige à étayer cette proposition par quelques considérations générales toujours articulées avec ce mouvement des arts de la rue.

Nous suggérons de distinguer trois temps pour clarifier la notion d'esthétique : le sentiment, le jugement, l'énonciation ou la qualification.

Il est traditionnel de dire que ce qui relève de l'esthétique est le Beau. Mais dire cela est un jugement qui est précédé du sentiment du Beau. Qu'est ce que le Beau (qui n'est pas le joli) ?<sup>34</sup>

Ce serait ce qui, dans un mouvement artistique ou dans une œuvre, rencontre en nous ou fait naître un sentiment d'unicité, de cohérence, de plénitude et de vérité ontologique. Cette vérité en tant que sentiment n'est d'abord pas dicible, autrement que par un « c'est ça ». Ce sentiment est tout à fait différent de la béatitude. Il est au contraire un « pousse à la question et à la pensée » et il modifie notre regard sur le monde. Seul l'après coup permet l'énonciation, la qualification ou la reconnaissance que tel mouvement relève d'une esthétique particulière. Seul l'après coup permet également de rechercher les « composantes » de cette esthétique qui a fait naître ce sentiment du Beau.

Ce sentiment du Beau, tel que nous l'avons esquissé, n'est aucunement contradictoire avec les outils hétérogènes de la création à l'œuvre, ni même avec tous les « détournements » imaginables ou avec le démontage de l'apparent. Ces outils servent au contraire à trouver une unité nouvelle. Le créateur dans son travail s'impose ainsi d'orienter sa recherche du côté de la radicalité structurelle des choses (sachant qu'il n'y a pas qu'une seule radicalité). Ainsi, le cubisme recomposait l'objet à partir de sa structure, tandis que l'impressionnisme s'orientait vers l'utilisation plus exclusive des valeurs et des couleurs.

Ne méconnaissons pas qu'un créateur -c'est souvent le cas- s'il est seul dans son acte, revendique une appartenance à un mouvement que l'après coup permettra de qualifier d'esthétique. Il faudra donc là encore distinguer deux lieux : celui du créateur et celui du spectateur (le public, les critiques, les historiens, les politiques...) ; ou encore distinguer le lieu de l'acte de celui du commentaire.

Nécessairement, au premier échappe la maîtrise de son geste. Seuls sont à sa disposition le lien à ses maîtres (fidélité et/ou rupture), les réseaux affinitaires, la mise en commun d'outils et de savoir-faire. Les seconds au contraire ont pour « vocation » de tenter de maîtriser l'œuvre ou le mouvement artistique par un discours qualifiant.

---

<sup>34</sup> Le « joli » ne relève pas d'une création artistique. Il flatte celui qui le regarde ; il est du côté du narcissisme de celui qui le produit et de celui qui le regarde. Le « joli » est donc immobile, aléatoire, ponctuel, reproductible à merci.

L'esthétique en outre est inscrite dans l'histoire tout en étant également inscrite dans son époque. Elle émerge à un moment donné, elle est donc le produit de son époque qu'elle transcende. Or, transcender son époque ne veut pas dire qu'une œuvre produite sera nécessairement inoubliable. Elle peut être (temporairement) vouée à l'oubli mais elle n'en constitue pas moins un point de non retour. Et le sentiment de vérité ontologique qu'elle suscite nous inscrit dans le mouvement de la vie et nous permet ainsi de gérer l'angoisse de la mort. Elle nous place dans une position d'acteur de la vie et de créateur potentiel sinon d'une œuvre artistique, du moins de créateur de notre propre vie.

*Ces considérations générales demandent à être articulées avec les arts de la rue, même si nous ne les avons jamais perdues de vue. A leur propos, nous avons parlé d'esthétique du détournement. Cette formule, pour ne pas en rester une, demande à être définie.*

*En quoi donc le détournement peut-il qualifier l'esthétique des arts de la rue ?*

*La notion de détournement, pour nous, n'implique aucun abandon majeur des acquis, mais simplement un changement de cap ou d'objectif. Le détournement ici provoque de la surprise mais n'a pas les caractéristiques de la violence au sens fort du terme : pas de destruction.*

En cela les arts de la rue répondent à l'interrogation de Guy Scarpetta<sup>35</sup> : « Comment révoquer l'utopie destructrice de la table rase sans se laisser prendre aux pièges du "néo" et du "retour à" ? Comment, en somme, s'affranchir de l'esthétique de la radicalité tout en préservant les valeurs de l'invention ».

Détourner les objets, les lieux, les savoirs, les œuvres, s'accompagne dans le même temps d'une reconstruction au service d'un questionnement de la chose publique, questionnement qui est par lui-même une position active et responsable dans la cité.

Les créateurs et les acteurs des arts de la rue n'ont en effet jamais oublié (comment d'ailleurs pourraient-ils le faire sauf en les déniaient) leurs formations initiales qu'elles soient techniques ou supérieures. Délibérément ou d'une manière insue, elles se trouvent au contraire à la disposition de leurs créations ou de leur métier.

D'autre part, ils ont su faire leur cette autre phrase de Guy Scarpetta<sup>36</sup> « ...la période qui s'ouvre me semble en partie caractérisée par la fin du mythe –moderne- de la spécificité ou de la pureté... ». On en serait au contraire à des métissages, des bâtardises, des interrogations réciproques, avec des enchevêtrements, des zones de contact ou de défi... Ce serait en fait toute une esthétique de l'interaction des arts qu'il conviendrait d'élaborer.

Il me paraît que les arts de la rue ne manquent pas de l'élaborer par leurs propres productions.

---

<sup>35</sup> in L'Impureté – Grasset – Figures – Mai 1985

<sup>36</sup> idem

Pour continuer de citer G. Scarpetta<sup>37</sup> qui, décidément, nous aide largement dans cette tentative : « Toute écriture suppose une esthétique latente : (...) là où il ne s'agit pas plus d'écrire dans le lisible que dans l'illisible, mais de *rendre lisible* ce qui ne l'est pas encore (...) ».

Que faut-il entendre pour nous ici par esthétique latente ? Sans doute quelque chose qui en même temps croise ou soutient la position éthique des arts de la rue.

On peut supposer chez les créateurs et acteurs des arts de la rue une insatisfaction (et non pas un désespoir) quant aux formes et quant aux contenus : formes et contenus de la chose publique, de la société, formes et contenus de la manière d'en témoigner et d'en rendre compte. Cette insatisfaction appelle chez eux un désir et une volonté d'inventer pour transformer cette insatisfaction en proposition. C'est là, me semble-t-il, où réside cette esthétique latente, comme telle informulable dans un discours théorique ou qualifiant (même s'ils peuvent en parler, certes). Esthétique latente parce que leur préoccupation est de trouver, d'inventer un nouveau langage, une nouvelle écriture artistique pour dépasser cette insatisfaction. Or, toute création, en soi neuve et inattendue, ne naît pas ex nihilo, mais repose sur des acquis (ne serait-ce que l'expérience) qui dessine déjà en eux une orientation artistique.

« Rendre lisible ce qui ne l'est pas encore » : j'ajouterai ce qui ne l'est pas ou ce qui est masqué.

Pour ne pas être trop longue, je dirai rapidement que ce qui n'est pas encore lisible ou ce qui est masqué, c'est l'aliénation de chacun. Là encore l'esthétique croise l'éthique. Le génie des arts de la rue est d'avoir compris que pour y parvenir, il importait de s'appuyer sur les acquis cités plus haut et sur les repères réels du public (les espaces publics, ou les situations sociales par exemple). Mais il importait aussi de réveiller l'imaginaire de ce public. Et là intervient le détournement : il ne s'agit ni de mettre en scène la réalité publique ou sociale, fusse pour la dénoncer, ni d'en proposer un autre usage détourné de ce qui constitue des « objets » de la création. Ainsi peut naître pour le public non pas une autre réalité, mais un regard différent sur la réalité non encore lisible ou masquée. Il me semble que ceci nous autorise, à nouveau, à parler d'esthétique. A l'appui de cette hypothèse, je citerai une dernière fois G. Scarpetta<sup>38</sup> parlant de Kantor :

« Kantor, de son propre aveu, utilise les signes culturels comme des ready-made (même l'acteur, selon lui, est un ready-made) : non pour les intégrer dans une composition musicale, englobante, où leur identification subsiste, tout en cessant d'être essentiel. La Pologne est ainsi présente dans une performance de Kantor (l'antisémitisme, l'Eglise, l'absurdité du travail, la vacuité de l'information, et même, dans le cas de ce spectacle, l'oppression militaire, connotée féminine), mais il ne cesse de faire *danser* tout cela. Comme s'il lui fallait reconstituer un monde avec les débris d'une explosion. »

Et enfin : « Il y a, si l'on veut, deux façons de subvertir la présentation : celle de Kantor, qui consiste à entraîner la représentation jusqu'à ce point où l'apogée du

---

<sup>37</sup> idem

simulacre en vient à contaminer le réel. Sommes-nous plus « réels » que ces pantins ? Plus vivants que ces corps terreux, cadavériques, saccadées ? Plus mobiles et plus souples que ces figures agitées de soubresauts grotesques, de secousses d'agonie ? Avec Kantor, ce n'est plus la convention théâtrale, c'est le réel (ou mieux : notre perception imaginaire du réel) qui entre dans l'ère du soupçon. »

*L'esthétique des arts de la rue est l'aboutissement ou la conséquence d'une position éthique et non d'un point d'origine. La relation de complémentarité entre ces deux termes définit à nos yeux la spécificité des arts de la rue.*

## 5.4 L'ARTICULATION ENTRE ETHIQUE ET ESTHETIQUE PERDURE AU SEIN DES EQUIPES LES PLUS RECONNUES

*L'originalité des arts de la rue est quelque chose qui fait lien au long de leur histoire et entre les diverses propositions artistiques. Ce serait, à notre avis, une relation entre une éthique de la moindre aliénation des publics dans leur quotidien et une esthétique du détournement (entre autres des formes et des modes d'expression) qui en seraient les constituants.*

A l'origine, les premiers créateurs ont opéré quelques détours dans leur vie personnelle et professionnelle quelle qu'ait été leur première orientation. Néanmoins, on peut observer que parmi les personnes rencontrées, l'auto-didactie était loin d'être le principe commun et nombreux étaient ceux qui avaient déjà un itinéraire personnel construit. Ils ont en quelque sorte réaménagé leur parcours et, par le jeu des rencontres, se sont constitué une sorte d'engagement collectif (une éthique). Ils étaient soucieux de toucher tous les publics (et principalement les publics populaires) et ont donc fait le choix de la « rue » au double sens du terme :

*. la rue est perçue comme lieu de rencontre des corps sensibles et comme lieu de présentation aux publics des propositions artistiques ;*

*. la rue devient aussi une métaphore du débat sur la chose publique, du rapport et du dialogue entre les sujets socialisés. Elle élargit l'imaginaire et ouvre un écart dans le quotidien duquel il est possible de prendre une distance.*

*La cohérence qui se dégage de ce qui vient d'être dit autorise pleinement à parler d'éthique à travers une esthétique.*

Donc, ce qui fait l'originalité des arts de la rue, aujourd'hui comme hier, du moins au sein des équipes les plus reconnues, est la relation entre une éthique et une esthétique. Une éthique qui « évoque » les problèmes de société ; une esthétique qui produit du détournement.

La relation entre éthique comme engagement vis-à-vis des publics et esthétique du détournement, est commune à l'ensemble des compagnies (équipes ou troupes) rencontrées. On la retrouve, pour n'en citer que quelques-uns, dans les entretiens avec des créateurs comme Pierre Berthelot de Generik Vapeur, Bruno Schnebelen d'Ilotopie, Philippe Pheraille du Phun, Michel Crespin pour Lieux Publics, Jean-Raymond Jacob pour Oposito, Bruno Eckert pour l'Arbre à Nomades, mais aussi tous les autres.

Ce qui s'est affirmé, c'est la dramaturgie et l'identité de chaque compagnie et ce, même si on trouve d'importantes variations entre les créations de la même compagnie. Les différences entre les équipes portent sur une combinaison qui prend toujours ancrage dans cette relation entre éthique et esthétique et se développe à travers :

- une certaine capacité à construire ces images ;

- une scénographie urbaine qui, ensemble, bouleverse les « repères » et les « codes » ;
- des modes d'intervention ;
- des stratégies d'investissement de l'espace public et urbain du quotidien.

Précisons que le concept « construction d'images » est pris ici dans un sens particulier. Il inclurait donc aussi bien la capacité de transposition des concepts ou des thèmes retenus en images que du montage et du collage des images entre elles.

C'est la conception/réalisation de chaque élément de cet ensemble et leur combinaison entre eux qui crée la particularité (force dramaturgique et identité) de chaque équipe.

Et, comme l'écrit Marc Moreigne<sup>39</sup> à propos de Royal de Luxe, l'essentiel de la démarche est « *la double démarche éthique et esthétique de la compagnie depuis sa création. (...) Mais la vraie dimension de Royal de Luxe, et ce qui fait sa force dramatique et son identité théâtrale, c'est à coup sûr sa capacité à créer des images et une scénographie urbaine qui bouleverse les repères esthétiques traditionnels et les codes établis de la représentation. Des images qui ne sont pas, la plupart du temps, reliées entre elles par une logique apparente, une construction linéaire ou rationnelle mais ressortent d'un montage iconoclaste. (...) Un théâtre dont la force esthétique ou la puissance tiennent beaucoup aux modes d'intervention du Royal de Luxe et à sa stratégie d'investissement de l'espace public et urbain du quotidien.*

*On sent néanmoins que quelque chose est en train de changer.*

*On serait tenté d'ajouter avec « la professionnalisation ».*

Comme le soulignait également le rapport du groupe de travail Simonot, des « utopies » ont été quelque peu chamboulées : l'espace public comme espace de liberté est de plus en plus perçu comme une utopie. En effet, si les collectivités locales détiennent « les clés de la ville », elles fournissent aussi, d'après l'étude sur l'économie des arts de la rue, 38% des budgets de ce secteur.

Nous ne souhaitons pas reprendre tout ce qui a été déjà dit sur ce point. Mais nous aimerions ajouter quelques mots sur l'évolution du secteur. Certaines équipes se sont structurées et plus ou moins hiérarchisées ; une partie du public s'est attachée particulièrement aux propositions artistiques des arts de la rue et attend des interventions plus complexes et plus « finies » ; un questionnement est en cours sur la gratuité des spectacles et sur « l'enfermement éphémère » de certaines propositions.

---

<sup>39</sup> Marc Moreigne - Royal de Luxe - Mythologies contemporaines et espaces urbains - in Rue de la Folie - 06/99 - p 13

On remarque néanmoins que le public suit et les équipes continuent à prendre en compte les problèmes actuels. L'identité esthétique des équipes reconnues est de plus en plus nette.

Toutefois, certains créateurs sont fatigués :

- . de ne pas avoir assez d'argent, de locaux ;
- . par la mobilité, par l'accroissement du nombre de projets qu'ils ont en charge dans le même temps.

Par ailleurs, certains anciens reprochent aux jeunes de ne pas être représentatifs des arts de la rue (même si, paradoxalement, ils reconnaissent que le « terreau » est nécessaire et que c'est de lui que sortiront les créateurs). Les nouveaux, ou du moins certains d'entre eux, trouvent que les plus anciens se partagent « le gâteau » et les oublient un peu, malgré la présentation idéale de la famille et de la solidarité. Mais beaucoup de jeunes font cercle autour des anciens les plus reconnus. D'autres ne savent pas très bien ce qu'il faudrait pour avancer ; certains se demandent comment valoriser les compétences acquises s'ils venaient à quitter les arts de la rue.

Nombre d'entre eux, jeunes ou moins jeunes, soulignent qu'il leur faut dorénavant être de véritables chefs d'entreprises.

Parallèlement, le sentiment d'appartenance reste fort. Les gens des arts de la rue n'excluent quasiment jamais l'un de ceux qui se considèrent comme des leurs (quelle que soit la forme de prestation artistique qu'ils proposent).

Les contraintes développent également une attention renouvelée à l'aménagement de l'espace urbain, aux relations avec les décisionnaires des villes et les services techniques, à la cohérence des off (voire pour certains leur utilité) ; à la place et au rôle des administrateurs ; à la fonction des chefs de troupe. Le souci de préserver une relative multicom pétence perdure malgré une tendance à la spécialisation (dans certaines équipes, à certains moments).

Mais, profondément, ceux qui se veulent vraiment « arts de la rue » revendiquent de travailler avec tous les publics, dans des espaces non initialement prévus pour la mise en place de propositions artistiques ; ils apportent, en entrant, des compétences diverses et, souvent, ont déjà des cursus de formation initiale assez élevés.

## **6 LA TRANSMISSION : DES APPRENTISSAGES ET UNE PHILOSOPHIE DU RAPPORT A LA SOCIETE**

### **6.1 UN COURANT ARTISTIQUE ACTUEL PLUS VASTE QUE LES ARTS DE LA RUE**

Reniant l'académisme et le dogmatisme des avant-gardes, tout comme les formes et inscriptions conventionnelles, ce courant se construit autour d'une mise en travail dans différents champs :

- . de la relation entre éthique et esthétique ;
- . et de questionnement des codes et des normes, donc des références acquises.

Certains urbanistes et architectes refusent de plus en plus que la ville moderne ne soit à concevoir que comme espace de circulation rapide de l'homme/voiture (de la rue à la rocade), donc sans espace de rencontres, sans places. Les professionnels des « arts de la rue » la perçoivent comme un « patrimoine circonscrit » qui permet la rencontre, qui crée l'espace de l'homme citadin, donc de l'homme citoyen –donc une ville favorable à la démocratie. Ils se permettent des modes d'appropriation de l'espace urbain sous des formes multiples. Mais ils refusent profondément la « désappropriation » des espaces libres. Leur mode de réappropriation passe par des choix de lieux et des scénographies urbaines sophistiquées et adaptées à chaque site et à chaque création, voire à chaque intervention publique.

Par ailleurs, certains plasticiens actuels dont les compositions ne laissent aucune place au « léché », au « poli » et au « fini », utilisent et combinent matériaux et savoir-faire bruts, primaires et divers, heurtant les références. Les arts de la rue se sont tournés, pour réaliser leurs créations, vers la production et le montage d'« images » dont ils avaient besoin pour rendre compte de leur vision du monde. L'hétérogénéité des langages utilisés (leur métissage), et la nécessaire intégration des écritures aux processus de création, ne visent pas non plus le « rendu » académique et la performance disciplinaire, mais plutôt la combinaison la plus adéquate pour rendre compte du concept qu'ils développent.

Ainsi, comme tous les usagers des espaces « intermédiaires » au sein desquels se mêlent préoccupations éthiques et choix artistiques, où se côtoient et se combinent, sans hiérarchie, des modes d'expression artistiques hétérogènes, cherchent-ils à repousser plus avant l'usage citoyen ou citadin des espaces et les bornes des formes artistiques métissées, mixtes, multiples et complexes, combinées et singulières.

Tous ces aspects sont déjà abordés par « les arts de la rue ».

