

# Circostrada Network

## Street Arts Winter Academy LA FORMATION AUX ARTS DE LA RUE

S  
L  
O  
V  
E  
N  
I  
E

Gledališče Ane Monro, en partenariat avec Circostrada Network, l'université de Winchester et la Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue (FAI AR), a organisé la première édition de la Street Arts Winter Academy. Ce séminaire restreint s'est déroulé du 13 au 15 février 2011 à Pokljuka (Slovénie) et a réuni des professionnels européens pour aborder la question des programmes d'éducation et de formation disponibles pour les artistes de rue.

Circostrada Network propose dans cette publication une synthèse des discussions sur la structuration de la transmission des compétences au sein de ce secteur artistique, ainsi que les systèmes existants et les bonnes pratiques repérées.

Publication coordonnée par Yohann Floch et Anne Gonon



Education and Culture DG

Culture Programme

Ce projet a été financé avec le soutien de la Commission européenne. Cette publication (communication) n'engage que son auteur et la Commission n'est pas responsable de l'usage qui pourrait être fait des informations qui y sont contenues.

## Hors Les murs

HorsLesMurs est le centre national français de ressources des arts de la rue et des arts du cirque. Créé en 1993 par le ministère de la Culture et de la Communication, il assure, depuis 2003, le secrétariat général du réseau Circostrada, plate-forme européenne pour les arts de la rue et les arts du cirque, dédiée à l'information, l'observation et aux échanges professionnels. Représentant 52 membres de 17 pays, le réseau travaille au développement et à la reconnaissance de ces secteurs en Europe.

# Sommaire

Le début d'un cycle.....	p. 3
--------------------------	------

Synthèse.....	p. 5
---------------	------

I. Définir le champ, cerner une éthique .....	p. 6
1. L'absence de définition : un problème ? .....	p. 6
2. Une définition par les effets.....	p. 7
3. Espaces et modalités d'intervention des arts de la rue : une palette d'intervention très large.....	p. 7
4. Une éthique comme dénominateur commun .....	p. 7
5. Une infiltration des arts de la rue dans la société.....	p. 8

II. Lignes fortes d'un apprentissage.....	p. 9
1. Un savoir-être.....	p. 9
2. Les spécificités des arts de la rue.....	p. 9
3. Des connaissances à maîtriser.....	p. 9
4. Modalités de formation/transmission .....	p. 11

III. Pistes de travail.....	p. 12
-----------------------------	-------

## Annexes

1. Formation, qualification et transmission dans les arts de la rue.....	p. 13
2. Formation, transmission dans les arts de la rue .....	p. 16

## Partenaires

**Ana Monro Theatre** est une des plus anciennes compagnies de théâtre en Slovénie. Fondée en 1982, la compagnie a créé plus de 50 spectacles, en salle et en rue. Les activités se sont progressivement diversifiées, autour de quatre axes principaux : la poursuite de création de spectacles ; le cycle annuel Ana Monro Theatre Festivals, incluant notamment le festival de théâtre de rue Ana Desetnica qui débute début juillet à Ljubljana depuis 1998 ; l'école de théâtre de rue SUGLA pour des adolescents et jeunes adultes et la coopération internationale, au travers de l'implication dans les réseaux européens Circostrada Network et Meridians.

[www.anamonro.org](http://www.anamonro.org)

La **FAI AR**, Formation Avancée Itinérante des Arts de la Rue, basée à Marseille au cœur de la Cité des Arts de la Rue, a été lancée en 2005, suite à plusieurs années de réflexion et d'expérimentation dans le domaine de la formation dédiée au secteur. Pendant 18 mois, 15 apprentis suivent la formation, organisée autour de trois axes principaux : les modules dits « fondamentaux » qui explorent des problématiques spécifiques à la conception artistique en espace public (création sonore, objet scénographique, verticalité, etc.) ; les aventures individuelles autour d'un projet personnel et la collaboration volontaire (immersion de plusieurs mois au sein d'une compagnie ou d'un événement). La FAI AR a la caractéristique d'être itinérante, elle prend appui sur des lieux de création en France et en Europe et fait intervenir un grand nombre d'artistes et de professionnels dans ses programmes.

[www.faiar.org](http://www.faiar.org)

Le **BA Arts de la rue** à l'**Université de Winchester** est la première formation universitaire dévolue au secteur en Europe. Le cursus propose aux étudiants de mêler théorie et pratique, pour acquérir les compétences nécessaires à la création de formes variées allant de spectacles grands formats à la danse en espaces publics en passant par la conception d'événements en extérieur. Le BA est en lien étroit avec les praticiens, qui interviennent largement dans ses programmes, ainsi qu'avec le Hat Fair festival de Winchester, où les étudiants ont l'occasion de présenter leurs productions, créant une passerelle en faveur de leur insertion professionnelle.

[john.lee@winchester.ac.uk](mailto:john.lee@winchester.ac.uk)

**Circostrada Network** rassemble 52 organisations de 17 pays européens et contribue à la circulation de l'information et des ressources au sein des arts de la rue et des arts du cirque, en mettant l'accent sur l'échange et la coopération entre les professionnels internationaux et la réalisation d'actions communes visant à encourager une plus grande reconnaissance de ces formes d'art. Le centre d'information français HorsLesMurs assure le secrétariat général du réseau Circostrada. Il reçoit un soutien dédié aux organismes actifs dans le domaine de la culture au niveau européen (programme Culture, volet 2) de la Commission européenne, dans le cadre d'un nouvel accord de partenariat pour la période 2011-2013.