Ils posent donc, en matière de formation/transmission, les mêmes questions que toutes les composantes de ce mouvement plus large :

- . qui n'autorisent plus le recours aux seules références des apprentissages disciplinaires (fussent-ils mâtinés de quelques savoirs ou savoir-faire venus d'ailleurs) ;
- . qui réfutent, pour la plupart d'entre elles, toute « formation qui déformerait », c'est-à-dire qui risquerait de modéliser, de gommer les aspérités de leurs interventions, le caractère inattendu de cette « esthétique du détournement », et d'en canaliser la vitalité.

## 6.2 LA CONSTITUTION D'UN CAPITAL DE SAVOIRS ET DE SAVOIR-FAIRE AU SEIN DES ARTS DE LA RUE

Parallèlement à la richesse des propositions artistiques des arts de la rue et au rapport particulier qu'ils entretiennent avec les publics, les professionnels des arts de la rue se sont constitués tout un pan de compétences et de connaissances jusqu'alors inexploré ou inexploité dans le spectacle vivant.

Une « mise en travail », durant de nombreuses années, des diverses dimensions qui sous-tendent les arts de la rue, semble opérer actuellement dans diverses directions.

Ceux que nous avons nommé les « nouveaux créateurs » des premières années se sont souvent construits des savoir-faire nouveaux sous l'effet conjugué de la volonté de sortir du conventionnel, de la performance, de la « manche » et des contraintes financières auxquelles ils se sont confrontés. Peu à peu, parallèlement, s'est constitué, au sein de certaines équipes, *un capital de savoirs résultant d'un travail permanent de réflexion* sur :

- . l'espace urbain comme espace public ;
- . la relation aux différents publics, y compris ceux qui étaient exclus de la culture cultivée ;
- . l'usage non hiérarchisé d'emprunts aux différentes disciplines du spectacle vivant ;
- . le métissage des langages et la variété des écritures ;
- . les choix artistiques traduits par des « collages inattendus » et des « compositions inhabituelles » ;
- . les stratégies d'intervention différenciées en fonction des territoires, des publics, des projets.

Ils ont appris aussi à développer des modes inhabituels de négociations avec leurs partenaires institutionnels. Ils ont acquis des compétences en matière d'aménagement des espaces urbains, de politique culturelle des villes, de contacts avec les décideurs.

Toutes ces pratiques se sont articulées pour devenir des pratiques collectives que beaucoup d'autres ont détourné à leur propre bénéfice. Les arts de la rue ont beaucoup innové, produit, réfléchi et débattu.

C'est sans doute pourquoi ils en seraient à un moment où les réflexions se transforment (au regard même des professionnels des arts de la rue) en connaissances. Non seulement ils ont produit des interventions artistiques singulières mais ils ont, parallèlement, avancé des solutions inventives, des expérimentations, des initiatives à travers les modes de structuration particuliers de leurs équipes ; de leurs réseaux formels ou informels ; de leurs modalités de communication et leur façon de gérer. Tout cela mis bout-à-bout, crée un capital inhabituel de savoirs et de savoir-faire dont ils sont de plus en plus conscients collectivement.

Ce moment actuel est, nous semble-t-il, un moment de retour sur soi et de nouveaux choix et orientations.

Plusieurs tendances se développent dont les caractéristiques n'ont rien à voir avec des différences de choix artistiques ; cela est plus profond. Ce serait plutôt une remise en perspective des choix et des options au regard des savoirs et des savoir-faire accumulés collectivement.

De nombreux courants se développent, parmi lesquels on pourrait repérer assez nettement :

. un courant -qui a d'ailleurs toujours existé- qui accepte, voire choisit, de travailler dans tous les lieux, y compris ceux de « la convention ». Les équipes seraient plus tentées par la recherche, le travail d'expérimentation dans des lieux et sous des formes multiples, et souvent préoccupées d'un rapport de proximité avec les populations. Il semble que ce courant s'affirme ; parallèlement, un autre courant coexiste, plus marqué par les questionnements que pose l'inscription dans la ville. Ce courant irait plus vers la ville comme scène et peut-être vers « les événements ».

Ces courants ne se contredisent pas, ils se complètent. Les « arts de la rue » tentent également, de plus en plus, d'être aussi des « arts de la scène ».

### 6. 3 LA STRUCTURATION DES COMPETENCES AU SEIN DES COMPAGNIES

D'après les entretiens que nous avons menés, les compétences se structurent toujours sur le mode des réseaux collectifs de savoirs. Ainsi en est-il :

- . des éventails de compétences que cherchent à constituer certaines compagnies pour les mobiliser en cas de besoin pour une production. Cette approche incite à construire des équipes composites dans lesquelles on cherche à faire entrer des « nouveaux » qui apportent avec eux de nouvelles manières de voir et de faire ;
- . du fonctionnement de compagnies qui évoquent la « culture d'entreprise », c'est-à-dire des équipes au sein desquelles on essaie de pérenniser un noyau de fidèles autour d'un chef de troupe. Certaines compagnies se détachent parfois de la souche-mère pour aller mener leur propre aventure :
- . des collectifs de compétences complémentaires qui peuvent être réunis le temps d'une « aventure » ou d'une création ;
- . des coopérations entre équipes pour certaines créations ou dans le cadre des réseaux d'intervention auprès des publics, sur un même territoire.

Les équipes sont aussi marquées par la présence périodique des intermittents.

Au sein des compagnies les plus importantes, la tendance est à la spécialisation pour certaines fonctions, mais il s'agit uniquement d'une simple tendance.

Il n'en reste pas moins vrai que pour les compagnies de taille moyenne, mais aussi pour des équipes plus importantes qui tiennent à ce principe, la multicompétence et la polyvalence viennent brouiller certains profils. Mais elles lient aussi fortement les membres des compagnies qui adoptent, ou sont contraintes d'adopter pour des raisons financières, cette forme de collaboration.

*La structuration propre aux équipes des arts de la rue, leurs processus de création et leurs modes d'acquisition des compétences font de la transmission une nécessité dans ce secteur.*

#### **6.4 GENERIK VAPEUR, UNE TRANSMISSION ENONCEE ET STRUCTUREE COMME TELLE AU SEIN DE LA COMPAGNIE**

La transmission que l'on pourrait qualifier « d'habituelle » dans les arts de la rue ne correspond pas à la simple transmission par proximité propre « aux gens de métier ». Elle se structure à partir d'une intentionnalité et s'énonce de manière formalisée. Ainsi en est-il de Generik Vapeur (d'après l'entretien que nous avons eu avec Caty Avram) :

« La transmission a pour principe que la polyvalence est un ressort du fonctionnement de l'équipe. Elle se structure peu à peu à partir des apports des « entrants » dans la compagnie (compétences attendues et compétences complémentaires) et de compétences spécifiquement adaptées à une création, par un apport exceptionnel, de courte durée, d'intervenants externes : spécialistes, étudiants et stagiaires. »

Tous les membres de la compagnie Generik Vapeur assument des fonctions multiples (cela semble attendu de chacun, y compris de Caty Avram et de Pierre Berthelot). Ces fonctions multiples sont tant artistiques que techniques. Les comédiens, par exemple, sont impliqués dans une réalisation très physique de l'œuvre (décors, matériaux, engins, etc.). La polyvalence est un véritable ressort du fonctionnement et de l'esprit de la compagnie. Elle revêt deux significations : selon qu'elle résulte de contraintes économiques qu'elle permet de surmonter ; ou bien qu'elle permet un enrichissement personnel ou professionnel. C'est une dynamique qu'il faut absolument garder : être constamment en recherche et en découverte : c'est le pouvoir formateur des expériences de travail variées. Il constitue en soi une sorte de formation à caractère interne. C'est aussi une manière de travailler chargée d'émotion et plus proche du sens du spectacle.

A l'intérieur même de la compagnie s'organise une activité quasi-permanente de formation :

- soit que la compagnie laisse entrer de nouveaux membres qui apportent, en plus des compétences attendues qui justifient leur entrée dans la compagnie, des compétences que la compagnie n'avait pas jusqu'alors (par exemple en informatique) et qu'elle va utiliser puisque mises à sa disposition ;
- soit qu'elle accueille, pour un temps, des stagiaires venant apporter une compétence particulière, « en renfort », pour un spectacle, par exemple des soudeurs de l'AFPA pour le spectacle « Aller à la pêche au Château d'If » ;
- soit elle accueille également des stagiaires étudiants, en cours de cursus universitaires de formation théâtrale (en stages pratiques) ;
- soit elle fait appel, ponctuellement, à quelqu'un d'extérieur pour répondre à des besoins de compétences singulières. Par exemple, pour faire des cascades dans « Taxi » : une rencontre avec des cascadeurs professionnels parmi les meilleurs de France. Egalement, pour faire les ligatures des bambous utilisés pour monter la « Girafe » (à l'occasion des 2600 ans de Marseille), une personne ayant vécu en Asie.
- au compte de ces formations internes (constituées d'échanges réels) il faut aussi porter les résidences de la compagnie à l'étranger. La formation n'est pas là réalité première. Mais lors des résidences de création, l'intégration des gens du pays d'accueil « donne corps » au spectacle.

Dans ces différentes situations s'instaure un échange de savoir-faire, de techniques particulières et précises, de valeurs professionnelles aussi. C'est « une sorte de transmission ».

Pour Caty Avram, « dans cette manière de faire, on fait connaître à un autre, en raccourci, ce qu'on a mis soi-même des années à apprendre, par la pratique, en cherchant ». Pour elle, cela peut aller du choix des matériaux et de matériels adaptés à la rue, à la manière de travailler avec les employés municipaux, jusqu'aux relations avec la police et tous ceux qui ont du pouvoir dans la ville : la prévention des risques. Enfin, tout ce qui est spécifique au théâtre de rue ».

Cette forme de transmission mériterait d'être valorisée.

## 6. 5 DE LA TRANSMISSION, AU SEIN DES EQUIPES, A LA FORMATION/TRANSMISSION

Comme nous l'avons dit dans le rapport intermédiaire, il semble que les professionnels soient loin de s'être tous « formés sur le tas », au sens strict du terme. Professionnellement et personnellement, ils ont eu des itinéraires particulièrement riches. Ils se sont formés aux arts de la rue à travers la constitution de réseaux de savoirs collectifs ou à partir de réseaux affinitaires. Le développement de ces réseaux de savoirs collectifs avait d'abord comme origine l'acquisition en commun, au sein des équipes, de ce qui était nécessaire aux créations. Le développement s'appuyait aussi sur les formes de transfert de compétences propres aux gens de métier qui, traditionnellement, passent par la proximité et le vécu sensible. Les échanges étaient également faciles et fructueux au sein de cette « famille ».

Puis, à partir de 1982, certains d'entre eux ont bénéficié de formations ou d'enseignements plus systématiques mis en œuvre par des acteurs du secteur professionnel, des organismes spécialisés et des universités. Mais, parallèlement, les anciens modes d'acquisition ont perduré.

Jusqu'en 1999, les professionnels se sont dotés des moyens en ressources humaines (donc en compétences : attitudes, savoirs, savoir-faire) nécessaires à la mise en œuvre d'interventions artistiques qui les conduisent à être connus et reconnus. Jusqu'à cette date, d'après Michel Simonot, aucun système organisé de formation, qualification, transmission n'existait.

*En 1999, la rédaction par la Fédération d'un « Projet de Manifeste pour le Développement des Arts de la Rue » a :*

- . esquissé des propositions en termes de formation/transmission ;*
- . lancé un chantier de travail pour la période 1999-2005.*

*Dès lors, nous constatons que la Fédération s'est constituée en interlocuteur institutionnel dans ce champ. Un nouveau chantier de travail est apparu au sein des arts de la rue : celui de la formation/transmission.*

*Dorénavant, si une partie des savoirs et des savoir-faire peut faire l'objet de formations, c'est à condition :*

- . d'une part, que la transmission perdure dans sa forme habituelle au sein des équipes et entre les équipes ;*
- . d'autre part, que la formation soit directement liée à la création et surtout à ces combinaisons sophistiquées que constituent les processus de création.*

On peut admettre que la sophistication des processus de création requiert de la formation. Elle consisterait en un développement de savoirs et de savoir-faire identifiés. Il reste pourtant une part non réductible à ces savoirs et ces savoir-faire, et qui ne peut passer que par la transmission, donc par le truchement de passeurs différents. Parallèlement, il convient de garder en mémoire que la transmission s'inscrit dans le temps long et que les effets en sont difficilement cernables en termes d'impact.

D'après les artistes (dont les créateurs) avec lesquels nous nous sommes entretenu, c'est bien à partir et autour de ces processus de création particuliers que se conçoit la formation/transmission pour les arts de la rue. *Toutefois, il n'est question :*

- . ni de former à « l'acte créatif » en tant que tel ;*
- . ni de se substituer au créateur ou à l'interprète dans la constitution de son parcours personnel.*

Ce qui ne signifie pas que toute formation de base soit exclue, que toute transmission formalisée soit prohibée, ni qu'elle ne puisse être réalisée que par des formateurs des arts de la rue.

Toutefois, la première école serait peut-être l'expérience personnelle de la pratique des arts de la rue au sein d'une équipe, ou plutôt au sein de plusieurs équipes.

*En conséquence, il ne peut être question à nos yeux d'une seule école ou d'un seul lieu de conception de la formation/transmission, mais de la combinaison de plusieurs lieux de création/diffusion/formation qui « feraient école ».*

Il est donc plus question (pour la part artistique des arts de la rue) d'être attentif aux « lieux qui feraient école » plutôt qu'au souci de créer une école. Toutefois, ces « lieux » de nature diverse devraient également, pour assurer leur légitimité dans le champ de la formation/transmission, être reconnus comme légitimes dans celui de la création.

De nombreux créateurs ou interprètes souhaitent se ressourcer ou acquérir de nouveaux savoirs ou savoir-faire.

Les réseaux « affinitaires » des arts de la rue sont très lisibles et les croisements d'équipes ne s'effectuent pas n'importe comment. On trouvera la même configuration dans la transmission informelle.

Il serait donc profitable pour les « personnes en recherche » de croiser autrement les réseaux et les « lieux ».

La plupart des créateurs disent craindre la « formation » et préfèrent choisir les partenaires auprès desquels ils se ressourceront plutôt que se voir attribuer un « maître » de référence.

## 7 CONSTATS, PRECONISATIONS, PROJETS ET PROPOSITIONS

### 7.1 UN « PAYSAGE DE FORMATION/TRANSMISSION »

#### Une option

La vitalité des arts de la rue, leur esprit d'innovation, leur succès auprès de tous les publics, devraient conduire à considérer avec attention la nécessaire mise en place d'un « paysage de la formation/transmission ». Celui-ci favoriserait leur professionnalisation.

Nombreux sont ceux qui, parmi les professionnels, souhaitent vivement la mise en place d'une « Ecole pour les arts de la rue » ; école considérée à la fois comme un emblème de leur légitimité et comme une garantie de cohérence pour une politique de formation/transmission.

Nous respectons leur option mais nous préférons, dans un premier temps du moins, nous orienter vers la mise en œuvre d'un « paysage de formation/transmission ».

Notons cependant ici qu'un système de formation/transmission, fut-il ouvert comme un « paysage de formation/transmission », est l'un des outils d'une politique de développement du secteur pour lequel il est mis en œuvre. Il ne peut que s'inscrire dans le cadre de celle-ci.

Il ne s'agit pas pour nous, rappelons-le, de créer une école mais de « faire école ». Nous entendons ici qu'il est nécessaire :

- . d'ajuster ou de conforter l'existant en matière de transmission et de formation,
- . de mobiliser des équipes et des structures des arts de la rue et leurs partenaires actuels,
- . de créer de nouveaux liens et de lancer de nouvelles passerelles
- . et de structurer le tout en un ensemble cohérent, ayant son architecture propre.

Pour « faire école », cet ensemble devrait se structurer :

- . à partir d'un objectif précis,
- . à travers une proposition,
- . en articulation avec une instance décisionnelle de référence.

#### Une perspective

*La perspective globale pourrait être d'esquisser une proposition de « paysage de la formation/transmission » pour les arts de la rue. Ce système ouvert ne constituerait sans doute pas d'emblée une véritable politique de formation/transmission.*

En effet :

- bien qu'un chapitre du Projet de Manifeste Professionnel pour le Développement des Arts de la Rue produit par La Fédération, en juillet 1999, soit consacré à la formation/transmission ;
- bien que la plupart des professionnels rencontrés se soient montrés sensibles à cette question ;
- bien qu'un certain nombre d'entre eux se soient mobilisés sur ce thème ;

il nous paraît délicat d'engager d'emblée le débat sur la conception d'un système clos.

Toutefois, la définition d'un « paysage de formation/transmission » nécessitera assez rapidement la conception d'un ensemble cohérent d'orientations, la mise en évidence d'axes majeurs de travail, le choix de filières, la construction de cursus nouveaux, des négociations avec des organismes de formation et des établissements d'enseignement, ainsi que la mise en place de moyens (financiers, matériels et humains), d'opérateurs de mise en œuvre, de systèmes de suivi et de modes d'évaluation.

Nous considérons que la conception et la structuration étayées de cet ensemble sont inévitables. Néanmoins, nous n'avons pas traité ces points dans cette étude car ils sont hors du champ de notre mission.

Nous nous sommes plutôt attaché à tracer des pistes de réflexion et de débat qui :

- soient en correspondance avec le discours des professionnels rencontrés et les pratiques que nous avons pu observer ;
- tiennent compte des filières et cursus qui existent dans le champ de la formation ou de l'enseignement (utilisés par les professionnels ou qui peuvent l'être) ;
- conduisent à interpeller des organisateurs de formation ou des établissements d'enseignement pour qu'ils prennent en compte les arts de la rue ;
- intègrent quelques projets et propositions nouvelles ;
- soient susceptibles de ménager des espaces pour développer différents types de partenariats.

### **La fonction du « paysage de formation/transmission »**

Ce paysage pourrait jouer le rôle d'instance de médiation entre d'une part, des lieux qui disposent de ressources de formation et d'autre part, des demandes. Mais à nos yeux, il ne se limiterait pas à ce rôle. Il doit donc avoir aussi sa finalité propre qui n'est pas de former longuement quelques membres composant par la suite une élite. Il a pour rôle de dessiner un cadre au sein duquel les professionnels peuvent se positionner pour mobiliser ou produire (seuls ou en coopération avec d'autres) des ressources de formation/transmission spécifiques aux arts de la rue.

On ne peut avancer, en effet, que ce secteur soit créatif dans ses propositions artistiques et ses modes d'organisation et, par ailleurs, très classique dans le champ de la formation/transmission.

### **L'objectif de la formation/transmission » pour les arts de la rue**

*Comme nous l'avons indiqué à plusieurs reprises dans ce rapport, la formation/transmission dans le domaine des arts de la rue est, pour nous, un mode de soutien à la création qui doit s'inscrire dans les mêmes logiques que cette dernière.*

Il devrait tendre vers l'amélioration des conditions de création, en amont et en aval du « geste artistique » stricto sensu, à travers :

- . la préservation de la relation entre une éthique et une esthétique des arts de la rue qui leur sont singulières,
- . l'aménagement par des pairs, eux-mêmes créateurs, d'une place dans la filiation pour les nouveaux venus à la création,
- . le respect de leur identité,
- . l'apport d'un soutien pour qu'ils s'engagent dans la prise de risque que représentent le statut et le rôle de « chef de troupe »,
- . le développement de la curiosité artistique et du capital de références ; des savoirs, savoir-faire et attitudes favorisant la création, dans et autour des équipes,
- . l'aiguillage de l'esprit de recherche propre à ce domaine.

La formation/transmission, plus orientée vers les aspects directement artistiques de la production, recouvre plusieurs types d'attentes, des interrogations sur le « pourquoi » et le « comment » de l'intervention artistique, des demandes d'acquisition de savoirs et de savoir-faire, des quêtes de références nouvelles... Ils nous semble donc nécessaire de mettre plusieurs pistes possibles en débat.

## **Les publics de la formation/transmission**

### **a) Dans un premier temps**

Il est vraisemblable qu'ils seraient composés de professionnels ou futurs professionnels des arts de la rue :

- de représentants de petites compagnies qui se professionnalisent ;
- de personnes déjà formées de manière généraliste ;
- d'intermittents du spectacle qui souhaitent compléter leur itinéraire professionnel par une ou plusieurs formations complémentaires sur les aspects spécifiques des arts de la rue ;
- de professionnels déjà avertis et qui choisiraient de suivre des formations courtes et de haut niveau pour mettre en regard leurs pratiques habituelles.

La diversité des publics nous conduit parfois à proposer différentes approches sous la même rubrique.

Pour certains professionnels, il semble que le terme « personne en recherche » soit plus adapté que celui de « stagiaire » ou de « formé ». Ces deux derniers termes nous paraissent d'ailleurs peu appropriés pour nommer des professionnels engagés dans des activités toujours marquées par une part d'échange et de réciprocité.

### **b) Dans un second temps**

Il sera nécessaire d'organiser des actions de formation/sensibilisation pour des « observateurs des arts de la rue », mais nous n'en parlerons pas ici car ce n'est pas l'objet de cette mission d'étude.

## **Remarques**

- Le mode de structuration des arts de la rue en réseau et le maillage du territoire par les équipes devraient guider le choix des implantations.
- Le succès des interventions des équipes françaises à l'étranger devrait conduire à élargir au-delà du territoire national l'aire d'influence de certaines activités.
- La formation et l'enseignement doivent, pour évoluer et faire évoluer les pratiques, inclure une dimension de recherche.

## **Structuration organisationnelle du « paysage »**

Nous soutenons qu'il serait opportun de prendre en compte les équipes, structures, organisations, réseaux, partenaires existant actuellement. La relation avec d'autres réseaux et partenaires devrait faire l'objet de nouvelles passerelles contractuelles.

Le paysage de formation/transmission dessinerait un ensemble hétérogène de dispositifs et de propositions, dont le centre se composerait :

- d'un vivier de compagnies, qui auraient reçu mission pour accueillir des « personnes en recherche »,
- et de quelques « pôles d'appui », situés en régions.

Cet ensemble comprendra, par la suite un « lieu-phare » de la formation/transmission. Nous ne sommes pas en mesure d'en définir actuellement l'implantation, voire les contours.

## **7.2 FONCTIONS TECHNIQUES ET ADMINISTRATIVES**

Il existe des formations de base dans tous ces domaines. Les formations nouvelles seraient donc complémentaires et spécifiques.

### **Formations techniques**

Généralités sur les formations à envisager :

José Rubio, directeur technique du Parc et de la Grande Halle de la Villette, indique au cours d'un entretien qu'il existe plusieurs types de formations à envisager :

- celle des techniciens purement scéniques qui sont formés au son, à la lumière et à la machinerie et éventuellement à la construction (mais, ajoute-t-il, dans les arts de la rue, la construction est traditionnellement traitée par les compagnies elles-mêmes) ;
- il y a ensuite la formation pour les personnels d'encadrement (régisseurs généraux et directeurs techniques) qui existe déjà pour partie ;
- s'y ajoute enfin la formation des personnels des collectivités locales qui reçoivent des spectacles de rue.

### **Formations complémentaires pour les techniciens**

Des organismes spécialisés en formation de techniciens existent :

Institut Supérieur des Techniques du Spectacle (ISTS), Spectacle Technique Association Française de Formation (STAFF), Centre de Formation Professionnelle aux Techniques du Spectacle (CFPTS), Ecole du Théâtre National de Strasbourg (TNS), Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT). Ils proposent des formations de techniciens (reçoivent des stagiaires de la formation professionnelle ou des jeunes en formation initiale).

Il conviendrait de réunir les représentants de ces deux organismes avec des professionnels qualifiés pour travailler sur les expertises nécessaires à la prise en compte des spécificités des arts de la rue. Il serait ensuite possible de négocier l'intégration de ces expertises complémentaires dans les formations déjà existantes.

Quelques modules supplémentaires pourraient éventuellement être créés. Ainsi en est-il du stage de « responsables techniques d'événements d'espaces publics » du CFPTS, qui devrait se dérouler en janvier/mars 2000.

### **Formations pour les personnels des services techniques des collectivités locales**

Il s'agit, à l'origine, des besoins de formation pour les personnels des services techniques des collectivités locales qui accueillent des spectacles de rue (mis en évidence par Monsieur Philippe Saunier-Borrell).

Nous avons eu connaissance de deux expériences déjà tentées :

- L'une s'est déroulée en Normandie, en relation avec les accueils liés au festival « Viva Cité » de Sotteville-lès-Rouen ; elle avait été mise en place à la suite des travaux menés par le Réseau des responsables de services techniques de la région de Haute-Normandie. Monsieur Olivier Desjardins, directeur technique, a été l'un des promoteurs de cette expérience.

Les priorités se sont portées sur le développement de compétence en matière de :

- . levage-manutention ;
- . tribunes démontables ;
- . échafaudages ;
- . électricité.

- L'autre expérience a été menée, en relation avec les services techniques de la ville de Saint-Gaudens, à l'initiative de Monsieur Philippe Saunier-Borrell, directeur des Affaires culturelles.

Messieurs Desjardins et Saunier-Borrell soulignent l'un et l'autre que ces formations prennent leur poids et leur signification lors de rencontres entre des agents municipaux et les équipes artistiques.

Monsieur Philippe Demaugé, directeur technique adjoint du Centre National de Formation des Personnels territoriaux (CNFPT) de Toulouse, avec lequel nous avons pris langue sur recommandation de Monsieur Saunier-Borrell, paraît très intéressé par ce projet. Il pourrait s'agir de l'inscrire dans les priorités régionales ou nationales du CNFPT.<sup>40</sup>

### **Stages de courte durée pour des directeurs techniques ou des régisseurs en exercice**

Les régisseurs et directeurs techniques sont habituellement formés pour la salle. Néanmoins, un bon nombre de ces professionnels interviennent également avec des équipes de rue ou dans le cadre des festivals spécialisés. On pourrait donc envisager la mise en place de séries de stages de très courte durée (un jour et demi environ) pour mettre à jour les compétences de ces personnels. Les directeurs techniques des festivals sont tout à fait compétents pour définir les expertises que nécessitent ces mises à jour. La charge financière du coût pédagogique et des frais engagés lors de telles sessions serait très faible et pourrait peut-être venir directement des entreprises ou des festivals.

De plus, ces rencontres régulières permettraient la mise en commun des questions que chacun se pose lorsqu'il travaille avec d'autres membres des équipes. Deux points nous paraissent particulièrement importants à examiner : la délégation de pouvoir et la responsabilité d'une part, la sécurité et les mesures compensatoires, d'autre part. Mais ceci ne conduit pas à négliger pour autant l'approche de chapitres tels que le droit social, leurs relations avec les décideurs locaux et leurs autres partenaires.

### **Stage de formation professionnelle de fabrication de décors et machineries de théâtre**

Sous la responsabilité de Monsieur François Delarozière, Royal de Luxe, en qualité d'organisme de formation, met en place un stage de formation professionnelle de fabrication de décor et machineries de théâtre ouvert à toute personne formée au travail de l'acier, du bois, de la mécanique ou de l'automatisme. Le stage a lieu à La Machine (lieu qui s'inscrit dans le cadre de l'Usine à Tournefeuille).

### **Prise charge financière des stages ou des formations techniques**

La prise en charge et le soutien financier (coût pédagogique, éventuellement salaire de substitution et remboursement des frais engagés par le stagiaire) sont à considérer avec attention lorsque les actions s'inscrivent dans le cadre de la formation professionnelle continue. Le partenaire financier peut parfois assimiler certaines formations à un soutien déguisé à la production. Les partenaires sociaux siégeant dans les organismes mutualisateurs s'avèrent très sensibles à ce sujet.

Il est indispensable de séparer l'unité de production du lieu de formation (équipe de production et organisme de formation).

---

<sup>40</sup> Lettre de Monsieur Demaugé reçue le 29 décembre 1999.

## **Formation d'administrateurs (ou de chargés de production/diffusion)**

Une situation de manque difficile à gérer :

« Il existe aujourd'hui de nombreuses filières universitaires de formation dans le domaine culturel qui abordent la dimension gestionnaire, au sens large du terme. » Telle est la phrase d'introduction du *Guide des formations aux métiers de la culture* qu'édite la Documentation française. Ce terme de « gestionnaire au sens large du terme » est précisément la traduction de l'écart qui se dessine entre les compétences des jeunes diplômés et celles attendues par les « chefs de troupes » des arts de la rue.

S'il est certain que de nombreuses compagnies de moyenne importance, voire des compagnies largement reconnues sur le plan artistique, déplorent le manque de chargés de production/diffusion immédiatement opérationnels et efficaces, le problème posé est double :

- d'une part, la plupart des compagnies qui en auraient besoin ne disposent pas de moyens financiers réguliers et suffisants pour salarier, à temps plein, un adulte compétent ;
- d'autre part, les jeunes diplômés sortis des universités ne connaissent pas les éléments spécifiques nécessaires à la production/diffusion dans les arts de la rue (certains points étant particulièrement sensibles, comme l'itinérance et la diffusion à l'étranger par exemple).

## **Diplôme universitaire**

Il serait sans doute possible de solliciter, sur ce point, les responsables du Diplôme Universitaire (DU) « Administration des structures du spectacle vivant », proposé par l'Université de Paris X-Nanterre dans le cadre de son Centre d'éducation permanente (CEP). C'est une formation prioritairement ouverte aux salariés, intermittents du spectacle ou demandeurs d'emploi ayant une expérience dans le domaine du spectacle vivant. Il s'agirait d'envisager avec les responsables de cette formation l'infléchissement du contenu pour prendre en compte les arts de la rue ou pour créer un module particulier. Il convient de souligner toutefois que Monsieur Emmanuel Wallon, responsable de la mise en place de cette formation, est très soucieux (à juste titre) des possibilités d'emplois de ceux qui sortent de cette filière.

## **Une création d'emplois-jeunes pour la diffusion et la production des spectacles des arts de la rue et du cirque**

HorslesMurs propose la création d'emplois spécifiques de « chargés de diffusion et de production » pour les arts de la rue et les arts du cirque, en s'appuyant sur le nouveau dispositif Emplois-jeunes. Ce service passera par la procédure d'un accord cadre national, sous la responsabilité des ministères de tutelle (Travail, Emploi et Culture) et de HorslesMurs qui peut informer, sensibiliser et mobiliser les réseaux des compagnies visées.<sup>41</sup>

L'objectif de création d'emplois-jeunes pour l'année 2000 (dernière année du dispositif) est fixé à 50 postes environ. L'accord cadre doit permettre de mettre en avant le développement de nouveaux secteurs d'activités et l'utilité sociale qu'ils représentent en termes de soutien à l'accès à la culture de populations et de territoires, victimes d'« exclusion ». « Cette procédure nationale simplifie considérablement les démarches engagées par les compagnies et les employeurs potentiels et favorise, en outre, la lisibilité de l'action publique ».

Dans ce cadre, avec le concours de l'ONDA et de l'AFAA, HorslesMurs, la Ferme du Buisson et l'AGECIF envisagent, en fonction de leur mission, de leur territoire d'intervention et de leur

---

<sup>41</sup> cf. note de Jean-Luc Baillet, HorslesMurs, du 3/09/1999 - Le soutien à la diffusion et à la production des spectacles des arts de la rue et des arts du cirque : un nouvel emploi, une nouvelle formation.

expérience, de définir, diriger et organiser une formation de « chargés de diffusion et de production » pour les secteurs du spectacle vivant, des arts de la rue et des arts du cirque.

Un questionnaire a été adressé par HorslesMurs à des compagnies (dont 136 compagnies de rue). Le dépouillement s'effectue en ce mois de janvier 2000. HorslesMurs vient d'associer la Fédération professionnelle des arts de la rue et le Syndicat des nouvelles formes des arts du cirque à cette démarche.

L'hypothèse retenue dans une étude menée par l'AGECIF est que la formation s'adresse à deux publics : « emplois-jeunes » engagés et autres administrateurs et futurs chargés de diffusion et de production.

Ce projet est très intéressant et prend en compte un réel besoin, dans la mesure où les professionnels ne désirent pas qu'apparaissent une nouvelle catégorie de « médiateurs ».

Cependant, quelques questions sont encore en suspens :

- les jeunes déjà engagés par les entreprises pourront-ils bénéficier effectivement de ce dispositif ?
- les réponses positives au questionnaire adressé par HorslesMurs aux entreprises constituent-elles un engagement ferme pour l'embauche des jeunes ?
- les profils des jeunes sélectionnés étant hétérogènes, ne pourrait-on pas réfléchir à des parcours personnalisés de formation plutôt qu'à un cursus unique et de longue durée ?
- si le cursus de formation était mis en place de manière homogène, sur un laps de temps assez long, ne risquerait-il pas de « doubler » les filières de DESS ?
- est-il prévu de faire intervenir des professionnels directement impliqués dans les arts de la rue au sein du « groupe de pilotage » du projet de formation et au cours des diverses activités qui seront engagées pour la mise en œuvre de ce cursus ?

### **Certificat européen en administration de projets culturels – Fondation Marcel Hicter**

Cette formation qui s'inscrit dans le cadre d'une « volonté de promotion de la diversité culturelle européenne et des échanges interrégionaux », permet à des responsables culturels -disposant déjà de solides capacités de gestion- venant de différentes régions d'Europe, d'acquérir un ensemble de compétences et d'outils pratiques pour dynamiser et gérer le développement culturel de leur région. La formation fait alterner le travail en sessions et sur le terrain habituel ; à travers le projet personnel et lors de voyages d'études dans des villes étrangères. Les candidats recrutés à l'échelon européen travaillent en groupe multinational. L'encadrement pédagogique est composé d'experts dans le domaine de la culture et des arts, et de responsables culturels européens. La Fondation Marcel Hicter, à Bruxelles, gère cette formation depuis 1990.

Certains professionnels des arts de la rue ont suivi cette formation et pourraient en présenter une évaluation<sup>42</sup>.

### **Managers du monde de la musique**

Ce dispositif mis en place en partenariat entre l'INIREP (Institut Interrégional d'Education Permanente) et l'IRMA (Centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles), constitue un tronc commun avec deux filières (spectacle et disque). Les pré-requis sont le baccalauréat, la pratique de l'anglais, une expérience dans le domaine et une réflexion autour d'un projet professionnel. Cette formation peut être ouverte à des candidats des arts de la rue.

### **Des modules spécifiques pour les personnels en exercice**

---

<sup>42</sup> D'après la plaquette de présentation de la formation.

Pour des personnes déjà en activité, la conception de quelques courts modules de formation continue sur la communication et la recherche de financements (présentation du projet artistique, repérage des partenaires financiers, constitution de dossiers de demandes de financement) serait aisée. Elle pourrait faire l'objet d'une coopération entre des représentants d'un organisme de formation et des professionnels des arts de la rue. Après évaluation, un développement serait possible à partir des problèmes que rencontrent des chargés de production ou de diffusion en exercice dans les arts de la rue.

L'AGECIF ou le GRETA des arts appliqués -antenne spectacles- pourraient être interpellés pour concevoir une formation modulaire de chargés de production et de diffusion. Il convient de noter que dans ces organismes, la plupart des enseignements sont assurés par des professionnels du secteur (c'est ce qui fait la spécificité de leurs enseignements).

### **Les formations à Internet**

Le Fourneau de Brest et de l'Ouest, en plus de l'action menée à Brest dans le cadre de son espace culture-multimédia, a réalisé de nombreuses opérations en direction des arts de la rue :

- le Fourneau a créé le site Internet de la Fédération ;
- il a été, avec Lieux publics à Marseille, à l'initiative du collectif Internet des arts de la rue, qui s'est réuni en décembre 1998 à Brest et en septembre 1999 à Châtillon. Ce collectif a permis la création d'une liste de diffusion arts de la rue commune à toutes les structures du collectif et gérée par le Fourneau ;
- il a initié le site Internet de nombreuses compagnies lors de leur passage à Brest ;

Plusieurs des structures initiées ou formées volent maintenant de leurs propres ailes : les compagnies Tuchenn, 26000 couverts, Artonik et le Théâtre de Châtillon.

Le Fourneau propose, par ailleurs, des sessions de formation adaptées aux arts de la rue (initiation à l'informatique, à Internet et à la création de pages Web).

### **Mission de conseil et développement de projets culturels**

Pour mémoire, on peut noter que Stéphane Simonin est chargé de mission pour les arts de la rue et les arts du cirque depuis mai 1999. Il est responsable auprès des professionnels, compagnies et diffuseurs essentiellement, d'une mission de conseil dans les domaines réglementaires (administration, fiscalité, sécurité) et de développement culturel des projets (créations, résidences, équipements, implantations...), en relation avec Jean-Luc Baillet. Ces activités pourraient avoir un effet de formation si les questions qui s'avèrent récurrentes pouvaient faire l'objet d'un traitement plus global et pédagogique, dans la Lettre de la Fédération, par exemple.

## 8. DES RECHERCHES

### 8.1 DES PERSONNES EN RECHERCHE

Il existe, dans les arts de la rue, une forme singulière de dramaturgie non exclusivement disciplinaire mais mixte. Elle passe par la découverte ou la définition d'un concept, la création et le montage « d'images », à partir d'écritures textuelles ou non textuelles, non hiérarchisées.

Il est parfois très délicat d'établir une limite nette entre dramaturgie et scénographie ; entre conception et réalisation ; entre proposition artistique et intervention ; entre stratégie d'inscription dans l'espace et rapport aux publics.

Les profils et les fonctions des différents collaborateurs et/ou coopérateurs sont souvent référencés en termes de polyvalence et de multi - compétences. Ils peuvent varier d'une équipe à l'autre et d'une création à l'autre. Et ce, même si on se dirige de plus en plus vers des formes singulières de spécialisation à travers des profils inhabituels dans le théâtre de la « convention ».

Cet aspect a déjà été abordé. Néanmoins, nous préférons apporter ici quelques précisions.

### 8.2 DE LA CREATION

Nous entendons ici par créateurs aussi bien ceux qui se nomment tels, que des directeurs artistiques, metteurs en scène, directeurs d'acteurs, voire certains directeurs techniques intervenant, régulièrement ou ponctuellement, au titre des arts de la rue.

Le geste artistique du créateur ne s'apprend pas. Ici peut-être encore moins que dans d'autres champs ou dans d'autres genres.