[www.circostrada.org](http://www.circostrada.org)



# Le début d'un cycle

## Yohann Floch

Responsable des relations internationales [HorsLesMurs]  
Coordinateur [Circostrada Network]

La question de l'éducation et de la formation dédiées aux arts en espace public est une préoccupation largement partagée au sein du « jeune » secteur artistique. C'est le constat le plus facile à établir suite à la tenue de la Street Arts Winter Academy à Pokljuka (Slovénie) du 13 au 15 février 2011. Ce constat est renforcé par un sentiment d'urgence à mettre en place des solutions concrètes pour structurer de manière durable l'accès à la formation (formelle, non-formelle) des artistes œuvrant dans l'espace public. En effet, il est nécessaire qu'ils puissent continuer d'acquérir des compétences spécifiques à leurs pratiques (création sonore, jeu d'acteur, dramaturgie, scénographie urbaine ou rurale, etc.) et de développer leur créativité (recherches esthétiques, curiosité, prise en compte des réalités interculturelles, sociales, etc.). Ensuite, les étudiants et les professionnels d'autres secteurs artistiques doivent être sensibilisés, et formés s'ils le souhaitent, à ces formes d'expressions artistiques particulières, afin d'élargir leurs opportunités de travail et d'enrichir leur parcours créatif.

L'organisateur du séminaire Street Arts Winter Academy, Gledalisce Ane Monro, ainsi que ses partenaires – Circostrada Network, l'université de Winchester et la Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue (FAI AR) –, avaient pour objectif d'inviter des opérateurs européens ayant mené des expériences significatives dans le champ de la formation aux arts de la rue afin qu'ils comparent leurs contextes, leurs formats, leurs méthodes d'apprentissage. Tous ont apprécié la valeur des échanges et la mise en perspective de la multitude de programmes existants. L'initiative a permis pour beaucoup de sortir de leur isolement et de se projeter dans une dynamique transnationale fondée sur l'appropriation d'exemples de bonnes pratiques, mais aussi sur la coopération entre des artistes expérimentés et de nouvelles générations de créateurs issus de différentes cultures.

### Établir un cadre de réflexion

Suite aux débats, trois ères d'intervention prioritaires se dessinent. Une première concerne le caractère particulier de créer une œuvre pour des espaces publics, de manière générale dans des lieux non dédiés à l'art. Cette pratique n'est certes pas anodine en termes d'engagement et d'impacts social, économique et politique. Sans parler de formation, il a été évoqué la nécessité de réfléchir sur ce positionnement (peut-être aux côtés d'urbanistes, de sociologues) et de sensibiliser les pouvoirs publics pour sa meilleure prise en compte et sa traduction en terme de politiques culturelles.

Un deuxième axe de travail s'articule autour des professionnels accompagnant les artistes de rue, qu'ils soient administrateurs de projets, programmeurs, critiques, personnels techniques des compagnies artistiques ou des villes, lors de leur formation initiale ou tout au long de leur carrière. Il semble nécessaire d'améliorer

leurs compétences aussi bien que leurs connaissances des spécificités liées à la production d'œuvres en extérieur.

Enfin, la formation des artistes devrait passer par l'identification de compétences clés, la définition de prérequis, de parcours individuels d'apprentissage et d'outils pédagogiques adaptés aux aspirations de chacun...

### Un signal qui vient du terrain

Le secteur des arts de la rue, encore considéré comme émergent, sait que la question de la formation renvoie à des enjeux globaux : une reconnaissance intellectuelle et institutionnelle, puisque la formation en est une des conditions, et un développement sur le long terme. Dès la fin des années 1990 et le début des années 2000, des opérateurs de terrain ont remis à leurs institutions locales et nationales des études sur les manques et donc les besoins repérés dans les trois champs détaillés plus haut. Ces demandes ont parfois été relayées par ces mêmes institutions, dans des rapports souvent restés lettres mortes, sans doute par manque de vision, de volonté et de moyens.

Cependant, un cycle s'est amorcé, celui de la prise de conscience progressive par les artistes de la rue de la nécessité de pourvoir à des solutions, même ponctuelles ou sous-financées. Aussi de nombreuses initiatives voient le jour, misant sur les partenariats et la coopération internationale pour contrebalancer des difficultés structurelles, visant à démontrer que de nouvelles connaissances et savoir-faire artistiques méritent d'être transmis.

### Le monde des arts de la rue

Le sociologue américain Howard S. Becker, dans son ouvrage *Les Mondes de l'Art*, avait bien décrit les interactions constantes entre les artistes, leurs pairs, les publics, les critiques, les collaborateurs, les diffuseurs, les coproducteurs, etc. Ces interactions se pérennisent dans des réseaux, se construisent autour de conventions et font progressivement « effet de système » dans ce que le chercheur appelle des « mondes de l'art ». Il montre que la dimension collective de la création et de la diffusion d'œuvres naît du partage des mêmes valeurs et des mêmes principes (et donc de l'appartenance commune à un même « monde vécu »). Cette analyse est intéressante car elle dépasse le schéma traditionnel qui oppose les « émetteurs » (l'offre), les « récepteurs » (la demande), et parfois les « médiateurs » pour proposer un fonctionnement sous forme de processus continu et informel né de l'interaction de nombreux individus lors de la production d'une œuvre.

Il y a une quarantaine d'années, des artistes ont souhaité se placer en rupture avec les mondes de l'art, s'affranchir des règles communément admises pour (tenter de) créer de nouvelles interactions, insuffler une instabilité porteuse de créativité. Ce mouve-

ment est devenu les arts de la rue, qui essaie encore aujourd'hui de repousser les conventions : des lieux de présentation non-dédiés, des réseaux de diffusion à inventer, des spectacles non standardisés (faisant intervenir quelques fois des centaines d'interprètes, étant conçu pour un spectateur unique, ou durant plusieurs heures). Mais cette rupture avec des mondes « officiels », même si elle génère des dynamiques et des solidarités nouvelles, coûte cher. En effet, les artistes de rue sont souvent considérés comme des amateurs, peu à même de concevoir des œuvres de qualité, évaluées comme telles par les critiques, les institutions, etc. et donc de bénéficier de soutiens et de ressources financières.

## Mouvement de balancier

Dans sa quête de reconnaissance en tant que secteur artistique à part entière, le monde des arts de la rue emprunte volontiers aux autres secteurs artistiques et souhaite dupliquer leurs modèles – processus que certains artistes (souvent ceux qui ont participé à cette rupture originelle) appellent amèrement « l'institutionnalisation ». D'autres voient au contraire dans cette construction des réponses à leurs préoccupations quotidiennes (vivre de son métier d'artiste, plus largement de travailleur culturel, appréciation de la recherche esthétique, accès à des opportunités réservées jusqu'alors à des individus d'autres secteurs, etc.).