*Les créateurs viennent de multiples horizons et ont emprunté des chemins très divers pour parvenir à créer dans les arts de la rue. Ils revendiquent parfois le qualificatif de « créateur collectif ».*

*Ceci n'exclut pas l'accompagnement des nouveaux créateurs, pour qu'ils « se risquent à créer », à partir de leur désir singulier et de leur propre identité. Mais pour que ce désir singulier et cette identité propre se fassent jour, les nouveaux créateurs ont parfois besoin de s'inscrire d'abord dans une filiation qui leur donnera un héritage. Filiation qu'ils pourront rejeter, héritage qu'ils pourront transgresser puis retransmettre à d'autres.*

On peut donc escompter qu'au contact d'autres créateurs (passeurs de transmission/formation), des « personnes en recherche » trouveraient des ressources, de nouvelles références, d'autres éclairages, peut-être d'autres désirs à mobiliser et sans doute un intérêt pour acquérir immédiatement ou rechercher les moyens de traduire leur désir en création.

Le travail collectif au sein des équipes et la solidarité peuvent renforcer les effets de la formation/transmission dans le secteur des arts de la rue.

*Mais il faut aussi que les créateurs actuels les plus inventifs, ceux qui apportent le plus, puissent à certains moments, prendre le temps de se ressourcer au contact d'autres qui leur apporteront un peu de leur propre « secret ».*

### **8.3 DE LA SCENOGRAPHIE**

La « scénographie urbaine », souvent évoquée, est un autre pan artistique moteur des arts de la rue. Comme le concept de « rue », le terme « urbain » lorsqu'il s'agit de scénographie, peut recouvrir de nombreuses réalités. Toutefois, il est un certain nombre d' « universaux » qui traversent, d'une façon ou d'une autre la plupart des propositions artistiques.

#### **Le département de scénologie de l'Ecole d'Architecture de Nantes**

L'Ecole d'Architecture de Nantes, dans son Département de scénologie, propose pour la rentrée universitaire 1999-2000, un 3e cycle, diplôme de scénographe DPEA.<sup>43</sup> Cette formation « entend transmettre une compétence de regards et de gestes afin d'appliquer la logique scénique (c'est le sens donné au mot scénologie) aux domaines dans lesquels elle se révèle opérante :

- Architecture et scénographie des lieux scéniques (lieux permanents et provisoires) ;
- Scénographie et projet urbain (la scénographie comme contribution à l'analyse et à l'aménagement urbain) ;
- Scénographie du spectacle (théâtre, danse, opéra, musique, arts de la rue, cinéma, télévision) ;
- Scénographie d'événements (fête, commémoration, célébration, intervention) ;
- Architecture et scénographie d'exposition (muséologie et muséographie, expositions temporaires). »

Marcel Freydefont, scénographe, historien de l'art, en est le responsable scientifique.

Un module de scénographie urbaine a été mis en place avec la collaboration de Michel Crespin, José Rubio et François Delarozière. Ces études (deux années à temps plein) peuvent être ouvertes, à titre dérogatoire, à des professionnels et proposent des séminaires, des cours, des ateliers de projets et un stage professionnel minimal d'une durée de six semaines. Ce département de scénologie travaille en réseau avec plusieurs laboratoires de recherche. Il s'agit d'une formation diplômante.

Mais cette formation n'est réservée qu'à un faible nombre de participants.

#### **L'ouverture de passerelles nouvelles :**

Sans rien enlever à la reconnaissance du bien fondé et de la qualité d'une telle formation, l'ouverture de nouvelles passerelles pour des travaux collectifs, accompagnés, au sein d'autres établissements permettrait sans doute d'élargir le cercle de ceux qui bénéficieraient d'un certain accès à la « scénographie urbaine ».

---

<sup>43</sup> DPEA : Diplôme Propre aux Ecoles d'Architecture.

## 8. 4 DES ECRITURES

Michel Simonot est actuellement chargé d'une mission d'étude sur les écritures contemporaines. Pour lui, la question est ainsi posée : « Que faut-il entendre par écriture quand on est écrivain, auteur dramatique et quand on est concepteur de théâtre de rue ? » Quand ce dernier conçoit une œuvre constituée d'écritures tissées à partir de langages artistiques différents, quelle est la place du texte dans le processus dramaturgique d'ensemble ? Quelle est, alors, sa spécificité ?

Comment prendre en compte les valeurs, l'éthos propre au mode d'existence et de production des arts de la rue ?

De nouvelles préoccupations, aussi bien chez les auteurs que chez les concepteurs de spectacles de rue, semblent ouvrir la voie à des possibilités de nouvelles rencontres et d'échanges. N'est-on pas à un moment où l'on peut inventer des situations de travail commun où peuvent se partager et s'éprouver les démarches de chacun à partir d'expériences propres à l'écriture et de ce que l'on peut nommer « un art de la rue », « un art de la scène urbaine » ? Quelles propositions peut-on formuler pour mettre en place une collaboration vivante ?<sup>44</sup>

En collaboration avec le Centre National des Ecritures du Spectacle (CNES) de la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon, HorslesMurs propose diverses initiatives devant favoriser la recherche sur l'écriture et la dramaturgie pour l'art de la rue, l'art de la scène urbaine.

Afin de provoquer la rencontre, l'échange et le travail en commun d'auteurs et de dramaturges d'une part, de concepteurs de spectacles de rue d'autre part, une première table ronde est considérée comme une nécessité.

Elle serait suivie d'un atelier de trois jours qui aurait pour objectif de :

- créer des rencontres qui pourraient déboucher sur un processus ultérieur d'écriture entre des auteurs de la convention théâtrale et des arts de la rue ;
- favoriser la poursuite par une démarche commune lors d'un laboratoire d'écriture et de dramaturgie.

Ce laboratoire serait préposé par le CNES et HorslesMurs fin 2000, durant trois semaines à la Chartreuse. Il devrait aboutir à la présentation publique restreinte des travaux communs d'écriture entre quelques auteurs, dramaturges et concepteurs de spectacles de la rue.

Remarques :

Par ailleurs, il conviendrait de souligner que les écritures contemporaines recouvrent, dans les arts de la rue, des domaines extrêmement hétérogènes. La pratique qui consiste à travailler avec un auteur (quelle que soit la nature du langage de cet auteur), dans le cadre d'un projet de création donné, paraît être une solution à préserver pour l'échange et la transmission dans le domaine des écritures. Ce qui n'exclut pas l'ouverture d'autres perspectives.

---

<sup>44</sup> Courrier de Michel Simonot transmis à la Mission par HorslesMurs.

## **L'écoute comme paramètre artistique**

On a parfois tendance à considérer le son exclusivement comme une technique et à écarter l'écoute. Une contribution de Pierre Sauvageot (Décor Sonore) vient heureusement nous rappeler cette confusion : « Dans l'ensemble d'une politique de formation/transmission pour les arts de la rue, un effort très particulier doit être porté à la prise en compte de l'écoute comme paramètre artistique, alors qu'elle est très souvent le parent pauvre de ces pratiques artistiques.

En effet, autant un créateur maîtrise ses images, ses acteurs ou son récit, autant l'appréhension du sonore est très délicate car, plus qu'aucun paramètre, le son (bruit, parole, musique...) est extraordinairement relatif au contexte d'écoute : acoustique des lieux, rumeur urbaine, rumeur public, jauge publique, heure de la journée.

Toute formation un peu sérieuse, qu'elle s'adresse à des créateurs (metteurs en scène, compositeurs intéressés par l'espace libre), à des artistes (musiciens, chanteurs, comédiens) ou à des techniciens (régisseurs, sonorisateurs), devra tordre le cou à de nombreux malentendus. »

La contribution de Pierre Sauvageot n'a pas pour objet de définir précisément un projet de transmission, sa durée, son contenu, ses publics, ses modes d'apprentissage, son mode de financement ou son inscription institutionnelle, néanmoins, l'auteur espère « qu'elle permettra d'intégrer une thématique essentielle à l'ensemble de la réflexion sur le sujet. »<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Contribution de Monsieur Pierre Sauvageot du 12 décembre 1999.

## 8. 5 LES DEMANDES DE FORMATION/TRANSMISSION DES INTERPRETES

Au cours des journées en région, des demandes ont été exprimées pour la formation des interprètes, principalement des acteurs.

### **Transmettre et former :**

. Certaines demandes relèvent directement de la spécialité des arts de la rue comme l'interpellation, l'adresse et pourraient faire l'objet de formations spécifiques.

. Par contre, il semble que d'autres demandes trouveraient réponse dans des formations auxquelles participeraient aussi d'autres artistes du spectacle vivant. De plus, comme on peut le remarquer à la fin de ce rapport, des propositions en ce sens émanent des professionnels des arts de la rue.

. Il serait peut-être opportun, par ailleurs, quels que soient la diversité des écritures et le métissage des langages, de se réappropriier les codes de certains savoirs de base pour les réinterpréter. C'est le cas, par exemple, du « jeu de chœurs », du « clown », de la « commedia dell arte », ou bien encore du travail de la voix, de la respiration, du geste que l'on peut travailler – comme pour tout acteur- en atelier avec un maître choisi. Il est certainement des artistes de rue capables de mener à bien ce genre de proposition (nous pensons également ici à des marionnettistes, circassiens, danseurs qui travaillent maintenant dans les arts de la rue).

Les professionnels expérimentés peuvent ainsi jouer un rôle majeur dans la transmission de l'héritage. Toutefois, il convient, pour jouer un rôle fort de transmission ou de formation en ce domaine, d'être reconnu par les pairs comme un professionnel curieux non seulement de transmission mais également de création, d'expérimentation et de recherche. Il en existe dans les arts de la rue, nous avons eu le plaisir de les rencontrer.

### **Mais, par ailleurs, une question persiste**

Car le terme interprète a de nombreux sens. Qu'est-ce que créer, qu'est-ce qu'interpréter ? Peut-on « interpréter » dans les arts de la rue ? Et quel sens cela a-t-il ?

On pense, bien sûr, à des artistes comme le merveilleux Burattini ? Il crée et interprète. Mais transmet-on « T'as de beaux yeux, tu sais, Carabosse » ?

Transmet-on le travail des « acteurs » de Barthélémy Bompard ? Peut-on donner à d'autres « interprètes » le « quelque chose » de cette présence qui dérange ?

Et la violence apparemment cacophonique de Mauricio Celedon ? Comment l'exacerbe-t-on ?

Et Phérialle, qu'en dirait-il ? Est-ce en jardinant qu'on devient jardinier ? Comment être celui qui laisse la place au spectateur actif ?

Pourrait-on le leur demander ?

## 9 . MOBILISER DES RESSOURCES DE FORMATION/TRANSMISSION POUR DES « PERSONNES EN RECHERCHE »

### Des repères pour la mise en place de dispositifs

Nous ne pensons pas qu'il soit de notre compétence de proposer ici des contenus ou d'indiquer des choix d'artistes ou de référents. Par contre, nous pouvons proposer des formes et des dispositifs. Il est donc nécessaire que nous indiquions quels sont les repères qui ont guidé notre réflexion et l'option qui oriente nos propositions.

En plus des informations apportées par les entretiens avec les professionnels et la consultation de leurs contributions,<sup>46</sup> nous avons eu recours à l'analyse de quelques expériences existantes. Nous citerons deux exemples : l'analyse de la formation gérée par la Fondation Marcel Hicter évoquée ci-dessus et les principes sur lesquels s'appuie Le Fresnoy. Il est à noter qu'il ne s'agit pas pour nous de modèles transférables aux arts de la rue mais au contraire d'une mise à distance pour prendre quelques repères.

### Le Fresnoy

Le Fresnoy, comme le déclare Alain Fleischer, son directeur, « *n'est pas une école, du moins au sens traditionnel du terme. C'est avant tout un lieu de production pour des étudiants avancés, de profil post-diplôme, que nous aidons à passer à l'acte de création en leur faisant côtoyer des créateurs importants... ainsi que des théoriciens et des historiens des différents champs artistiques contemporains. L'atypisme du Fresnoy vient aussi du fait que les disciplines traditionnellement enseignées dans des lieux différents y sont réunies dans une promiscuité généralisée mais, avec pour chacune d'elles, un niveau d'exigence que soutiennent des techniciens et des équipements* ».

L'auteur ajoute : « le Fresnoy n'est pas une école d'art mais *un lieu où tous les langages artistiques confrontent leurs espaces et leurs enjeux* ».<sup>47</sup>

Ces repères nous ont simplement permis de mettre en évidence les caractères d'une certaine conception de la formation/transmission.

Elle est marquée par :

- une perception de la transmission comme but ;
- une mobilisation de créateurs et de maîtres qui se risquent à transmettre ;
- une nécessaire proximité, formelle ou concrète, entre production/création et formation/transmission ;
- le développement des contacts avec des créateurs actuels et des artistes contemporains ;
- une acceptation et une valorisation de la promiscuité des disciplines et des langages dans un lieu ;
- une mise en évidence des espaces et des enjeux des langages artistiques ;
- la présence de théoriciens, de chercheurs, d'historiens de l'art contemporain et de spécialistes de l'analyse de l'œuvre d'un artiste ;
- un entraînement à la perception des tendances et des mouvements souterrains.

---

<sup>46</sup> Contributions dont on trouvera une synthèse en annexe à ce rapport.

<sup>47</sup> Alain Fleischer - « Le Fresnoy, s'il est une école qui n'est pas une école d'art mais un lieu où tous les langages artistiques se confondent. Lettre d'information Ministère de la Culture et de la Communication - n°55 - 13 octobre 1999.

## 9.1 CREER UN VIVIER D'ÉQUIPES DE CREATION ET DES POLES D'APPUI EN REGION

*La création et la transmission sont ici au cœur de la formation/transmission ; c'est donc avant tout au sein des équipes de création ou auprès des créateurs qu'elle aura sa place.*

*Il ne s'agirait pas de créer des unités particulières mais au contraire de donner mission à des équipes et des structures existantes pour participer pleinement à la formation/transmission dans le secteur des arts de la rue.*

En règle générale, toutes les compagnies reconnues des arts de la rue sont, en interne (comme nous l'avons vu dans le cas de Generik Vapeur), des espaces de transmission. On peut même considérer que c'est l'une de leurs particularités.

De plus, certaines d'entre elles assument un véritable travail de formation des publics par des manifestations hors intervention artistique stricto sensu : ateliers artistiques, travail scolaire, travail avec des publics défavorisés, présentations publiques des créations pendant les temps de réalisation et d'autres activités ayant un rapport plus ou moins direct avec les créations.

Des lieux d'accueil en région constituent déjà des lieux où se développe de la « transmission naturelle » entre les équipes accueillies. Certains d'entre eux soutiennent déjà des activités de formation.

Toutefois, il convient de tenir compte des attentes des « personnes en recherche » :

- Certaines auront besoin d'être en contact avec des équipes déjà connues et reconnues, pour trouver leur propre identité et « se risquer à créer », à partir de leurs propres références. Elles ont besoin d'être au contact d'un créateur ou de plusieurs créateurs aguerris(s) pour s'autoriser elles-mêmes à créer. La question sera alors celle de la construction d'un « parcours personnel de transmission » qui leur permettra d'être en contact avec un ou deux autres créateurs reconnus de leurs pairs.
- D'autres s'étant très rapidement « lancé dans la création » auront besoin de se construire un profil de chef de troupe ; donc de repérer ce qu'est une filiation, une appartenance, une adhésion, un « héritage ». Elles auraient peut-être intérêt à se fixer, pendant un temps, au sein d'un « pôle d'appui » pour s'imprégner de sa cohérence. La question qui se pose est alors celle du choix de « l'environnement » qui les accueillera.

*Pour prendre en compte ces deux types d'attentes, il conviendrait de :*

- . sensibiliser un « vivier de compagnies » qui accepteraient de recevoir des « personnes en recherche » ;*
- . de donner une fonction de « pôle d'appui » à quelques structures d'accueil en région..*

*Il serait souhaitable alors que ces compagnies et lieux d'accueil soient missionnés pour ces activités (sous réserve de leur donner une certaine lisibilité) et soutenus au titre de la formation/transmission.*

Notons au passage que cette orientation n'exclurait nullement la possibilité pour une équipe de se faire soutenir par un intervenant externe à la compagnie, pour une création précise. Pas plus, d'ailleurs, qu'elle ne remplacerait les apprentissages de base ou les acquisitions en commun de compétences partagées au sein des équipes.

## 9. 2 UN VIVIER DE COMPAGNIES CREATIVES

Cette proposition est exclusivement liée au compte rendu des entretiens que nous avons menés et à l'observation des « parcours personnels » que ce sont créés certains professionnels.

Il faut ici prendre en compte les difficultés de la personne en recherche et celles liées au manque de temps disponible des compagnies les plus créatives.

- Lorsqu'elles commencent à créer, les personnes qui ont participé à la mise en place d'une seule équipe ou ne connaissent qu'un réseau identitaire qui débute, risquent de s'en tenir, pendant un temps plus ou moins long, à la quasi- reproduction de ce qu'elles connaissent. Elles éprouvent parfois, faute de références, quelque difficulté à construire leur propre identité. Ce qui peut donner à certains observateurs une impression de consanguinité au sein du secteur.

-Par ailleurs, une des difficultés que rencontrent les « personnes en recherche », pour se former dans les arts de la rue, est que la plupart des compagnies très créatives ont peu de temps à consacrer à la formation/transmission ».

Comme dans tout secteur professionnel de création artistique, on se trouve face à l'alternative suivante : les compagnies dynamiques et les plus expérimentales, n'auront pas, ou auront peu, de temps à consacrer à la formation/transmission ; par contre les compagnies les plus disponibles pour cette fonction seront celles qui, à certains moments, sont les moins investies dans la recherche et l'expérimentation.

-Il conviendrait donc de mobiliser des compagnies particulièrement créatives et en recherche pour *créer un « vivier de compagnies d'accueil »* autour d'une conception de la transmission qui laissent place et encouragent l'*engagement personnel du créateur, qui l'incitent ou l'autorisent à créer, et qui mettent certains moyens à sa disposition pour cela.*

### **La poursuite d'un parcours personnels de formation/transmission**

Il faudrait que les personnes en recherche puissent poursuivre leur parcours personnel de formation/transmission *en s'intégrant successivement au sein d'une ou de plusieurs équipes nouvelles pour elles mais connues pour leur créativité.* Ceci mobiliserait moins lourdement chaque équipe et permettrait au nouveau créateur de rencontrer plusieurs types d'expériences.

On pourrait imaginer que certains professionnels plus avertis mais moins directement impliqués dans la création jouent le rôle d' *accompagnateurs de ces parcours.* Cette organisation ne ferait que systématiser des pratiques actuelles plus ou moins formelles.

Toutefois, pour que ces « parcours » aient une certaine lisibilité, et que les compagnies qui s'y engagent puissent être soutenues financièrement, il faudrait :

- que chaque personne en recherche élabore un projet de parcours ;
- en accord avec les compagnies qui la recevraient ;
- et soit soutenue par un accompagnateur qui la suivrait pendant tout son parcours.

### 9.3 LA MISE EN PLACE DE QUELQUES POLES D'APPUI EN REGION

#### Objet

Cette seconde option est plus liée au fonctionnement des lieux que nous avons visités en région et aux repères que nous avons présentés ci-dessus (Le Fresnoy). Elle est sous-tendue par l'intérêt que présente le regroupement de plusieurs types d'activités de formation/transmission, le souci de respecter les pratiques actuelles des lieux d'accueil, les modes habituels d'organisation des arts de la rue et tient compte du maillage du territoire par les équipes.

Par différence avec la proposition précédente elle est plutôt destinée aux créateurs qui se sont lancés très rapidement dans la création à partir de leur propre désir, et éprouvent à un moment donné le besoin d'une filiation, d'une appartenance, ou la nécessité de saisir les contours d'un ensemble cohérent à la logique duquel ils pourraient se référer pour devenir des « chefs de troupe ». Elle est également orientée vers la mise en place des complémentarités de formation nécessaires aux accompagnateurs artistiques.

A cet effet, on pourraient créer quelques « pôles d'appui en région ».

#### Structure

Au contraire du « vivier de compagnies » qui se construit à partir de la diversité et de la créativité des équipes ; le « pôle d'appui » constitue un point référence par la réunion, en un ensemble limité et cohérent, de structures existantes.

Chaque « pôle » s'organiserait en un ensemble comprenant :

- un abri, exclusivement ou non exclusivement arts de la rue, lieu de fabrique ou lieu d'accueil ;
- une ou plusieurs compagnies connues et reconnues pour leurs créations actuelles, comme noyau d'équipes associées ;
- quelques jeunes équipes « passantes » ou des équipes de proximité ;
- et, éventuellement, d'autres services : centre de ressources et partenaires associés.

#### Fonctions

Les pôles d'appui, outre :

- leur fonction habituelle de lieux d'accueil ou de résidence ;
- développeraient, avec le concours de compagnies associées, des fonctions de transmission et d'accompagnement de personnes en recherche, et d'autres activités en fonction de leur spécificité actuelle, de leurs moyens (matériels et humains) et des opportunités locales.

Ils pourraient, par exemple :

- mettre en œuvre (seuls ou avec le concours d'organismes spécialisés) des actions de formation complémentaires, techniques ou administratives, voire artistiques sur les spécificités des arts de la rue ;
- ou mettre en place toute activité de formation/transmission pour lesquelles ils disposeraient de moyens particuliers ou de compétences singulières (par exemple en référence à une politique culturelle locale, ou à la proximité de certains équipements) ;
- organiser des rencontres et séminaires ;

- inviter des artistes contemporains ;
- mettre à disposition une sorte de « hot line » pour les fonctions de production et de diffusion à destination des petites compagnies,
- assurer une mission de coordination/médiation, à l'échelon régional, entre ressources de formation et demandes,
- créer, au bénéfice des interprètes, des ateliers de « training » de base ou de perfectionnement artistique.

### **Les rencontres dans les pôles d'appui**

Il serait bon d'organiser, pour un large public de professionnels, des rencontres avec des artistes contemporains de diverses nationalités, tendances ou disciplines.

De même, des séminaires de travail pourraient être mis en place pour l'ensemble des professionnels qui souhaiteraient y participer. Ces séminaires seraient par exemple conduits par des philosophes, historiens de l'art, linguistes, urbanistes, architectes... Une attention particulière devrait être apportée aux questions relatives à la ville et aux « arts urbains » actuels.

Des ateliers de travail sur les écritures (textuelles et non textuelles) pourraient faire l'objet de recherches ou de travaux, en relation avec d'autres équipes des arts de la rue, à partir de créations déjà réalisées (simulation de réécriture, « désassemblage », par exemple).

Ces types de rencontres existent déjà dans certains lieux.

### **Quelques équipes de recherche coordonnées**

La recherche est indispensable dans la conception globale d'une mobilisation de ressources pour la formation/transmission. Certaines équipes de recherche pourraient prendre ancrage dans les « pôles d'appui ». Elle permettraient de disposer localement du concours de chercheurs avertis (comme tuteurs de recherche) et de jeunes chercheurs (qui apporteraient un « sang neuf » aux arts de la rue). Pour cette activité, les équipes s'allieraient ensemble en une « unité des recherches des arts de la rue » et créeraient des passerelles avec des universités, des écoles des Beaux-Arts ou d'Architecture, ou d'autres écoles supérieures en France et en Europe.

### **Dimension européenne des rencontres et des équipes de recherche**

Le recrutement des participants des rencontres serait régional ou interrégional ; celui des intervenants international.

L'unité de recherche devrait prendre d'abord une dimension nationale, mais s'ouvrir rapidement à l'échelon européen.

### **Réseaux et programmes communautaires**

Beaucoup de compagnies importantes travaillent déjà à l'échelon international. Chaque « pôle d'appui » pourrait négocier des partenariats avec d'autres acteurs artistiques et culturels dans des villes européennes. La participation à des programmes communautaires et la mise en place d'un système de bourses et de stages à l'étranger (dans le cadre de ces programmes) seraient à envisager pour des jeunes (professionnels ou en voie de professionnalisation).

## **La fonction de formation/transmission des pôles d'appui pour les formations de créateurs ou d'accompagnateurs techniques**

Il serait possible d'envisager que les nouveaux venus (qui ont déjà vécu une ou plusieurs expériences au sein d'équipes en devenant sans jamais vraiment se rendre compte de ce qu'est un véritable « environnement ») se tournent vers les pôles d'appui.

Toutes les compagnies associées à ce pôle auraient une mission de transmission vis-à-vis des compagnies passantes et de proximité. Elles recevraient des professionnels en immersion pendant des périodes de conception/réalisation de créations ou tendraient à partager avec eux des temps communs pendant les accueils.

En outre, la mise en œuvre de cette fonction de formation/transmission, dépend de la manière dont le pôle d'appui sera doté en équipements et techniciens, ainsi que de son degré d'intégration dans les différents espaces réservés à la production dans son aire d'influence.

Si cette intégration est forte ou si le pôle d'appui est correctement doté en équipements, techniciens et espaces libres, rien ne s'opposerait à ce que le projet pédagogique s'oriente, pour les « nouveaux créateurs et les techniciens », vers :

- la mise à disposition d'équipements et de techniciens ;
- pour que les créateurs puissent développer leur propre projet, en groupe, in situ ;
- au cours de sessions de quelques semaines, entrecoupées de temps de travail accompagné sur les terrains.

Les « nouveaux créateurs », entre deux sessions, travailleraient leur projet dans leur environnement habituel pour le mener jusqu'à la réalisation. Le travail ferait l'objet d'un suivi par un ou deux tuteurs (professionnels des arts de la rue et, éventuellement, tuteur spécialisé sur un aspect qui intéresse plus particulièrement le nouveau créateur). Cet accompagnement pourrait être assuré par des professionnels reconnus qui accepteraient de jouer un rôle d'accompagnement, de conseil et de suivi, pendant l'ensemble du temps de formation/transmission. Le temps total de formation serait négocié en fonction de la demande de la personne en recherche et de la disponibilité des accompagnateurs.

Le temps d'accompagnement par les techniciens pourrait être reconnu, pour eux comme temps de formation complémentaire aux spécificités des arts de la rue. Les jeunes techniciens recevraient eux aussi le concours de quelques accompagnateurs chevronnés. La proximité avec la production est le gage de toute transmission réussie mais il ne faut pas qu'elle s'y assimile si on souhaite faire reconnaître ces temps de formation/transmission dans le cadre de la formation professionnelle, du moins pour les formés.

Les « pôles d'appui » devraient se voir reconnaître une mission spécifique de formation/transmission. Il pourrait donc être conçu comme un espace ouvert, dont une part importante d'activité se traduirait en termes de « passerelles » à construire et à maintenir avec d'autres. Il s'appuierait également sur la concertation et la coopération avec de nouveaux partenaires externes. Par ailleurs, l'ouverture à d'autres créateurs et à d'autres domaines de création est nécessaire.

*En principe, tous les lieux d'accueil pourraient devenir, s'ils le souhaitent, des « pôles d'appui en région » pourvu que s'y adjoignent :*

- . des compagnies associées,*
- . des compagnies de passage et de proximité.*

*Néanmoins, outre cette condition, il serait préférable :*

- . qu'ils jouissent, auprès de leurs pairs, d'une certaine reconnaissance au regard des activités qu'ils proposent ;*
- . et qu'ils donnent des clés de lecture de leur projet aux tutelles qui les soutiendraient financièrement.*

## **Les environnements pour créer de l'héritage, de la filiation, de la cohérence**

Tous les pôles privilégieraient nécessairement la transmission et la formation dans une relation de proximité avec la création artistique à travers les équipes associées, les équipes passantes et de proximité. Cependant, en fonction de son profil, chacune des personnes en recherche pourrait choisir *un environnement plus ou moins connoté par l'artistique, l'institutionnel, intégrant des aspects techniques ou en relation privilégiée avec un festival ou une collectivité territoriale*

Nous donnons ici quelques exemples de ce que nous entendons ici par « environnement ». Notons qu'il s'agit d'une typologie et non d'un échantillon raisonné :

- le Citron jaune d'Ilotopie, comme le Moulin fondu d'Oposito, sont des lieux de travail conçus, créés et dirigés par un artiste. Le Citron accueille souvent une seule compagnie qui travaille avec Ilotopie (attention particulière à la transmission, à la spécificité de chaque accueil), formation technique son et lumière, formation peintre décorateur – qualifiantes.
- Culture Commune est un projet culturel, développé sur la base d'une charte, pour une population, sur un territoire donné. La présence artistique est assurée par des équipes associées (dont Metalovoice) et le « compagnonnage » avec d'autres équipes artistiques. C'est un projet pluridisciplinaire ouvert sur l'ensemble du spectacle vivant.
- Un pôle pourrait se constituer autour de Lieux publics (Centre National de création des arts de la rue) et des compagnies qui s'y associeraient à partir du réseau déjà créé.
- l'Usine est un collectif qui comprend plusieurs compagnies (le Phun, Katertone, Images Publiques, Calor y Color, Les P'tites d'En Face. Il mène parallèlement -à travers la Machine- des travaux de scénographie, de technique et de machineries de théâtre. Il serait peut-être possible d'obtenir une forme de coopération avec Royal de Luxe,
- le Festival international de théâtre de rue d'Aurillac constitue un lieu de référence pour l'accueil temporaire de nombreuses compagnies. Il est soutenu par un travail sur les tendances majeures de développement des arts de la rue. Le festival est caractérisé, par ailleurs, par l'importance en nombre et l'hétérogénéité des compagnies de passage.
- L'Abattoir à Chalon-sur-Saône (Service municipal) peut s'associer à des compagnies dans le cadre du Festival Transnational des arts de la rue ; L'Abattoir souhaiterait mettre en place des formations (droit de l'artiste, contrats, technique).
- L'Atelier 231 (gestion directe, ville de Sotteville-les-Rouen) support technique du festival Viva Cité, forme des agents municipaux.
- le Fourneau de Brest et de l'Ouest est un lieu de fabrique des arts de la rue, engagé dans l'accueil en résidence, il entretient des relations avec certaines compagnies « associées », organise de la diffusion pendant la période estivale et est spécialisé dans l'utilisation du multimédia et principalement d'Internet.
- Les Haras de Saint-Gaudens (service culturel -régie directe) ont pour objectif la mise en place d'un projet culturel cohérent de soutien à la création/diffusion des arts de la rue et porte une attention particulière aux arts de la scène ; ils souhaiteraient développer la transmission (à travers le principe d'écriture).
- L'Avant-Scène de Cognac travaille avec des communes rurales, gère un parc de matériel scénique, organise de la formation spécifique auteur, « pratiques artistiques » Myriam Dooge, formation des élus et des partenaires culturels.

*Pratiquement tous les lieux sont en relation privilégiée avec des compagnies et ont déjà établi des passerelles avec des partenaires externes.*

*Pour plus de détails sur ces lieux on peut se reporter au document joint en annexe « Enquête sur les lieux d'accueil pour les arts de la rue. »*

### **Reconnaissance, cohérence, implantation, aire d'influence :**

Les « pôles d'appui » seraient reconnus comme « ayant mission de formation/transmission ». Selon les expériences qui se développeraient, il conviendrait de veiller à repérer clairement la différence entre :

- des activités qui seraient nécessaires dans tous les pôles d'appui ;
- et des activités spécifiques que certains lieux réaliseraient en fonction de leurs moyens/ressources/compétences/opportunités particulières.

*Il y a lieu, par ailleurs, d'établir des complémentarités et d'éviter les redoublements. Tous les lieux et équipe ne souhaitent sans doute pas s'engager dans cette voie de la formation/transmission.*

#### **Note : Un lieu « intermédiaire » pour les arts de la rue et de la piste**

Notons que la Direction Régionale des Affaires Culturelles et le Conseil Régional d'Ile-de-France ont confié à HorslesMurs une étude de définition d'un lieu « intermédiaire » pour les arts de la rue et les arts de la piste. Cette étude doit, après un repérage des sites et bâtiments publics appropriés en région, présenter un projet culturel et un fonctionnement prévisionnel pour un espace de production, *de formation, de transmission*, de résidence et de diffusion de ces formes « émergentes ».

Cette étude, placée sous le contrôle d'un comité de suivi rassemblant les deux commanditaires, des diffuseurs, des artistes et des institutions culturelles, sera finalisée en janvier 2000.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Extrait du Bulletin - in HorslesMurs 1999/04.

## **9.4 DES BOURSES POUR LA FORMATION/TRANSMISSION**

### **Des bourses de résidence à l'étranger**

Les bourses de résidence pour artistes étrangers de l'AFAA ne sont pas demandées par les professionnels des arts de la rue. Peut-être ne sont-elles pas connues de ces derniers ? Peut-être ne correspondent-elles pas aux attentes de ces professionnels ? Il serait opportun d'organiser une rencontre avec cet organisme à ce sujet.

Notons que les voyages d'étude ou séminaires à l'étranger ne peuvent pas, en principe, être pris en charge par l'AFDAS (sauf cas particuliers dans le cadre des congés individuels formation).

Pourtant, la rencontre avec les professionnels d'une équipe à l'étranger (même pendant un période assez brève) pourrait avoir un effet de « ressourcement » et de constitution de nouvelles références pour des directeurs administratifs, techniques ou artistiques.

### **Des bourses de recherche**

Il conviendrait de voir si des bourses de recherche pourraient être accordées, sur projet, à des créateurs ou des directeurs artistiques reconnus.

Vu l'hétérogénéité des trajectoires personnelle et professionnelle déjà constatées au cours des entretiens et la diversité des attentes actuelles, une solution consisterait peut-être en une « aide à la recherche » comme il existe une « aide à l'écriture » ou une « aide à la résidence d'artistes ».

Elle permettrait de financer la préparation et/ou la mise en œuvre de projets émanant de créateurs reconnus qui désireraient se ressourcer.

Cette aide pourrait être demandée pour des séjours individuels en France ou à l'étranger.

Ces périodes de recherche sont à prendre en compte pour des personnes qui se trouvent continuellement sollicitées dans la perspective d'une création.

## **9.5 PASSER CONTRAT AVEC DES UNIVERSITES, DES ECOLES D'ART OU D'AUTRES ETABLISSEMENTS D'ENSEIGNEMENT OU DE FORMATION**

Les arts de la rue capitalisent peu leurs recherches et leurs inventions eux-mêmes, faute de temps, d'intérêt, d'argent... et ceci est regrettable. D'autres l'ont fait. Ils leur ont apporté d'autres visions d'eux-mêmes, de leur place, de leur singularité... D'autres encore ont beaucoup emprunté aux arts de la rue, sans toujours le reconnaître.

La pratique des coopérations, des passerelles et des réseaux font partie de la culture des arts de la rue. Il en existe déjà, certains sont en train de se construire, souvent de manière informelle.

Mais il faudrait les soutenir et leur donner, lorsque les professionnels le souhaitent, un cadre plus formel. La piste la plus efficace serait souvent une négociation contractuelle aboutissant à un accord-cadre ou une convention. Néanmoins, il ne faudrait pas que cette possibilité soit systématisée. Elle risquerait alors d'être perçue comme une injonction ou une contrainte.

Il serait opportun, de plus, que des universités, des écoles d'art, des écoles des Beaux-Arts, des Conservatoires en région, puissent développer des enseignements et des recherches sur les arts de la rue. Ce peut être également le cas d'Instituts supérieurs spécialisés dans une des techniques qui constituent un « langage » pour les arts de la rue. Cette pratique pourrait s'étendre à d'autres types d'établissements professionnels et porter sur d'autres aspects du travail des arts de la rue : par exemple les costumes, les décors, les accessoires, la construction d'engins...

Enfin, la participation de professionnels aux travaux d'équipes de recherche universitaires serait à soutenir.

## **9.6 LA MISE EN RESEAU DES SITES ET LA RELATION AVEC LE CENTRE DE RESSOURCES DES ARTS DE LA RUE**

L'usage des sites Internet est très développée dans les arts de la rue et le Centre de ressources sur les arts de la rue (HorslesMurs) très précieux. Ils constituent les éléments d'un ensemble qui pourrait être plus intégré et sans doute plus efficace du point de vue de la formation/transmission.

A ce titre, il serait peut-être intéressant de voir s'il ne serait pas possible de monter un projet dans le cadre des programmes ou initiatives communautaires. Ce projet permettrait peut-être de regrouper des informations stockées dans les différents pays européens. Un centre de ressources européen sur les arts de la rue constituerait, parallèlement, une action de développement de ce secteur.

## 9.7 L'EDUCATION DU PUBLIC ET L'EDUCATION ARTISTIQUE

Nous estimons que les propositions artistiques des arts de la rue, reconnues comme telles, sont des événements culturels qui constituent dorénavant une forme d'art contemporain.

L'éducation est déjà largement assurée par le succès auprès des publics par les équipes et lors des festivals.

Néanmoins, *une politique d'image des arts de la rue* devrait démultiplier l'impact des manifestations actuelles.

Si les pouvoirs publics et les professionnels considèrent, comme nous le croyons, qu'à travers la diversité des propositions artistiques, *une éthique et une esthétique des arts de la rue* existent, alors cette politique d'image des arts de la rue devrait être mise en place comme *moyen d'éducation des publics*.

Par ailleurs, dans un souci de « démocratisation de la culture », le souhait de toucher les publics les plus exclus de la « culture cultivée » est un but à soutenir. Les arts de la rue ont montré leur sensibilité à cette question et ont traduit cette préoccupation dans leurs interventions.

Cependant, l'éducation artistique ne saurait se réduire à l'éducation des publics ni à l'éducation de ceux qui sont les plus exclus de la « culture cultivée ».

La question de l'éducation artistique scolaire semble d'actualité. Plutôt que d'amener les arts dans l'école (ce qui, d'ailleurs, paraît délicat pour les arts de la rue) pourquoi ne pas mettre en place, au bénéfice des enfants et des jeunes d'âge scolaire, *une politique d'éducation artistique aux arts de la rue in situ avec les artistes*.