Cependant, ces deux catégories d'acteurs se retrouvent sur la question de la formation tant elle paraît essentielle pour transmettre les expériences accumulées et les valeurs liées à la rupture, et également participer à la reconnaissance des spécificités et au bon développement sectoriel. Circostrada Network et ses partenaires proposent naturellement d'accompagner cette démarche issue de la société civile, notamment en créant un groupe de travail composé de porteurs de projets éducatifs. L'objectif est de fournir un espace de discussion entre pairs (peer-to-peer learning), très en amont de l'apprentissage direct, afin de définir des fondements pédagogiques communs et d'identifier des compétences clés.

Révéler les pratiques aux praticiens, nommer les connaissances, proposer des curricula et imaginer des formations de formateurs, tels sont les chantiers qui seront vraisemblablement ouverts lors des prochaines Street Arts Winter Academy – à Winchester (Royaume-Uni) en 2012 et à Marseille (France) en 2013.

## Liste des participants

Beverly Adams, actrice, directrice artistique de la compagnie **Faceless** (Royaume-Uni)  
 Michèle Bosseur, codirectrice du **Fourneau, Centre national des arts de la rue** à Brest (France)  
 Marko Brumen, chargé de production du **Théâtre Ana Monro** (Slovénie)  
 Anthony Dean, professeur et doyen de la faculté des arts de l'**Université de Winchester** (Royaume-Uni)  
 Ebru Gokdag, professeur associé au département des arts du spectacle de **Université Anadolu** (Turquie)  
 Anne Gonon, chargée des études et de la recherche à **HorsLesMurs** (France)  
 Susan Haedicke, professeur d'études théâtrales associée à l'**Université de Warwick** (Royaume-Uni)  
 Kate Hazel, directrice artistique du **festival Hat Fair** de Winchester et productrice (Royaume-Uni)  
 Ivana Koraksić, metteur en scène, productrice et vice-présidente de **Cirkusfera** à Belgrade (Serbie)  
 Michèle Henriette Kramer, actrice et directrice artistique du **Theatre en vol** (Italie)  
 Uros Kuridza, jongleur et membre de **Cirkusfera** à Belgrade (Serbie)  
 Nalle Laanela, artiste et responsable du master Physical comedy à l'**Académie des Arts Dramatiques** de Stockholm (Suède)  
 Aurélie Labouesse, secrétaire générale déléguée aux études de la **FAI AR** (France)  
 Sandrine Lambert, coordinatrice de la **Fédération nationale des arts de la rue** (France)  
 John Lee, responsable du **BA Arts de la rue** à l'**Université de Winchester** (Royaume-Uni)  
 Urška Licež, actrice et responsable pédagogique de **SUGLA** (Slovénie)  
 Sally Mann, enseignante au **BA Arts de la rue** à l'**Université de Winchester** (Royaume-Uni)  
 Petra Nartnik, chargée de production du **Théâtre Ana Monro** (Slovénie)  
 Goro Osojnik, acteur, directeur artistique du **Théâtre Ana Monro** et directeur de **SUGLA** (Slovénie)  
 Joanna Ostrowska, assistant professeur en Cultural Studies à l'**Université Adam Mickiewicz** à Poznan (Pologne)  
 Pierre Prévost, acteur, directeur artistique de la compagnie **Acidu** et Président de la **Fédération nationale des arts de la rue** (France)  
 Alan Richardson, directeur de **Conflux**, association de promotion et de développement des arts de la rue et du cirque en Ecosse (Royaume-Uni)  
 Adrian Schvarzstein, acteur et directeur artistique de **Kamchàtka** (Espagne)  
 Paolo Strata, directeur de l'école **Cirko Vertigo** à Turin (Italie)  
 Manfred Sundermann, professeur à l'école d'architecture **HS-Anhalt** à Dessau (Allemagne)  
 Craig Weston, acteur et codirecteur artistique de la compagnie **The Primitives** (Belgique)  
 Marjeta Zajc, chargée de production, **Théâtre Ana Monro** (Slovénie)

# Street Arts Winter Academy

## Synthèse

**Anne Gonon**

Chargée des études et de la recherche [HorsLesMurs]

La question de la formation est restée longtemps éludée dans le champ des arts de la rue pour plusieurs raisons. La pluridisciplinarité et l'importance du contexte de représentation caractérisent l'intervention artistique dans l'espace public et il est difficile d'y raisonner en termes d'apprentissage disciplinaire et strictement technique. Pendant plusieurs décennies, et aujourd'hui encore, une logique de transmission est à l'œuvre, au sein des équipes. Cette transmission relève d'une logique informelle de compagnonnage et d'apprentissage sur le terrain, par la pratique, étroitement liée au mode de travail en compagnie. À la toute fin des années 90, la réflexion sur la formation a commencé à s'esquisser, d'abord en France. Quelques résistances ont été exprimées, au sein du secteur professionnel, traduisant le fait que les artistes de rue sont des gens de métier ayant pour la plupart développé leurs savoir-faire par l'exercice quotidien de leur art. Cette véritable culture du terrain influe sur la perception de la formation, envisagée comme un vecteur de formatage risquant de standardiser une esthétique notamment fondée sur le détournement, la spontanéité et l'éphémère.

La situation a fortement évolué au cours des dix dernières années. Au Royaume-Uni et en France en particulier, la publication d'études sur la problématique de la formation et le nécessaire développement d'une offre ont conduit à une prise de conscience. La FAI AR, la Formation Avancée Itinérante des Arts de la Rue, créée en 2005 en France, est le premier et à ce jour unique dispositif de formation professionnelle de longue durée (18 mois) proposant à 15 participants, appelés « apprentis », un parcours les préparant à devenir « concepteurs pour l'espace public ». En 2009, le département Arts du spectacle de l'Université de Winchester au Royaume-Uni a ouvert le premier Bachelor Degree (post-bac) dédié aux arts de la rue, le BA Street Arts. Quinze étudiants suivent ce cursus de trois ans, dont la première promotion sortira en 2012. Enfin, le Théâtre Ana Monro à Ljubljana en Slovénie, compagnie de théâtre de rue et organisateur de plusieurs festivals dont Ana Desetnica, a lancé SUGLA en 2007, une école destinée aux adolescents et jeunes adultes souhaitant s'initier à la pratique du théâtre de rue.