## **9. 8 DES RENCONTRES PROFESSIONNELLES**

Il nous semble nécessaire d'envisager, dans un avenir très proche, plusieurs rencontres professionnelles à l'initiative de la Fédération, avec le soutien de la DMDTS et d'autres directions du Ministère de la Culture et de la Communication concernées soit par les arts de la rue ou de la scène ; soit par les enseignements et formations. D'autres partenaires concernés par un point précis pourraient être sollicités pour participer à certaines rencontres. Il s'agit toujours de journées ou de temps de travail réservés à un thème précis.

### **- Sur la définition des expertises**

Elle constitue le préalable à toute mise en place de cursus ou choix de filière d'enseignement ou de formation.

### **- Sur les financements de la formation/transmission**

Ce point est sans doute le plus délicat du projet et nécessite un investissement en temps et en compétences particulier.

Aussi, serait-il nécessaire, dès qu'un projet verra le jour, d'organiser très rapidement une table ronde (à laquelle seraient conviés l'ANPE, l'AFDAS et le CNFPT et quelques représentants de conseils régionaux particulièrement sensibles aux arts de la rue) afin de faire l'inventaire des ressources financières mobilisables pour le financement de la formation/transmission. Les responsables des organismes cités paraissent souvent peu au fait des spécificités des arts de la rue. Parallèlement, les professionnels des arts de la rue ont une perception très fragmentaire des contraintes à respecter lorsqu'ils organisent des actions de formation/transmission et souhaitent les faire soutenir financièrement par ce type d'organismes.

La présence d'un représentant du Centre pour le développement de l'information sur la formation permanente (Centre Inffo), spécialisé dans les questions juridiques portant sur le financement des actions ; d'un représentant du CNASEA et des ASSEDIC (pour les droits des intermittents) ; d'un représentant du Ministère de l'Education Nationale ; d'un représentant du Ministère du Travail, d'un représentant des programmes et initiatives communautaires (Agence technique nationale) seraient les bienvenus.

Cette table ronde aborderait, en outre, les questions relatives aux contrats de qualification, aux congés individuels de formation, au droit à formation des intermittents, aux emplois-jeunes.

Notons au passage que la Fédération, qui n'est pas une organisation d'employeurs, ne peut siéger dans les organismes gérés par les partenaires sociaux. Toutefois, les intermittents, lorsqu'ils adhèrent à un syndicat peuvent le faire. La portée de leur intervention serait limitée aux questions concernant cette catégorie de professionnels.

### **- La mise en place de passerelles**

Il conviendrait d'envisager plusieurs réunions entre des professionnels et :

- des représentants d'organismes de formations techniques et administratifs ;
- des représentants d'établissements d'enseignement supérieur professionnel et d'universités ;
- des représentants d'établissements de formation traditionnelle aux métiers du spectacle ;

pour examiner la constitution de passerelles fonctionnelles, organisationnelles et institutionnelles ou plus simplement l'infléchissement de certains cursus de formation pour prendre en compte les arts de la rue.

**- Sur le plan « pédagogique »**

Une réunion de travail pourrait avoir lieu pour évaluer la pertinence de la mise en place d'un Conseil pédagogique ou d'un Comité de pilotage des activités composant « le paysage de la formation/transmission ». Ce comité ou conseil aurait une mission de conseil exclusivement et pourrait être composé :

- de représentants de la DMDTS et de représentants d'autres directions du Ministère de la Culture et de la Communication, concernés par la formation/transmission dans le domaine des arts de la rue ;
- de représentants de la Fédération accompagnés d'autres professionnels des arts de la rue;

et éventuellement :

- des experts compétents dans l'un ou l'autre des domaines à aborder (DRAC, élus locaux, etc...) ;
- de représentants d'organismes de formation ou d'établissements d'enseignement supérieur ;
- de personnes qualifiées connaissant bien les systèmes et dispositifs d'enseignement et de formation, représentant par exemple : le Centre de Recherche et d'Etudes sur les qualifications (CEREQ), le Centre d'information sur les formations (Centre INFFO) ;
- un spécialiste des programmes ou initiatives communautaires (culturels ou sur la formation) ;
- un représentant du Ministère de l'Education Nationale, des universitaires ;
- et quelques représentants d'organismes de financement.

## LA COHERENCE DU PAYSAGE DE LA FORMATION/TRANSMISSION DES ARTS DE LA RUE

Pour assurer la cohérence du « paysage de la formation/transmission » il conviendrait, comme nous l'avons énoncé ci-dessus, de concevoir une structure collégiale, nationale, de référence

En effet, pour qu'un « paysage de formation/transmission » :

- . soit cohérent du point de vue de sa conception, sa structuration, son organisation et de la pertinence et la complémentarité de chacun de ses éléments ;
  - . évite au maximum les dysfonctionnements,
  - . autorise réellement un suivi des activités,
  - . soit susceptible d'intégrer des évaluations,
  - . et dispose d'une instance susceptible de prendre rapidement les décisions d'ajustement qui pourraient s'avérer nécessaires,
- il est indispensable qu'une instance collégiale de référence, nationale et, si possible labellisée, soit rapidement envisagée.*

*Cette instance collégiale de référence jouirait d'un pouvoir décisionnel en matière :*

- . d'orientations politiques et stratégiques, en référence au développement du domaine des arts de la rue ;*
- . de définition des grands axes pédagogiques et des conditions de leur mise en œuvre ;*
- . de définition des critères d'attribution de crédits ;*
- . de suivi du déroulement des actions, des programmes et de leur évaluation.*

Ces différentes fonctions pourraient être déléguées à des personnes ou des organismes mandatés à cet effet.

## CONCLUSION

Nous pensons, comme nous l'avons indiqué en débutant la présente mission d'étude, que rien ne sera possible, dans ce domaine, sans une mobilisation forte des professionnels et de leurs partenaires.

« Faire école » suppose de ne pas se limiter au maintien de la situation actuelle, mais de conforter l'existant, de l'ajuster et d'ouvrir des pistes nouvelles.

Nous espérons donc qu'un nombre non négligeable de ceux qui nous ont accordé leur confiance voudront bien porter plus qu'une attention bienveillante à ces questions pour que le souci de « faire école » ne soit pas considéré comme secondaire, allant de soi ou ne relevant que de la transmission informelle.

## ANNEXE N°1

### LES PRIORITES ACTUELLES POUR LA MISE EN PLACE D'UN PROJET FINALISE

#### Plan de travail pour l'année 2000

Après la remise de ce rapport et sa présentation aux professionnels, un débat pourrait s'instaurer au sein de la profession.

Il serait ensuite nécessaire de rédiger un projet finalisé de « formation-transmission » pour les arts de la rue. Il conviendrait donc de mettre sur pied un programme de travail pour l'an 2000, qui comprendrait :

#### Dans un premier temps, au cours de réunions restreintes et ciblées (réunions préparatoires) :

Réaliser un état des lieux autour :

- . d'une projection des enjeux et des limites a priori,
  - . d'un repérage des pratiques en cours, et d'un point sur les formations existantes ;
  - . d'une identification des manques et des attentes ;
  - . d'un inventaire des moyens et ressources (matérielles, financières et humaines) existantes et mobilisables ;
  - . d'un tour d'horizon des souhaits et désirs de débattre et/ou de s'engager à plus longue échéance, sous certaines formes proposées ou sous d'autres formes ;
  - . d'une approche des collaborations et coopérations qui existent ou que l'on pourrait mettre en place ;
  - . de l'esquisse d'un projet fédérateur pour les professionnels ;
- suivi d'une mise en commun à l'intérieur du secteur.

#### Dans un deuxième temps, un séminaire de travail collectif (interne et externe au secteur) :

- avec des commissions de travail très ciblées ;
- un nombre de participants très restreint ;
- un objectif : l'esquisse d'un projet de formation/transmission pour les arts de la rue et les conditions de sa mise en œuvre.

#### Puis dans un troisième temps :

Il est vraisemblable qu'un second séminaire de travail sera nécessaire pour clarifier certains points.

#### Enfin dans un quatrième temps :

- la structuration d'un projet finalisé ;

- l'évaluation des moyens financiers nécessaires à sa mise en œuvre ;
- la répartition des fonctions et le calendrier ;
- la négociation et les priorités pour 2001.

## ANNEXE N°2

### DES CONSTATS DE MANQUES ET L'OUVERTURE DE PERSPECTIVES

En réponse aux constats de manques, des projets se dessinent, destinés exclusivement aux professionnels des arts de la rue ou bien ouverts à ceux de l'ensemble du spectacle vivant.

L'intérêt que les professionnels ont montré pour les questions de formation/transmission s'est parfois traduit par la production individuelle d'une contribution écrite. Ce souhait de s'exprimer, individuellement, sur tel ou tel aspect de la question posée a constitué un nouvel apport pour notre travail et nous a conduit à présenter ici un compte-rendu synthétique des contributions.

Nous n'avons malheureusement pas pu, vu l'ampleur de certaines contributions, annexer la totalité des documents à ce rapport.

Nous donnons ici les extraits de ces contributions qui nous semblent le mieux à même de refléter la pensée de leur auteur. Néanmoins, cette note en constitue qu'un reflet fragmentaire. Nous prions les auteurs de nous en excuser.

Notons ici que les propositions émanent de professionnels des arts de la rue (qu'ils aient eu ou non un parcours exclusivement consacré à ce secteur). Nous observons par ailleurs qu'elles sont très hétérogènes et que l'ensemble constitue des éléments de débats à ne pas négliger.

#### - Une formation supérieure pour les arts de la rue

La contribution de Michel Crespin<sup>49</sup>, apporte de nombreuses informations sur l'évolution de la formation/transmission dans les arts de la rue. Elle montre bien comment Michel Crespin et de nombreux autres professionnels ou personnes qualifiées, ont permis de créer des ateliers ou de réaliser des actions ponctuelles adaptées aux spécificités des arts de la rue. Elle indique également comment s'est réalisé l'« entrisme » dans le monde universitaire. Michel Crespin relève aussi l'absence actuellement d'un ensemble cohérent de formation. Ceci l'engage à exposer sa conception de ce que pourrait être une formation supérieure aux arts de la rue pour « de jeunes dramaturges, scénaristes ou même auteurs littéraires, metteurs en scène, compositeurs, chorégraphes, plasticiens, enfin directeurs techniques, mais aussi producteurs et chargés de projets d'administration ».

Cette formation/transmission s'adresserait donc à des jeunes artistes ou accompagnateurs d'artistes français ou étrangers.

Pour Michel Crespin :

- elle « n'a de sens que si elle sert et soutient avant tout la création, c'est-à-dire l'apparition d'un questionnement nouveau via l'objet artistique présenté. Il n'y a pas de formation sans cette réflexion sur la forme ;

---

<sup>49</sup> Contribution à la réflexion sur la formation et la transmission dans le domaine des arts de la rue du 13 octobre 1999.

Les stages pratiques et la formation à Lieux Publics – Un espace privilégié d'apprentissage et d'insertion (document du 17 décembre 1999).

- le problème primordial est d'être convaincu que si l'objet artistique est « LA (la rue) avec son sens et sa forme proposée, c'est qu'il ne peut être QUE là. Et que tout aura été mis en œuvre, intellectuellement et techniquement, pour qu'il en soit ainsi ;
- les acquis des trente dernières années ont fait émerger "des personnalités " dont on connaît et reconnaît la pertinence de leurs créations, de leurs réflexions, de leur travail dans le cadre général de la production de spectacles ou d'événements urbains. Leur domaine d'intervention et d'investigation est large : artistique, historique, esthétique, philosophique, sociologique, urbanistique, méthodologique, politique, technique... certains de ces " pairs " seront volontaires pour transmettre leurs expériences et leurs connaissances ;
- il y a ensuite l'analyse des " traces d'œuvres pertinentes ". Ces traces existent, elles sont riches en enseignements. Il ne s'agit pourtant pas de se couper de ce qui est la seule voie de transmission pour les arts de la rue : l'autoformation, qui apporte l'apprentissage d'un savoir-être de ces " artistes aux mains sales" ».

Ce savoir-être s'acquiert dans la pratique. En conclusion : « transmission de connaissances par des pairs, analyse de traces et expérimentation pratique sont les trois grandes composantes de la structuration de cet enseignement supérieur à inventer. Un lieu (éclaté) d'une pensée en mouvement. »<sup>50</sup>

#### - Une école d'acteurs nomade et européenne pour le spectacle vivant

Serge Noyelle, directeur de Théâtre à Châtillon, évoque le projet d'une école d'acteurs, nomade, européenne, pour l'ensemble du spectacle vivant. Cette formation ne concerne pas seulement les arts de la rue. Plusieurs villes en Europe sont déjà partenaires de ce projet en cours de réalisation depuis deux années environ.<sup>51</sup>

#### - Centre National de Création des Arts de la Rue ouvert à la transmission

Jacques Livechine nous a adressé un dossier concernant un projet de Centre de Création des Arts de la Rue (Centre National Populaire et Festif, laboratoire d'idées et d'événements). Ce centre, outre de multiples activités liées à la création, propose une formule de compagnonnage mis en place sous forme d'aide concrète pour diverses compagnies. Il abordera la recherche, organisera des voyages d'étude sur les sites artistiques importants et consacra une part non négligeable de son activité à la transmission. Celle-ci devrait recouvrir des activités très diverses : école permanente d'initiation au théâtre pour des amateurs ; travail sur le théâtre de rue et le théâtre d'intervention ; travail sur le geste. Le centre accueillera des stagiaires professionnels ou non au cours de stages artistiques, pluridisciplinaires ou techniques. S'y ajouteront des stages de formation pour des partenaires institutionnels et des stages spécialisés dans tous les domaines concourant au festif. »<sup>52</sup>

#### - Une Ecole Itinérante des Arts (et Métiers) de la Rue

Bernard Colin, metteur en scène et Directeur de Tuschenn, souligne « qu'actuellement, la plupart des formations se réalisent directement pendant les productions. On aboutit à des compétences très orientées par les habitudes de l'entreprise concernée, et qui ne sont pas tant que ça exportables d'une maison à l'autre. » L'auteur propose d'imaginer une Ecole Itinérante des Arts (et Métiers) de la Rue. « La proposition que je fais, loin d'être coulée dans le bronze, a pour ambition de répondre à

---

<sup>50</sup> Gilles Deleuze cité par Michel Crespin.

<sup>51</sup> Nous ne disposons d'aucune information complémentaire. Serges Noyelle signale néanmoins qu'un dossier a été remis à la DMDTS.

<sup>52</sup> Contribution de Jacques Livechine, directeur du Théâtre de l'Unité et de la Compagnie des Bains douches, courrier reçu le 21 décembre 1999.

l'ensemble des besoins abordés, tout en s'appuyant sur les forces en présence (pédagogiques ou professionnelles) et les infrastructures existantes (compagnies, fabriques, services, etc...).

Imaginons une institution dont l'infrastructure propre se limiterait à quelques bureaux et dont les dirigeants et la logistiques seraient les seuls permanents (des hommes comme Dominique Wallon, Marcel Freydefond ou Michel Crespin, etc.).

Les projets pédagogiques courts ou longs, ponctuels ou programmés, de formations initiales ou continues, concernant n'importe quel corps de métier, pourraient être conçus ou choisis par cet organisme et réalisés en collaboration avec les outils existant déjà. Tel projet avec les Beaux-Arts, tel autre avec l'université, le CFPTS, voire telle école privée, etc.

Les actions de formation pourraient se dérouler dans les équipements de telle compagnie ou de telle fabrique en fonction des projets artistiques et des compétences des uns et des autres.

On peut même imaginer des formations qui elles-mêmes soient itinérantes. (...) Ce projet permettrait aussi des financements croisés où l'Etat serait secondé par les collectivités ou les caisses sociales de formation. Il me semble que cette institution devrait dès le départ prendre une dimension européenne.

« En ce qui concerne les acteurs, on est bien obligé de constater, à quelques exceptions près, qu'ils ne sont pas recrutés dans les écoles nationales. Là, le déficit est important. Le milieu en est conscient et la demande commence à se formuler au fur et à mesure que la concurrence artistique s'exacerbe. »

Bernard Colin ajoute : « Quelques réponses ponctuelles apparaissent... mais rien de structuré qui puisse vraisemblablement faire école, c'est-à-dire polariser du désir et donner du vrai temps à l'élève pour s'exercer, hors des périodes de productions. »<sup>53</sup>

#### - Des ateliers de formation au sein d'un collectif

« Le collectif « Les Mêmes », ne réunit pas exclusivement des compagnies des arts de la rue. En fait, quatre d'entre elles sont orientées vers l'audiovisuel, l'art plastique, la lumière ou la danse. Basé sur le principe du transdisciplinaire, le collectif permet la rencontre d'arts très différents et surtout de réseaux très diversifiés, allant du cinéma à la télévision, au plateau de danse contemporaine, en passant par les expositions d'art contemporain. J'ai constaté que ces relations très ouvertes sur le monde du spectacle en général ont permis de réelles confrontations, de savoir-faire et d'exigences. Des éléments qui ne sont pas forcément possibles dans un contexte uniquement « rue »... Des ateliers de formation au sein du collectif -musique, théâtre, danse- sont mis en place depuis quelques mois.

Une des spécificités de la compagnie « Deuxième groupe d'intervention » que je représente, est de proposer des ateliers training d'acteurs/rices ouverts à des professionnels des arts de la rue... ». Il s'agit d'envisager des mises en condition après une formation de base.<sup>54</sup>

#### - Un cursus d'acteurs

Jean Chamaillé, de la compagnie Jo Bithume, après avoir analysé ce qui existe actuellement, considère que la réflexion devrait s'orienter vers une formule itinérante de formation/transmission, une sorte de compagnonnage qui s'appuie sur les lieux de fabrique par exemple, qualifiés en organismes de formation pour ces opérations, mais également sur des compagnies ou structures ayant des envies ou des compétences spécifiques. Cette formule lui paraît intéressante car elle combine « formation et transmission » et expériences. En clair, certains lieux pourraient devenir des centres de formation, chacun dans une « spécialisation différente (...) assurant ainsi un enseignement sous forme de sessions de quelques jours, quelques mois, selon sa spécialisation. Ces formations seraient destinées à des professionnels exerçant dans une compagnie ou une structure quelconque et souhaitant acquérir une formation complémentaire dans sa spécialité. »

Par ailleurs, la compagnie Jo Bithume a ouvert un « cursus » d'acteurs, incluant des cours de comédie et des cours à thèmes (mime, masque, clown, voix parlée ou chantée, etc... à destination de professionnels ou d'amateurs ayant déjà une certaine pratique. C'est la deuxième année que ce cursus

---

<sup>53</sup> Contribution à la réflexion sur la formation et la transmission dans les arts de la rue, Bernard Colin.