C'est précisément l'équipe du Théâtre Ana Monro qui a pris l'initiative d'organiser un séminaire de travail autour de la question de la formation des artistes de rue. Le séminaire, organisé en partenariat avec l'Université de Winchester, la FAI AR et Circostrada Network, s'est déroulé du 13 au 15 février 2011 et a rassemblé 27 participants, venus de 10 pays européens et de Turquie. Pendant trois jours, les participants ont échangé sur leurs pratiques, débattu des fondamentaux de la formation des artistes et des modalités de cette formation. La tenue du séminaire et la nature des échanges soulignent que l'existence même de la formation n'est plus guère remise en cause dans le champ des arts de la rue. En revanche, les contenus et les modalités restent sujet à débat et doivent

encore faire l'objet d'expérimentations. En ouverture du séminaire, Goro Osojnik, acteur, directeur artistique du Théâtre Ana Monro et directeur de SUGLA, a souligné la nécessité de développer l'offre de formation et de débattre de ses contenus. « Il existe un paradigme qui énonce que l'apprentissage du théâtre de rue se fait en allant dans la rue. Je pense que la pratique de la rue est de fait fondamentale, mais je ne comprends pas pourquoi de jeunes artistes devraient réinventer les fondamentaux du théâtre de rue que nous avons mis dix ans à comprendre sur le terrain. Nous avons le devoir de leur transmettre ce que nous avons appris pour leur faire gagner du temps. Ensuite, ils pourront utiliser ce temps et leur énergie pour remettre en cause ce que nous leur aurons appris, enfreindre les règles, expérimenter et donc inventer de nouvelles choses. C'est comme cela que la qualité de la production va s'accroître à l'avenir. Je suis convaincu que l'existence d'une offre structurée de formation et d'éducation aux arts de la rue est un formidable outil de développement du secteur. Ce n'est pas le seul, mais c'est un aspect extrêmement important. »

Cette déclaration volontariste atteste de l'enjeu majeur que représente la formation comme vecteur de consolidation, de reconnaissance et de pérennisation des arts de la rue. Cet enjeu était souligné dès 2000 par Franceline Spielmann, auteur d'une éclairante étude consacrée aux *Questions de formation, qualification et transmission dans le secteur des arts de la rue*. « La question de la « formation, qualification, transmission » dans le domaine des arts de la rue, écrivait-elle dans un article sur le sujet, fait écho à la préconisation de professionnalisation des troupes, à l'interrogation sur des modalités de qualification du milieu, à la réflexion sur la mise en place de formations inédites, à la mise en évidence du profit que les futurs professionnels pourraient tirer de l'expérience déjà acquise. »<sup>1</sup> Le plan de développement pluriannuel publié par le Arts Council of England intitulé *New Landscapes : Outdoor Arts Development Plan, 2008-2011* incluait pour sa part un certain nombre de prérogatives quant à l'importance du développement de l'offre de formation initiale et professionnelle consacrée aux arts hors les murs. Le Arts Council of England y voit un enjeu majeur d'accroissement de la qualité des productions et de structuration du secteur. C'est sous les auspices de cette nécessité de la formation des artistes que les participants aux séminaires ont œuvré pendant trois jours, abordant les multiples questions essentielles qui s'imposaient à eux : qui ? Quoi ? Où ? Comment ? Pourquoi ?

# I. Définir le champ, cerner une éthique

## 1. L'absence de définition : un problème ?

Comme nombre de séminaires et de rencontres rassemblant des professionnels des arts de la rue, les échanges ont inévitablement démarré par un inéluctable problème : que sont les arts de la rue ? Les 35 participants de l'Université nomade européenne des arts de la rue, organisée en août 2008 par le Festival d'Aurillac, étaient eux aussi passés par cette étape de l'impossible définition<sup>2</sup>. La pluridisciplinarité (du théâtre, la danse, la musique aux arts plastiques), la multiplicité des espaces investis (pas toujours en extérieur d'ailleurs) et l'éventail des esthétiques (du traditionnel revisité aux formes les plus contemporaines) sont à la fois les atouts d'un champ artistique proluxe et innovant et les faiblesses d'un secteur

qui peine à être identifié et donc reconnu. Nombre de participants de la Street Arts Winter Academy ont souligné que cette absence de définition figée ne leur semblait pas dérangeante. Pour Nalle Laanela, artiste et directeur du Master Physical Comedy à l'Académie des arts dramatiques de Stockholm (Stockholm Academy of Dramatic Arts), elle est au contraire problématique dans la mesure où elle entrave la juste reconnaissance de la pratique et des enseignements qui lui sont consacrés. « C'est un problème pour moi de ne pas pouvoir énoncer une définition de ce que sont les arts de la rue. J'aurai besoin de cette définition vis-à-vis des enseignants et du personnel de l'Université où j'enseigne qui ignorent ce dont il s'agit et s'en font plutôt une image négative. En tant que pédagogue, j'ai besoin de pouvoir définir les arts de la rue pour transmettre et enseigner au mieux. »

Pour John Lee, responsable du BA Arts de la rue de l'Université de Winchester, cette question de la définition fait l'objet d'un débat permanent au sein de l'équipe pédagogique et avec les étudiants. Que sont les arts de la rue aujourd'hui ? Quelles sont leurs spécificités ? Quelle évolution des formes et des esthétiques à l'avenir ? « Globalement, j'opte pour l'approche très large du spectacle vivant contemporain en extérieur. Le titre du diplôme précise pourtant bien « arts de la rue » car, selon nous, cette expression induit une identité qui est attirante, même si on ne sait pas exactement ce qu'elle recouvre. Cela la rend d'autant plus intéressante et nous en discutons beaucoup. » Selon John Lee, la problématique de la définition joue fortement pour les jeunes étudiants (18/20 ans) du BA. « Nous avons une responsabilité particulière à leur égard. Nous nous devons de leur donner les outils pour décrire et parler de ce qu'ils apprennent et de ce qu'ils sont susceptibles de faire à l'avenir ; en particulier vis-à-vis de leur entourage ou des gens qu'ils rencontrent qui ont souvent eux-mêmes une vision très approximative du secteur et qui parfois s'inquiètent de ce qu'ils vont devenir. »

Auréli Labouesse, secrétaire générale déléguée aux études de la FAI AR, explique que les apprentis de la FAI AR sont amenés à se faire leur propre idée de la définition des arts de la rue et de la création en espace public. Ce processus de formulation personnelle s'appuie sur la mise en contact des étudiants « avec des perceptions très différentes portées par des artistes venant de multiples horizons ». Face au constat de l'impossible définition, Auréli Labouesse ajoute que « ce problème n'est pas spécifique aux arts de la rue ». De fait, l'hybridation des pratiques, la pluridisciplinarité et la multiplication des espaces de représentation (notamment en dehors des espaces conventionnellement dédiés) est une des caractéristiques majeures de la création artistique depuis le XX<sup>e</sup> siècle, toutes pratiques confondues dans le spectacle vivant et les arts plastiques. Il existe une forme de tension entre la persistance des catégories et des disciplines – particulièrement marquée dans l'enseignement, la formation et les politiques culturelles – et la réalité de la production des artistes qui refusent bien souvent qu'on leur colle une étiquette ou qu'on les fasse entrer dans une case.

## Etudes et enquêtes menées en France et au Royaume-Uni

### > France

- Crespin, Michel, *Etude de définition et de faisabilité d'une formation supérieure dans le domaine des arts de la rue à la Cité des Arts de la rue à Marseille*, février 2002, commande du ministère de la Culture et de la Communication – DMDTS (Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles), de la ville de Marseille, du Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, de Conseil Général des Bouches-du-Rhône
- Espaces/Publics, *Etat des lieux des enjeux, de l'existant et des besoins de la formation dans le champ des arts de la rue*, juin 2008, commande de Brest Métropole Océane, Le Fourneau, Centre national des arts de la rue à Brest et l'Atelier 231, Centre national des arts de la rue à Sotteville-lès-Rouen
- Spielmann Franceline, *Les questions de formation, qualification, transmission dans le domaine des arts de la rue*, janvier 2000, commande du ministère de la Culture et de la Communication – DMDTS (Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles)
- Spielmann, Franceline, « Formation, qualification et transmission dans les arts de la rue », *Rue de la Folie*, Paris, HorsLesMurs, n°07-00/1-pp.45-47
- Spielmann, Franceline, « Formation, transmission dans les arts de la rue », *Rue de la Folie*, Paris, HorsLesMurs, n°08-00/2-pp.45-46

### > Royaume-Uni

- Mickelm, David, *Street arts healthcheck*, July 2006, Arts Council England,
- *New Landscapes : Outdoor Arts Development Plan*, 2008-2011, June 2008, Arts Council England
- *Mapping Outdoor Arts Training and Professional Development*, July 2010, ISAN

## 2. Une définition par les effets

Plusieurs participants relèvent malgré tout, dans la droite ligne de l'intervention de Nalle Laanela, qu'il est difficile d'élaborer un programme de formation et d'enseignement en l'absence de cadrage précis. En réponse à cet argument, Kate Hazel, directrice artistique du festival Hat Fair de Winchester et productrice, invoque les effets de la pratique. « Quand je dois parler des arts de la rue pour présenter le festival Hat Fair, je ne parle pas tant de ce qu'ils sont que de ce qu'ils font, de ce qu'ils produisent dans la ville, sur la population. Je parle de leur accessibilité, de la démocratisation culturelle qu'ils favorisent. J'explique qu'ils donnent une opportunité à des gens qui n'entreraient pas dans un théâtre d'en voir. » Soulignant l'impact sur l'usage des espaces publics et donc sur leur perception par les habitants de Winchester, Kate Hazel revendique la dimension citoyenne et politique – au sens large de la vie sociale – des arts de la rue. Elle mentionne le principe du « placemaking », terme lancé dans les années 1970 par des architectes et des urbanistes pour décrire les jardins, places, parcs, rues ou rives qui attirent les populations car ils sont agréables à vivre. Il s'agit de faire entrer dans le processus de création de ces espaces publics de multiples aspects souvent sacrifiés au profit de la stricte utilité : facilitation des rencontres et interactions sociales, immersion dans un paysage pluriel (vue, sons, ensoleillement, vent), esprit du lieu (atmosphère, traces du passé, histoire, etc.)<sup>3</sup>. Pour Kate Hazel, les artistes de rue jouent un rôle important dans cette dynamique de qualification des lieux et par extension dans la construction d'une vie sociale dans l'espace public. C'est, selon elle, une spécificité forte qu'il faut mettre en avant et valoriser. « Trop souvent, les lieux sont définis par la négative, c'est-à-dire par ce que l'on n'a pas le droit d'y faire. Les artistes peuvent nous aider à reprendre ces lieux. Ils nous y proposent des expériences qui en changent l'usage quotidien et qui en font des endroits spéciaux et uniques. »

Cette définition par les effets est notamment appuyée par Manfred Sundermann, professeur à l'école d'architecture HS-Anhalt à Dessau en Allemagne, qui parle de permettre aux populations de « regagner une perception de l'espace urbain », par Michèle Bosseur, codirectrice du Fourneau, Centre national des arts de la rue à Brest en France, qui évoque la nécessité de « casser les routines des habitants » dans leurs usages de la ville et enfin par John Lee qui évoque pour sa part « les poétiques de l'espace » révélées par les artistes.