<sup>54</sup> Contribution d'Emmanuelle Drouin, membre du CA de Fédération des Arts de la Rue, courrier reçu le 17 décembre 1999.

existe, il a accueilli cette année une vingtaine d'élèves de la région, mais aussi de divers endroits de France. Il était « agréé AFDAS », et a donc permis à certains professionnels de faire prendre en charge, par cet organisme, le coût de cette formation.<sup>55</sup>

#### - **Formation de comédiens**

Depuis 1987, la compagnie CIA (Compagnie Internationale Alligator), développe des créations dans lesquelles elle accorde une importance extrême à la création du personnage, tout particulièrement du personnage de composition. « Le comédien ne joue pas dans la rue comme il joue dans une salle. Un certain nombre de facteurs nouveaux interviennent dans le travail d'acteur. » La compagnie a mis au point une méthode de formation, « originale et dynamique ». Elle propose des formations sur la création du personnage, l'écriture et la mise en scène pour le théâtre dans la rue. Le public est composé de professionnels.<sup>56</sup>

#### - **Apprentissage théorique et/ou pratique, transmission d'une expérience**

Bruno Eckert, après avoir constaté qu'il y a « matière à apprendre » propose, au titre de l'Arbre à Nomades qu'il dirige :

- des formations techniques spécifiques aux arts de la rue prenant en compte des compétences « que l'école n'apprend pas » et qui conduisent à la rencontre avec d'autres corps de métiers ;
- dans le cadre d'une formation collective : « un accompagnement de projet, un conseil et un soutien issus d'une expérience et d'une infrastructure constituée -une aventure de compagnonnage ou d'accompagnement- » pour des compagnies qui débutent ;
- un chantier ouvert à des jeunes en formation universitaire ou en écoles d'arts, en accompagnement de l'enseignement reçu (dans le cadre d'une structure d'accueil et d'accompagnement parallèle à la vie de la compagnie). Cet accompagnement se réaliserait sous forme de modules d'enseignement pratique, de stages conventionnés ou par le biais de contrats en alternance.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Contribution de Jean Chamaillé, compagnie Jo Bithume, fax du 13 octobre 1999.

<sup>56</sup> Programme de formation remis en cours d'entretien.

<sup>57</sup> Note remise en cours d'entretien par Monsieur Bruno Eckert, directeur artistique et metteur en scène.

## LES EXPERIMENTATIONS – PROPOSITION POUR UN DEBAT

Une réflexion sur les expérimentations pourrait constituer une solide question à verser au dossier des débats à venir, dans la mesure où elles sont indispensables à la « formation/transmission ».

Les expérimentations sont très directement abordées dans le texte de Pierre Raynaud qui formule une préconisation de « laboratoires d'expérimentations transversales ». Des interrogations voient le jour sur les écritures des arts de la rue et l'apport du public à la création. Par ailleurs, nous considérons certaines expériences comme de véritables « laboratoires d'expérimentation ». Ainsi en est-il des expériences de Tours et de Calais.

### Des laboratoires d'expérimentations transversales

« Les arts de la rue ont véritablement connu leur envol grâce à Michel Crespin, l'inventeur du festival d'Aurillac en 1986. Depuis cette date, la création dans l'espace urbain a connu un *essor extraordinaire* même si elle s'est accompagnée d'une « ghettoïsation » forcenée des artistes de rue.

L'absence de reconnaissance des institutions nationales (Ministère de la Culture, scènes nationales, centres dramatiques nationaux, théâtres nationaux) a scellé une *marginalisation* d'artistes déjà en marge des mécanismes habituels qu'ils concernent les financements, la production, la diffusion, la formation. (...) Je suis plutôt « *un généraliste qui prend pleinement cette forme artistique comme une des composantes du spectacle vivant contemporain.* »

« La transmission entre artistes d'une même génération ou de générations différentes ne peut être effective que s'il y a *rencontre* (...) Je pense que seuls les échanges au sein de *structures poreuses* (lieux de production généralistes par exemple) peuvent favoriser l'acquisition par les uns des savoir-faire des autres. Il faut donc *ouvrir les baraques*, quelles qu'elles soient aux Zôtres, du monde d'à côté. Doivent donc voir le jour des *laboratoires d'expérimentations transversales*, qui permettent aux artistes de rencontrer les *voisins* plasticiens, vidéastes, chorégraphes, pyrotechniciens et tant d'autres. Les festivals et notamment celui d'Aurillac doivent devenir des *lieux d'expérimentations* et de commande artistique d'où naîtra une transmission forte entre artistes de tous bords et de toutes générations. Il faut des « accompagnateurs » qui soient porteurs de projets à fort taux *d'intuition transversale.* »<sup>58</sup>

### Ouvrir des passerelles

Pour Riké Goubet (Directeur artistique de Metalvoice), la transmission s'inscrit dans la volonté du ou des individus d'aller chercher ce dont ils ont besoin pour leur nécessaire évolution. Elle tient à leur

---

<sup>58</sup> Pierre Raynaud - Athéna - Arts de la rue et transmission - note du 23/12/99.

capacité de convaincre des artistes créateurs issus d'un domaine artistique autre que la rue pour s'échanger des connaissances et des savoir-faire, se les réapproprier et les travailler spécifiquement pour l'identité artistique des compagnies. Une entraide et une solidarité entre différentes compagnies de rue existe. Ainsi, il est fréquent de voir plusieurs compagnies travailler ensemble sur un même projet. Une forme de transmission s'établit alors, dès que l'on conçoit que la complémentarité peut être un de ses éléments. Plutôt que de se tourner vers la création d'une école spécialisée pour les arts de la rue, Riké Goubet préconise un rapprochement avec le Centre National des Arts du Cirque. L'intérêt étant qu'il a « une pratique et des résultats qui peuvent concrétiser très rapidement cette formation/transmission nécessaire à toute volonté d'évolution. »<sup>59</sup>

### **Un lieu de fabrique destiné à l'écriture avec toutes les phases de recherche nécessaires**

Nous affirmons que ce genre de spectacle vivant, « le théâtre de rue », est entré dans les pratiques culturelles et représente un vecteur fort pour la démocratisation de l'accès aux arts du spectacle.

Ceci dit, sans outil de travail ou d'expérimentation, il est difficile pour nous de revendiquer un système d'enseignement complet des arts de la rue. A Aurillac, nous sommes par contre persuadés que notre expérience se trouve dans notre public.

Notre « public » c'est l'or des artistes qui se rendent à ce festival, il possède l'histoire de la création du théâtre de rue, il a tout vu, tout entendu et il est capable de donner des vrais jugements de spécialistes ; il ne s'en prive pas et nous l'en remercions.

Les artistes ont besoin de ce public qui leur retourne un vrai regard et ainsi enrichit leurs créations.

Nous pourrions, à travers cette idée que le public participe à la création, envisager une recherche et un enseignement spécifique sur les lectures et les interprétations du public de la rue.

Le festival d'Aurillac avait, dès le début de ces réflexions sur un outil de travail, envisagé les spécificités d'écriture des arts de la rue en proposant un lieu de fabrique destiné à l'écriture avec toutes ses phases de recherche nécessaires (documentation, studio musique et danse, site Internet...) et bien sûr les terrains d'expériences d'une ville acquise au théâtre de rue.

La mise en place d'une transmission des savoirs est urgente. La génération qui a engendré cette nouvelle manière de faire du spectacle vivant dans les années 70 doit transmettre sur le terrain ses connaissances, et non sur les bancs d'une pseudo université des arts de la rue qui sera déconnectée des réalités. Des compagnonnages sont sûrement la manière la plus proche du type de fonctionnement des artistes de rue. Imaginer des formations itinérantes dans les lieux de compétences des arts de la rue, (festivals, lieux de fabrication, compagnies, centres nationaux...) »<sup>60</sup>

### **La création d'un pôle d'arts urbains**

La Compagnie Off mène actuellement un travail sur son implantation à Tours et sur la perspective d'un Pôle des Arts Urbains. Cette implantation d'une équipe de création des arts de la rue questionne : quelles coïncidences avec d'autres professionnels de l'urbain, de la culture, quels croisements

---

<sup>59</sup> Contribution d'Eric Goubet du 2 décembre 1999.

<sup>60</sup> Contribution de Monsieur Jean-Marie Songy du 21 décembre 1999.

possibles, quelle dynamique culturelle pour la ville, la région, quels nouveaux champs d'exploration et d'innovation pour les arts urbains.<sup>61</sup>

### **Un espace mobile et modulable**

Il semble que la diversité des lieux et espaces utilisés s'accroît et se renouvelle. Nous en voulons pour preuve la configuration qui vient de voir le jour à Calais. « Le 21 Janvier 2000, le Collectif Ilotopie sera le maître d'œuvre de la naissance de ce lieu nouveau, le Passager. Conçue par François Delarozzière, complice de Royal de Luxe, sur un cahier des charges de la scène nationale de Calais, une configuration (...) de 200 places va donc ouvrir ses portes. »<sup>62</sup>

## **ANNEXE N°3**

### **LISTE DES RENDEZ-VOUS, DES RENCONTRES PROFESSIONNELLES, ET DES ENTRETIENS AVEC LES PROFESSIONNELS RECONNUS.**

#### **A. LES RENDEZ-VOUS INSTITUTIONNELS ET LA PARTICIPATION A DES RENCONTRES PROFESSIONNELLES**

##### **1. Les rencontres avec la DMDTS**

- Dominique Wallon
- Reine Prat
- Françoise Chaudenson
- Anne-Sophie Destribats
- Gilles Detilleux
- Rémy Paul

##### **2. Les rencontres avec le Centre de ressources HorslesMurs**

- Emmanuel Wallon

---

<sup>61</sup> Tours, le 15 décembre 1999 - Maud Le Floc'h-Compagnie Off - document remis en cours d'entretien.

<sup>62</sup> Calais - Channel inaugure le Passager - Les premiers passagers du Passager in Evènements Télérama n°2608 du 15/01/2000.

- Jean-Luc Baillet
- Frédéric Cardon
- Patricia Demé
- Catherine Charpin, Céline Bodving et Sophie Baillet (Centre de ressources)

### **3. Les rencontres avec les représentants de *La Fédération des Arts de la Rue* (bureau du Conseil d'administration et membres de la Commission formation et transmission du savoir)**

Daniel Andrieu (Affaires culturelles municipales, Sotteville-les-Rouen) - Serge Calvier (Compagnie Nil Admirari !, Conflans Sainte Honorine) - Daniel Casa (Les Pirates et compagnie, Paris) - Philippe Chadoir (Lieux publics, Marseille) - Bernard Colin (Compagnie Tuchenn, Rennes) - Michel Crespin (Lieux publics, Marseille) - Hervé de Lafond (Centre d'art et de plaisanterie, Montbéliard) - Olivier Desjardins (Ville de Sotteville-les-Rouen et Festival d'Aurillac) - Emmanuelle Drouin (Deuxième groupe d'intervention - Les Mêmes, Ivry-sur-Seine) - Claudine Dussollier (Paris) - Bruno Eckert (Compagnie L'Arbre à nomades, Villeneuve Saint Georges) - Anne Guiot (Coordonnatrice générale Fédération des arts de la rue, Arles) - Maud Le Floch (Compagnie Off, Tours) - Claude Morizur (Le Fourneau de Brest et de l'Ouest) - Nicolas Pierre (Compagnie du Bout des doigts, Noisy-le-Sec) - Elise Robert (Compagnie Oposito, Noisy-le-Sec) - José Rubio (Etablissement public du Parc et de la Grande Halle de La Villette) - Didier Taudière (Compagnie internationale alligator, Villeneuve-les-Maguelone).

### **4. La participation aux festivals et rencontres professionnelles**

- Festival Cratère-Surfaces, Alès (juin 1999)
- Festival Les Jeudis de Brest (juillet 1999)
- Festival d'Avignon (juillet 1999)
- Festival transnational des artistes de la rue-Chalon dans la rue, Chalon-sur-Saône (juillet 1999)
- Festival international de théâtre de rue, Aurillac (août 1999)
  
- Rencontre professionnelle "Les arts de la rue" organisée par l'ONDA, en collaboration avec Le Cratère et HorslesMurs, dans le cadre du Festival Cratère-Surfaces d'Alès (Alès, 10 juillet 1999).
- Journée de réflexion de la DMDTS en Avignon, dans le cadre du Festival d'Avignon : "La Formation des comédiens " (Avignon, 21 juillet 1999).
- Rencontre internationale du spectacle d'espaces publics, organisée dans le cadre du Festival d'Aurillac, en collaboration avec Athéna et HorslesMurs : "Aménagement du territoire, culture, espaces publics" (Aurillac, 18 août 1999).
- Séminaire de travail sur "Les conditions de création et de transmission des nouvelles expressions artistiques et pratiques culturelles", à l'issue des Rencontres des cultures urbaines - Parc de La Villette (Paris, 18 et 19 novembre 1999).

## **B. LES CONTACTS AVEC LES PROFESSIONNELS RECONNUS**

### **1. Entretiens menés avec des professionnels et leurs partenaires des arts de la rue**

- Daniel Andrieu (Affaires culturelles municipales, Sotteville-les-Rouen)
- Caty Avram (Compagnie Générisk vapeur, Marseille)
- Alain Beauchet (Compagnie Artonik, Marseille)
- Pierre Berthelot (Compagnie Generisk vapeur, Marseille)
- Michèle Bosseur et Claude Morizur (Le Fourneau de Brest et de l'ouest, Brest)
- Gérard Burattini (Compagnie L'Illustre Famille Burattini, La Bourboule)
- Mauricio Celedon (Compagnie Teatro del silencio, Aurillac)
- Jean Chamailé (Compagnie Jo Bithume, Saint Barthélémy d'Anjou)
- Bernard Colin (Compagnie Tuchenn, Rennes)
- Catherine Coppéré (Compagnie Metalvoice, Loos-en-Gohelle)
- Michel Crespin (Lieux publics, Marseille)
- François Delarozière (La Machine-Compagnie Royal de Luxe, Tournefeuille)
- Agnès Desfosses (Compagnie Acta, Villiers-Le-Bel)
- Claudine Dussollier (Paris)
- Bruno Eckert (Compagnie L'Arbre à nomades, Villeneuve-Saint-Georges)
- Philippe Freslon et François Joinville (Compagnie Off, Tours)
- Camille Galle, Manolo, Fathi Belgacem (Compagnie Le Théâtre du centaure, Marseille)
- Riké Goubet, Pascal Dores (Compagnie Metalvoice, Loos-en-Gohelle)
- Jean-Raymond Jacob (Compagnie Oposito, Noisy-le-Sec)
- Christophe Lafargue et Vincent Combettes (Compagnie Okupa Mobil, Toulouse)
- Denis Lafaurie (Festival Cratère-Surfaces, Alès)
- Chantal Lamarre (Culture commune, Loos-en-Gohelle)
- Pierre Layac (Festival Chalon dans la rue, Chalon-sur-Saône)
- Maud Le Floch (Compagnie Off, Tours)
- Jacques Livchine (Centre d'art et de plaisanterie, Montbéliard)
- Lucien Maillan (Festival Font'Arts, Pernes Les Fontaines)
- Frédéric Michelet et Didier Taudière (Compagnie internationale alligator, Villeneuve-les-Maguelone)
- Bernard Misrachi, Bertrand Guéry et Madeleine Chiche (Groupe Dunes, Marseille)
- Nicolas Moreau et Arnaud Jamin (Compagnie R2, Lavigny)
- René Marion (Festival Le Coupe de chauffe, Cognac)
- Serge Noyelle (Festival Les Arts dans la rue, Châtillon)
- Jeff Odet, Laurent Cabrol, Laure Mullot et Mathieu Sintomer (Compagnie Cirque- Convoi exceptionnel, Paris)
- Francis Peduzzi (Scène nationale Le Channel, Calais)
- Philippe Phéraitte (Compagnie Le Phun, Tournefeuille)
- Pierre Raynaud (Athéna, Clermont-Ferrand)
- Christiane-Camille Richard (Compagnie Tempestant, Marseille)
- Philippe Saunier-Borrell (Affaires culturelles municipales, Saint-Gaudens)

- Pierre Sauvageot (Compagnie Décor sonore, Paris)
- Bruno Schnebelin et Françoise Léger (Compagnie Ilotopie, Port-Saint, Louis-en-Camargue)
- Jean-Marie Songy (Festival d'Aurillac)
- Jeff Thiébaud, Marie Tognet et Pierre Pilatte (Compagnie Délices Dada, Les Tourettes)

## **2. Rencontres professionnelles en régions**

- Au Fourneau de Brest et de l'ouest
- Au Moulin fondu de Noisy-le-Sec
- A L'Usine de Tournefeuille

## **3. Rencontres/contacts avec des professionnels et des partenaires des arts de la rue**

- Bernard Bellot (Compagnie SAMU, Paris)
- Jean-Marie Maddeddu et Poussin Mansouri (Compagnie Les Piétons, Sens)
- Bernard Pieterarens (Affaires culturelles municipales, Fontenay-sous-Bois)

## **C. ENTRETIENS AVEC DES PERSONNES QUALIFIEES**

- Ricardo Basualdo (Le Merveilleux urbain, Paris)
- Christiane Bruère-Dawson (AFDAS -Paris)
- Elena Dapporto (Laboratoire d'Economie sociale, Université de Paris I)
- Michel Gladysewsky (Actualité de la scénographie, Paris)
- Eric Lebas (Association française d'action artistique, Paris)
- Michel Simonot, chercheur et universitaire, responsable d'un groupe de travail sur les arts de la rue
- Marcel Freydefont, scénographe, universitaire
- Philippe Chaudoir, sociologue, professeur à l'université de Lyon III

## **D. ENTRETIENS AVEC LES REPRESENTANTS D' ORGANISMES DE FORMATION**

- Marcel Bozonnet (Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Paris)
- Jean-Pierre Demas (Institut supérieur des techniques du spectacle, Avignon)
- Marcel Freydefont (Département scénologie-Ecole d'architecture de Clermont-Ferrand)
- Jean-Louis Montheil (Institut supérieur des techniques du spectacle, Avignon)
- Bertrand Mougin (Centre d'information et de ressources *des musiques actuelles, Paris*)
- Roman Paska (Ecole supérieure nationale des arts de la marionnette, Charleville-

Mézières)

- Anne-Marie Reynaud (Institut de pédagogie et de recherche chorégraphique-Centre national de la danse, Paris)

Il serait opportun de rencontrer des représentants du Centre National des Arts du Cirque et du Centre National des Arts Décoratifs.

## LIEUX RESSOURCES ET PERSONNES QUALIFIEES

### A. Concernant les questions techniques et la sécurité

- José Rubio : Directeur technique de l'Etablissement public du Parc et de la Grande Halle de La Villette
- Yann Métayer, CFPTS Bagnolet
- Le CFPTS (Bagnolet), l'ISTS (Avignon), STAFF (Carquefou) et TNS (pour la formation continue) : regroupés
- Patrick Bourgeois, directeur de l'ENSATT (Lyon)
- Dominique Lecoyer, directrice des études à l'Ecole supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg (Responsable pédagogique régie : Raymond Burger - Responsable pédagogique scénographie et costumes : Serge Marzolff) : pour la formation initiale.
- Patrick Teroitin, coordinateur module costume au GRETA des arts appliqués-activités du spectacle (Bagnolet) : pour le costume
- Patrick Montigon, responsable de l'Unité INA formation (Bry-sur-Marne) : pour la sonorisation
- Robert Benitah, directeur de Hardi formations (Colombes) : pour les effets spéciaux
- Didier Mandin, responsable du département formation de Groupe F pyrotechnie (Nîmes) - Christophe Berthonneau, responsable artistique du Groupe F dans son activité de conception et réalisation de spectacles pyrotechniques.
- Philippe Saunier-Borrell (Saint-Gaudens).
- Olivier Desjardin, directeur technique de Viva Cité, Sotteville-Lès-Rouen.