## 3. Espaces et modalités d'intervention des arts de la rue : une palette d'intervention très large

Les arts de la rue se caractérisent par une hétérogénéité dans les formes et les esthétiques, mais aussi par une pluralité des espaces et des modalités d'intervention. Ainsi alors que la définition par les effets propose de réfléchir à ce font les arts de la rue, c'est-à-dire à ce qu'ils provoquent, une définition par les espaces et modalités d'intervention propose de réfléchir aux usages des arts de la rue, c'est-à-dire à ce que l'on peut « faire avec » les arts de la rue. Cette approche semble davantage portée par les anglo-saxons qui ont un rapport plus décomplexé aux dimensions économique, événementielle, mais aussi sociale des arts et de la culture, tandis que les Français craignent l'instrumentalisation des artistes à des fins purement promotionnelles ou sociales.

À titre d'exemple, Anthony Dean, professeur de « performing arts » et doyen de la faculté des arts à l'Université de Manchester, évoque le formidable potentiel des arts de la rue en termes de célébration et d'événements de grande ampleur. Il rappelle que les arts du cirque ont notamment attiré l'attention des financeurs publics comme privés au Royaume-Uni suite à la venue du Cirque du Soleil à Londres en 1996 avec le spectacle *Saltimbanco* qui joua plusieurs semaines à guichets fermés. « Quand quelque chose est économiquement viable au Royaume-Uni, généralement les gens commencent à s'y intéresser, pointe Anthony Dean. Et je crois, ajoute-t-il, que ce n'est pas par hasard qu'après ce succès, il a été décidé que le cirque serait l'une des formes au cœur des célébrations du millénaire à Londres. » Pour Anthony Dean, la venue du Royal de Luxe avec *La Visite du sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps, The sultan's elephant* en anglais, en 2006 à Londres<sup>4</sup>, a provoqué le même type d'effet pour les arts de la rue. Quant à l'organisation en 2012 des Jeux Olympiques d'été à Londres, elle devrait offrir de nombreuses opportunités aux artistes de rue du fait des fêtes et célébrations à venir. Anthony Dean estime que les artistes de rue se caractérisent par leur capacité à créer des spectacles de grande ampleur, savoir-faire qu'ils ont tout intérêt à valoriser. Dans cette perspective, l'Université de Winchester a d'ailleurs organisé en octobre 2010, en partenariat avec The Puppet Centre, Independent Street Arts Network (ISAN), le UK Carnival Centre for the Arts de Luton et Emergency Exit Arts, une conférence de deux jours intitulé « Grandes idées : talent et savoir-faire des animations de grande échelle ».

Autre domaine d'intervention des artistes de rue qui ne doit pas être négligé : le travail avec les territoires et les populations, dans les quartiers populaires mais pas uniquement. « Nous ne devons pas sous-estimer l'impact social de notre travail sur les populations insiste Beverly Adams, artiste et directrice artistique de Faceless, compagnie implantée dans le Yorkshire, au nord de l'Angleterre. Cet impact est réel et caractéristique de notre travail au contact des habitants. Et nous sommes financés pour cet aspect-là de notre démarche ! » Cette capacité à être tout-terrain constitue un des fondamentaux des arts de la rue et s'assortit de savoir-faire spécifiques des artistes, familiers du contact avec les populations, dans le cadre de la présentation de leur spectacle dans la rue ou à l'occasion de projets implicatifs faisant participer habitants et amateurs, en collaboration avec des associations, des structures socio-culturelles de quartier, etc. Susan Haedicke, professeur d'études théâtrales associée à l'Université de Warwick au Royaume-Uni, résume en soulignant que les arts de la rue se singularisent par la pluralité de leurs « contextes d'évolution : festivals, célébrations, mais aussi projets socio-culturels, rénovation urbaine, etc. »

## 4. Une éthique comme dénominateur commun

À défaut d'écrire un texte de définition susceptible d'entrer dans un dictionnaire, les participants sont parvenus à clore ce débat sur une forme de consensus. Ce qui rassemble les artistes de rue, c'est un esprit – une idée qui n'est pas nouvelle mais qui pâtit d'être souvent peu approfondie – largement fondé sur une éthique. Creusant l'argumentaire développé par Kate Hazel sur la perception des lieux publics, l'idée s'est imposée que les artistes de rue ont en commun d'œuvrer pour convoquer des espaces et des moments de vivre ensemble, dans des espaces non dédiés à



l'art et en particulier dans les lieux publics. Cette définition rejoint les travaux de chercheurs et notamment ceux du français Philippe Chadoir, professeur en urbanisme. Philippe Chadoir a montré en quoi et comment les artistes de rue aspirent à générer des temps fédérateurs dans l'espace public, pour lui rendre sa dimension politique et communicationnelle, perdue au profit des stricts flux de circulation et grignotée par une privatisation et une marchandisation galopantes<sup>5</sup>.

L'esprit des artistes de rue est donc une éthique, et une esthétique, du détournement. Ils ont aussi pour leitmotiv la relation au public et la collaboration avec la population. Ce qu'Adrian Schvarzstein, acteur, directeur artistique de la compagnie Kamchàtka, résume en disant que les artistes de rue « sont des diplomates. C'est de notre responsabilité de travailler, et donc de sensibiliser, les élus, les décideurs culturels, autant que les habitants. » Cette responsabilité des professionnels du secteur, c'est d'exceller dans « l'art de fabriquer de la vie publique dans les villes d'aujourd'hui et du futur » ajoute Manfred Sundermann. « La rue est l'espace de l'autre, c'est un symbole. C'est le lieu de l'usage du quotidien, mais cela doit également être un espace de rêve et d'imaginaire. Il faut garder les rues en vie. » Pour Sally Mann, enseignante dans le BA Street arts à l'Université de Winchester, il s'agit « de donner du pouvoir aux gens en développant leur citoyenneté active ».