### B. Concernant les questions administratives et de médiation

- Emmanuel Wallon : Université de Nanterre et président de HorslesMurs.
- Le Réseau AGECE (huit agences conseils des entreprises culturelles : Information-gestion-formation) : Thierry Lucas (Directeur de Premier Acte à Poitiers et Président du réseau AGECE)
- René Rizzardo, directeur de l'Observatoire des politiques culturelles (Grenoble)
- Geneviève Abel, conseillère formation continue et/ou Clara Rousseau, coordinatrice module gestion au GRETA des arts appliqués-activités du spectacle (Bagnolet) : pour la gestion des entreprises de spectacles.
- Maud Le Floch : fonctions transversales au sein de la compagnie Off de Tours : administration, production et communication, ainsi qu'accompagnement artistique auprès du directeur de la compagnie/statut de coauteur sur *Carmen* ; formation européenne sur l'administration de projets culturels européens à la Fondation Marcel Hicter (Bruxelles) ; suivi d'un séminaire intitulé "Creativ city" à la Fondation Félix

Meritis à la Summer University d'Amsterdam.

- Formation internationale culture/Commission française pour l'UNESCO (Paris) : formation à la conception, la gestion de projets culturels et à l'élaboration de politiques culturelles
- INIREP et l'IRMA, Issoudin : Manager du monde de la musique. Mise en place, organisation, promotion, communication d'un projet ou produit culturel musical.
- Dominique Jamet : Département des études et de la prospective et chargé d'étude pour la mise en place d'un projet de base de données sur l'ensemble des formations du domaine culturel, dont les formations artistiques, techniques et administratives du spectacle vivant.

### **C. Concernant la scénographie urbaine**

- José Rubio : Directeur technique de l'Etablissement public du Parc et de la Grande Halle de La Villette
- Marcel Freydefont : ex-Ecole d'Architecture de Clermont-Ferrand/département de scénologie. En partance pour Nantes.
- Jean-Pierre Demas : responsable de formation à l'ISTS (Avignon).
- Michel Crespin : Lieux publics (Marseille).
- François Delarozier, l'Usine, Tournefeuille.

### **D. Concernant les disciplines artistiques**

- Marcel Bozonnet, directeur du Conservatoire national supérieur d'art dramatique (CNSAD-Paris)
- Roman Paska, directeur de l'Institut international de la marionnette (IIM-Charleville-Mézières)
- Marc-Olivier Dupin, directeur du Conservatoire national supérieur de musique et de danse (CNSMD-Paris) .
- Bernard Turin, directeur général du Centre national des arts du cirque (CNAC-Chalons-en-Champagne)
- Patrick Bourgeois, directeur de l'Ecole nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (ENSATT-Lyon)
- Richard Peduzzi, directeur de l'Ecole nationale supérieure des arts décoratifs (ENSAD-Paris)
- Caroline Rosoor, directrice du Centre de ressources musique et danse-Cité de la musique (Paris)
- Myriam Doodge, directrice et chorégraphe de la compagnie Myriam Doodge. (La Madeleine, dans le département du Nord). Egalement citée pour être membre de la Commission "Formation et transmission du savoir" de la Fédération des Arts de la

rue.

Nota bene : a reçu une demande d'entretien adressée le 13 août, avant Aurillac

- Georges Banu , directeur artistique de l'Académie expérimentale de théâtre (Paris) et professeur à l'UFR d'Etudes théâtrales de l'Université de la Sorbonne-Nouvelle-Paris III.
- Robert Abirached, professeur à l'Université de Paris X-Département du spectacle (Nanterre)
- Josyane Horville, directrice du Jeune théâtre national (Paris) et de l'Institut nomade de mise en scène (Paris)
- Naïma Benkhelifa, attachée à l'information au Centre national du théâtre (CNT-Paris)
- Pascale Fougère : directrice des Pépinières européennes pour jeunes artistes (Marly-le-Roi).
- Gilles Castagnac, directeur (et/ou Bertrand Mougin, responsable du département formation ) du Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles (IRMA-Paris)
- Joëlle Bouvier/Régis Obadia, directeurs artistiques du Centre nationale de danse contemporaine (CNDC-Angers).
- Philippe Duvignal, directeur pédagogique de l'Ecole du Théâtre national de Chaillot (Paris)
- Alex Duthil, directeur du Studio des variétés (Paris)
- Dominique Lecoyer, directrice des études à l'Ecole supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg (Responsable pédagogique jeu : Etienne Pommeret - Responsable pédagogique scénographie et costumes : Serge Marzolff) : pour la formation initiale.
- Anny Goyer, directrice de l'Ecole nationale de cirque de Rosny-sous-Bois
- Laurent Gachet, directeur de l'Ecole nationale du cirque Annie Fratellini (Paris)
- Robert Benitah, directeur de Hardi formations (Colombes) : pour les cascades
- Marie-Hélène Serra, directrice du Service pédagogie de l'IRCAM (Paris) : pour les stages d'informatique musicale
- ATLA/Ecole de toutes les musiques, de l'acoustique à l'électronique (Paris)
- Organisme de formation à l'art équestre : Le Théâtre du Centaure (Manolo et Camille Galle).
- Université Panthéon Sorbonne nouvelle Paris I - UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art (Paris)

## NOTE

### **Pièces complémentaires :**

On trouvera annexés à ce rapport :

. La contribution de Monsieur Pierre Sauvageot, intitulée « Les Murs ont des oreilles » (contribution jointe avec l'accord de l'auteur).

. Le courrier que nous a adressé Monsieur Dominique Seguin, du Centre national de la fonction publique territoriale, à la suite des démarches que nous avons entreprises auprès de Monsieur Philippe Demauge (par l'intermédiaire de Philippe Saunier-Borrell). Ce courrier traduit l'intérêt que représente, pour la délégation régionale Midi-Pyrénées du CNFPT, la mise en œuvre d'actions de formation en direction des équipes techniques municipales appelées à accueillir des spectacles de rue.

Une courte « Enquête auprès de quelques lieux d'accueil pour les arts de la rue » fait l'objet d'un dossier joint.

### **Confidentialité**

Les autres contributions ou documents ne sont pas annexés au rapport en raison de leur volume. Certains peuvent être transmis, sur demande, sous réserve de l'accord des auteurs.

Par ailleurs, nous nous sommes engagé à la plus stricte confidentialité quant au contenu des entretiens individuels.

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES

- Ardoino Jacques, Berger Guy – *D'une évaluation en miettes à une évaluation en actes* – ANDSHA – Matrice – Vauchrétien – 1993.
- Barbier Jean-Marie, Beillerot Jacky, Crozier Michel, Lautrey Jacques, Lieury Alain, Lipiansky Edmond Marc, Mérieu Philippe – *Bilans et perspectives des recherches sur l'acquisition et la transmission des savoirs* – Edmond Morin – Savoir Former – Collection Demos ressources – p. 10.
- Barthes Roland – *Le plaisir du texte* – Seuil – Point n°135 – Paris – 1973 – p. 10.
- Barthes Roland – *Leçon* – Seuil – Paris – 1978.
- Basualdo Ricardo – *Faire événement – Du festival événement au festival permanent* – Actes Sud – Théâtre national de Chaillot n° 9 – automne 1998.
- Baverel Philippe – *Apprendre son métier en observant les plus anciens* – Le Monde des initiatives – 18 juin 1997.
- Boltanski Luc – *Les cadres – Le sens commun* – Les éditions de minuit – Paris – 1982.
- Boucris Luc – *L'espace en scène* – Librairie théâtrale – Paris – 1993.
- Bourdieu Pierre – *Esquisse d'une théorie de la pratique* – Librairie CROZ – Genève – 1972.
- Bourdieu Pierre, Darbel Alain – *L'amour de l'art – Le sens commun* – Les Editions de Minuit – 1969.
- 
- Chemama Roland – *Dictionnaire de la psychanalyse* – Larousse – Sciences de l'Homme – 1993 – p. 146.
- Descolonges Michel – *Sociologie d'aujourd'hui – Qu'est-ce qu'un métier* – Presses Universitaires de France – Paris – 1996.
- Favrod Jean-Charles – *La sociologie* – Le livre de poche – 1979.
- Freydefont Marcel – *Le lieu, la scène, la ville* – Centre d'études théâtrales – Bruxelles – 1997.
- Garcia Lorca Federico – *Théorie et Jeu du Duende* – Sables – 1989 – Traduction de Sophie et Carlos Pradal.
- Guénoun Denis – *Le théâtre est-il nécessaire ?* – Circé – Paris – 1997.

- Hassoun Jacques – *Question d'enfance. Les contrebandiers de la mémoire* – Syros – 1994 – p. 10 à 12.
- Herpin Nicolas – *Les sociologues américains et le siècle* – PUF – Paris – 1973.
- Hoggart Richard – *La Culture du pauvre – Le sens commun* – Les Editions de Minuit – 1976 – p. 22.
- Jarrosson Bruno – *Le savoir, le pouvoir et la formation* – Maxima – Paris – 1997 – p. 37 à 59.
- Legendre Pierre – *L'inestimable objet de la transmission* – Fayard – 1985.
- Maldiney Henri – *Regard, parole, espace – L'âge d'homme* – Lausanne – 1973.
- Mérieu Pierre – *La pédagogie entre le dire et le faire* – ESF – 1995.
- Raynaud Pierre – *Arts de la rue et transmission* – Athéna.
- Scarpetta Guy – *L'impureté* – Figures – Editions Grasset – mai 1995 – p. 19 à 24.
- Steiner George – *Réelles présences* – Gallimard – Paris – 1989.
- Ubersfeld Anne – *Les termes clés de l'analyse du théâtre* – Seuil – Paris – 1996.
- Le théâtre de rue – *Dix ans d'Eclat à Aurillac* – Editions Plume – HorslesMurs.
- *La psychologie du contrôle* – Presse Universitaires de Grenoble – 1987 – p. 64.

## REVUES CONSULTEES

- Banu George – *L'Académie expérimentale des théâtres* – La Lettre d'Information n°23 – 14 janvier 1997.
- Fleischer Alain – *Le Fresnoy, s'il est une école qui n'est pas une école d'art mais un lieu où tous les langages artistiques se confondent* – Lettre d'information Ministère de la Culture et de la Communication – n°55 – 13 octobre 1999.
- Gruszinszcinski Dominique – Entretien avec Songy Jean – *Un exemple concret, le festival d'Aurillac* – Lettre d'information du Ministère de la Culture et de la Communication n°33 – juillet 1998.
- Peduzzi Richard – *Les arts doivent voyager ensemble* – Portrait – Lettre d'information Ministère de la Culture et de la Communication – n°59 – 22 décembre 1999.
- Trautmann Catherine – *Budget de la Culture – Priorité à la création et à la démocratisation culturelle* – Lettre d'information du Ministère de la Culture et de la Communication – n° 34 – 23 septembre 1998.
- Wallon Dominique – *La réforme est allée de pair avec les avancées de la déconcentration* – Lettre d'information du Ministère de la Culture et de la Communication n°59 – 22 décembre 1999.
  
- Jamet Dominique – *Les formations à l'administration et à la gestion dans le domaine culturel en France* – Ministère de la culture, de la communication et des grands travaux – Direction de l'administration générale – Département des études et de la prospective – décembre 1991 – 150 pages.
- *Budget de la culture. Les principales mesures* – Lettre d'information – Ministère de la Culture et de la Communication – Bimensuel n°34 – 23 septembre 1998.
- *Les Fondements de l'intervention publique en matière culturelle* – Supplément à la Lettre d'information – Ministère de la Culture et de la Communication – Bimensuel n°40 – 16 décembre 1998.
  
- Rue de la Folie – Le bulletin trimestriel des arts de la rue – document joint à Rue de la Folie – HorslesMurs.
- Rue de la folie n°2 – HorslesMurs – octobre 1998.
- Rue de la folie n°4 – HorslesMurs – avril 1999.
- Rue de la folie n°5 – HorslesMurs – juillet 1999.
- Rue de la folie n°6 – HorslesMurs – octobre 1999.

- Coulisses de la Haute-Auvergne – EditionS spécialeS n°1, 2 , 3, 4 – 18, 19, 20, 21 août 1999.
  
- Fourreau Eric – *L’Action culturelle n’est plus un vilain mot* – La Scène – Hors série scènes nationales – juin 1999.
- Oréface Pierre – *Le spectacle vivant doit réinventer un spectacle populaire pour parler à son époque* – La Scène – juin 1998 – p. 126.
  
- Crespin Michel – *Réflexions d’un pionnier* – Rue, Art, Théâtre – Cassandre – Hors série – Parc de la Villette – HorslesMurs – octobre 1997.
- *Le théâtre en courants* – Cassandre – n°24 – juillet/août 1998.
- *Du théâtre* – La revue – n°19 – hiver 1998.
- *Le théâtre s’empare de la rue* – Rendez-vous de l’été – L’Express-le Magazine n°2502 – 17 au 23 juin 1999.
- Bertrand Olivier, Boudier Annie, Rousseau Michel (CDEAET) – *Les qualifications et leurs adaptabilités au marché du travail* – Documents de travail – Centre d’études et de recherches sur les qualifications n°84 – février 1993.
- Dapporto Elena, Sagot-Duvaurox Dominique – *L’économie des arts de la rue* – Laboratoire d’Economie sociale, Université de Paris I – CNRS – Développement culturel n°127 – octobre 1998.
- Lichtenberger Yves – *La qualification : enjeu social, déficit productif* – CFDT Aujourd’hui n° 99 – Les qualifications et leur adaptabilité au marché du travail – Olivier Bertrand, Annie Boudier, Michel Rousseau CEREP – Document de travail numéro 84 – février 1993.

## ARTICLES

- Aballéa François – *Sur la notion de professionnalisé* - Recherches sociales n° 129 – octobre décembre 1992.
- Bellier Jean-Pierre – *Ouvrir la voie à une labellisation des compétences* – Tribune – le Monde – 5 novembre 1997 – p. 3.
- Castetz Nathalie – *Scènes de rue avec saltimbanques* – Le Monde – 10 avril 1995 – p. 28.
- Chabot Clyde – *Nouveaux lieux, nouvelles formes vues de près* – Du Théâtre – hiver 99 – p. 48.
- Charpentier Geneviève avec le concours de Stéphanie Campagnie – *Les résidences d’auteurs dramatiques et de compagnies de théâtre. Une opportunité fragile* – Du Théâtre – été 95 – p 60.
- Dapporto Elena, Sghezzi Christina – *Les arts de la rue* – Du théâtre n°14 – automne 1996 – p. 65 à 88.
- Durif Eugène – *Refus de l’écriture contemporaine et injonctions paradoxales* – Tribune – La Scène n°13 – juin 1999 - p. 3.
- Fourreau Eric – *Les lieux de fabrication pour les arts de la rue : l’émergence d’un outil indispensable* – La Scène – décembre 1996 – p. 84 à 87.
- Freydefont Marcel, Jounet Louis – *La rue à la mesure de notre temps* – Actualité de la scénographie – août/octobre 1996 – p. 8 et 9.
- Gilbert Patrick, Parlier Michel – *La compétence : du « mot valise » au concept opératoire* – Actualité de la formation permanente n°116 – p. 14.
- Maritinet Sylvie, Gailliot Jean-Hubert – *Etre éditeur, au delà des modes* – Rebonds – Liberation – 30 septembre 1999.
- Merle Vincent, Bertrand Olivier – *Comparabilité et reconnaissance des qualifications en Europe* – Instruments et enjeux – Sereq – 13 novembre 1997 – p. 21.
- Moreigne Marc – *Royal de Luxe – Mythologies contemporaines et espaces urbains* - Rue de la Folie n°1 – HorslesMurs – juin 1998 – p. 13.
- Roméas Nicolas – *Entretien avec Jean-Luc Baillet* – Cassandre n°6 – juillet-août 1996 – p. 11.
- Simonot Michel – *L’Art de la rue. Scène urbaine, scène commune ?* – Rue de la Folie n°3 – HorslesMurs – janvier 1999 – p. 3 à 15.
- Solis René – *Les intellos d’Ilotopie* – Le Monde – 4 août 1999.

- Thierry Dominique – *Vous avez dit : « logique de compétence »* – le Monde – 20 décembre 1998 – p. 8.
- Wallon Dominique – *Des arts en perspective* – Rue de la Folie n°3 – HorslesMurs – janvier 1999 – p. 4 à 7.
  
- Calais – Channel inaugure le Passager – *Les premiers passagers du Passager* – Evènements Télérama n°2608 – 15 janvier 2000 – p.11.
- *Fabrique des arts de la rue* – Culture et proximité n°2 – automne 1996 – p. 20 et 21.
- Info flash dossier – *Les compétences, aspect technique et enjeu social* – n°505 – 16 septembre, 30 septembre 1998.
- *Intervention d'Yves Deschamps* – Ministère de la Culture et de la Communication - des Rendez-vous à l'Ouest de Brest – 10 et 11 mars 1995 – Info Cirque n°2 – mai 1995.
- La scène. Le Magazine professionnel des spectacles n°13 – juin 1999 – Pages spéciales : Formation longues – p. 102 à 114.
- *Un été 99* – Libération – n° spécial – lundi 2 août 1999.

## MEMOIRES/RAPPORTS/DOCUMENTS

- Avignon-public Off avec le Collectif 12, Culture Commune, La Friche de la Belle de Mai, Openings Nights – Controverses 1999 – Les figures de l'Acteur, de la scène à la cité – manifeste pour un temps présent II – juillet 99.
- Chadoir Philippe – *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue* – Scen-Edress, Paris, 1996.
- Coirint Didier – *Les spectacles de rue : une nouvelle politique du spectacle vivant* – Formations des cadres territoriaux – DESS Direction de projets culturels – 1996/1997.
- Generik Vapeur – *Trafic d'Acteurs et d'engins* – Projet pour un nouveau lieu de fabrication et de résidence permanent sur Marseille – janvier 1995.
- HorslesMurs (à l'initiative de) – Rapport collectif d'étude – 27 novembre 1999 – groupe de travail sur l'itinérance des arts du cirque.
- Rapport et contributions faisant suite aux travaux du Groupe de travail sur les arts de la rue – réuni par Michel Simonot, à la demande de HorslesMurs.

## GUIDES/ANNUAIRES

- *Annuaire du spectacle 1999* (54<sup>e</sup> année) – Mantes la Jolie, Publication Mandel, février 1999 – 1042 pages – Enseignement – p. 75 à 93.
- *BTS-Book technique du spectacle 1999. Toutes les sociétés et tous les produits pour le spectacles vivant, l'événement et l'exposition* (7<sup>e</sup> édition) – Paris, Editions Actualités de la scénographie, février 1999 – 400 pages – La formation – p. I.1.1 à I.5.8.
- *Guide annuaire du spectacle vivant 1998-1999* – Centre national du théâtre, 2<sup>e</sup> trimestre 1998 – Paris – 1077 pages – Annuaire de la formation : artistique, gestion, technique et organismes divers – p. 448 à 487.

## NORME

- Norme française – Afnor – *Formations professionnelles, terminologie* – x-50-750 – juillet 1996.