Pour les participants de la Street Arts Winter Academy, la dimension politique de l'intervention artistique et culturelle dans l'espace public doit être assumée et placée au cœur de tout projet de formation des artistes – et plus globalement, de toute démarche de sensibilisation et de médiation à propos des arts de la rue. Les arts de la rue, en bouleversant l'expérience quotidienne et la fonction des lieux, constituent une expérience sociale et socialisante, une occasion de revendiquer l'usage collectif et public de la rue. « Reclaim the streets ! », « Réclamez les rues ! »<sup>6</sup> ont proclamé les participants, insistant sur la capacité des artistes, et notamment ceux qui évoluent dans l'espace public, d'être facteurs de changements sociaux profonds en permettant des prises de conscience du grand public.

## 5. Une infiltration des arts de la rue dans la société

« Un grand nombre de gens ne savent pas ce que sont les arts de la rue. Comment les initier pour que les arts de la rue soient aussi leur art ? » Susan Haedicke a ainsi résumé une idée récurrente du séminaire. Les participants ont en effet été nombreux à rappeler avec insistance la nécessité de sensibiliser la société de manière très large à cet esprit des arts de la rue, à l'importance de leur présence dans l'espace public et aux effets de cette présence. Au-delà de la volonté de modifier les représentations des arts de la rue qui souffrent d'être encore trop souvent considérés comme des formes d'animation et de divertissement, la sensibilisation d'un grand nombre d'acteurs est utile à la création des conditions du possible pour l'exercice de leur pratique par les artistes. Il s'agit donc de favoriser une prise de conscience globale des problématiques de l'intervention artistique et culturelle dans l'espace public chez les élèves – qui sont les futurs spectateurs –, les élus, les agents territoriaux ou encore les aménageurs urbains et, bien sûr, le monde du spectacle vivant lui-même. L'enjeu est une infiltration des arts de la rue dans de multiples endroits stratégiques, depuis les program-

mes scolaires jusqu'au processus de concertation d'aménagement urbain en passant par des émissions culturelles spéciales sur les chaînes de télévision publiques. En affirmant cette légitimité d'une médiation aux arts de la rue dans toutes les strates de la société, les participants ont aussi affirmé que les artistes de rue avaient énormément à apporter pour favoriser une dynamique collective aujourd'hui en panne.

Parmi les publics très spécifiques à sensibiliser ont été mentionnés les programmeurs des festivals eux-mêmes. Adrian Schvarzstein a ainsi appelé de ses vœux un mouvement du « slow theatre », estimant que les programmeurs doivent laisser davantage de temps aux artistes pour travailler en amont, mais aussi pour proposer des spectacles qui dépassent le format court devenu impératif. « Il faut résister à la pression des festivals qui exigent des spectacles de moins de 30 minutes pour que les spectateurs puissent en voir un maximum dans une même journée ! » Joanna Ostrowska, assistante professeur à l'Université de Poznań en Pologne, a appuyé cette remarque en invoquant la nécessité « d'éduquer les managers des festivals à qui il faudrait expliquer que les publics sont capables de voir des spectacles qui durent plus de 20 minutes ! » Elle a par ailleurs insisté sur le besoin de permettre un retour des interventions inopinées perturbant l'espace public, formes en disparition du fait de la volonté de la convocation systématique.

Le développement d'une offre de formation spécifique pour les artistes doit donc constituer le fondement solide et reconnu d'une sensibilisation plus vaste qui peut permettre de préparer le contexte (humain, social, physique, etc.) à recevoir l'artiste dans l'espace public et de militer pour un espace public ouvert, lieu de rassemblements fédérateurs.



## II. Lignes fortes d'un apprentissage

### 1. Un savoir-être

En énonçant les principes d'une éthique des arts de la rue, les participants de la Street Arts Winter Academy ont là encore fait écho à Franceline Spielmann<sup>7</sup>. Identifiant dans son étude un capital de savoirs et de savoir-faire, elle souligne combien la centralité d'une telle éthique fait du mouvement des arts de la rue un secteur du savoir-être. C'est ce que défend également la FAI AR, par la voix d'Auréli Labouesse qui indique que l'une des questions récurrentes que se pose l'équipe pédagogique est « Qu'est-ce qu'être un artiste ? » Le verbe « être » renvoie ici à une question fondamentalement ontologique, bien plus qu'à une série de compétences et de techniques maîtrisées. « C'est la partie la plus importante de la formation selon nous, mais aussi la plus difficile » ajoute Auréli Labouesse. « Pour guider les apprentis dans l'exploration de ce savoir-être, nous invitons énormément d'artistes à venir parler d'eux et de leur démarche. » Pour la FAI AR, les apprentis concepteurs doivent par exemple avoir conscience et connaissance de l'environnement des métiers nécessaires à la conduite de leur projet. « La familiarisation avec une technique n'est pas qu'au service d'une maîtrise de celle-ci. Cela fait aussi partie du savoir-être. Si un danseur fait la formation, il participera au module Construction, même s'il n'a jamais touché un outil. C'est l'occasion pour lui de se familiariser avec cette activité et ceux qui la pratiquent, avec qui il sera sans doute amené à collaborer. »

Les participants se sont accordés sur le fait que le savoir-être, cette éthique des arts de la rue, passe par une connaissance vaste des problématiques sociales, politiques et culturelles du monde. Ce n'est certes pas particulier aux artistes de rue, mais c'est d'autant plus crucial pour eux du fait de leur intervention dans la ville et la vie, au plus près des populations. Cette maîtrise des enjeux artistiques, culturels et politiques de l'espace public est incontournable. Elle est étroitement liée à la question fondamentale du sens, qui rejoint l'éthique. Pourquoi intervenir à cet endroit-là ? Pour y dire quoi ? Ce savoir-être de l'artiste s'assortit d'un esprit critique et d'un bagage de connaissances qui lui permettent de se situer dans le paysage de la création contemporaine, dans le monde de la culture et dans la société dans son ensemble.

John Lee, en présentant le BA Street arts de l'Université de Winchester, a développé ce qui constitue selon lui les trois piliers de ce savoir-être de l'artiste de rue : le rêveur (l'artiste), le réaliste (le producteur) et le critique. Il ajoute un quatrième personnage qui joue également un rôle clé : le dramaturge. Ce dernier pose un regard global sur les interactions entre les trois. « Le rêveur, l'artiste, se promène dans la ville le nez en l'air et voit toutes sortes de choses extraordinaires qui pourraient s'y passer, raconte John Lee. Le réaliste, le producteur, se tient à côté et se demande : "Comment faire en sorte que tout ceci arrive ?" Et le critique met à distance, en perspective. » « Former un artiste, a-t-il expliqué, c'est nourrir une vision artistique, mais c'est aussi former le producteur qui va rendre possible cette vision. Et, puisque nous sommes une université et donc le lieu de la réflexion, nous développons le sens critique de ces jeunes artistes, pour qu'ils soient capables d'une certaine distance vis-à-vis de leur pratique. » La pratique importe, mais pas seule. Ainsi, les étudiants du BA Street Arts sont conduits à créer un portfolio présentant leur projet autour duquel un débat

s'engage : pourquoi ? Comment ? Où ? Plusieurs participants de Street Arts Winter Academy, évoluant dans le monde universitaire mais pas seulement, ont insisté sur la nécessité de lier pratique et critique, pratique et réflexion, pratique et recherche, de former des artistes en mesure de faire des aller retour entre ces activités afin qu'elles se nourrissent en permanence. Cette approche d'un artiste plongé dans un contexte très large, dans une conscience des enjeux globaux le dépassant parfois, constitue, dans l'esprit des participants, l'un des fondamentaux de ce savoir-être qui leur paraît aussi primordial, si ce n'est davantage, que la maîtrise des savoir-faire et des techniques.

### 2. Les spécificités des arts de la rue

Cette notion de « savoir-être » posée, les échanges se sont focalisés sur les savoirs afin de tenter de répondre à la question primordiale : qu'enseigner ? En abordant la problématique des contenus, les participants sont plusieurs fois revenus à la problématique de la définition. L'enjeu était de définir les spécificités artistiques et techniques de la pratique des arts de la rue qui doivent impérativement faire l'objet d'une formation. Craig Weston, acteur et codirecteur artistique de la compagnie The Primitives, a ainsi résumé la question : « Qu'est-ce que fonde la spécificité de la rue ? Qu'est-ce qui est essentiel à notre profession ? » Le recours à la notion de « spécificité », omniprésente dans le champ des arts de la rue et emblématique de la problématique de la définition et donc de l'identité, a été récurrent. Il existe de nombreuses formations artistiques (à l'université, dans des écoles et en pratique de loisir) qui préparent les jeunes artistes. Sans compter la multitude de stages, workshops et autres ateliers proposés aux artistes aguerris. Comment justifier, du point de vue des contenus, la nécessité de formations dédiées aux arts de la rue ? « Jouer dans la rue, est-ce comme être sur un plateau, mais à l'extérieur ? Si c'est différent, en quoi l'est-ce ? Ce sont des questions que nous nous posons sans arrêt, a expliqué John Lee, et nous expérimentons toujours dans nos réponses. » Goro Osojnik a proposé un socle de trois caractéristiques principales, qui fondent selon lui les spécificités de la pratique de rue et donc les connaissances à acquérir :

- > La nature de la relation au public (proximité, éventuelle interaction, contact visuel, etc.)
- > La nature de relation à l'environnement de représentation, en particulier la rue (contexte pour partie incontrôlable avec lequel il faut composer en direct)
- > La nécessité de composer et d'écrire un spectacle qui intègre ces deux éléments particuliers et les travaille dans « l'ici et maintenant », c'est-à-dire le temps éphémère de la représentation.

### 3. Des connaissances à maîtriser

Le travail d'identification des connaissances clés à maîtriser s'est focalisé sur les artistes et en particulier sur les acteurs. Les participants ont énoncé six axes, dont la plupart sont étroitement liés. Cette réflexion a été menée en dehors de tout contexte précis de structuration (école dédiée, formation à l'université, stages, etc.). L'enjeu était de pointer et nommer les spécificités clés de la pratique de rue et d'en déduire les axes globaux d'un apprentissage permettant à de jeunes artistes de se former et à des artistes déjà en activité de continuer de se former tout au long de leur vie.

## \* L'histoire, la structuration et les enjeux du secteur

Les arts de la rue sont aujourd'hui constitués en un secteur. C'est le fruit d'une histoire au long cours, qui s'inscrit dans une histoire plus globale du spectacle vivant dans et hors les murs – histoires dont les artistes doivent avoir conscience. Les artistes doivent connaître l'histoire de l'émergence et de la structuration du secteur des arts de la rue et, plus globalement, des interventions artistiques en espaces non dédiés et de leur inscription dans le monde des arts et de la culture. Ils doivent maîtriser les enjeux artistiques, esthétiques, culturels et sociaux des interventions artistiques en espaces non dédiés, connaître la structuration du champ (paysage des compagnies, des diffuseurs, des institutions) et les enjeux de son développement.

## \* La relation au public

Tous les participants ont insisté sur la nature de la relation au public, qu'ils présentent comme une des spécificités majeures des arts de la rue devant faire l'objet d'une formation. Pierre Prévost, acteur, directeur artistique de la compagnie française Acidu et président de la Fédération nationale des arts de la rue a évoqué certains aspects de cette relation au public. « A quelle distance se positionner ? Comment approcher quelqu'un ? Comment toucher une personne ? Il y a des règles de comportement entre les acteurs et les spectateurs. Même après trois ou quatre années de pratique, les acteurs ont encore besoin d'apprendre à gérer cette relation. C'est une question d'expérience. »

Beverly Adams a complété l'approche de Pierre Prévost en évoquant une forme de responsabilité que les acteurs doivent endosser. « Nous arrêtons les passants. Mais qu'avons-nous à leur dire de si important ? » Elle rejoint ainsi l'idée que l'interprète de rue doit posséder un sens de l'écoute et une qualité de présence développés pour établir un lien dans cette configuration particulière, marquée par une grande proximité. « Les interprètes de plateau viennent souvent à la rencontre des acteurs de rue en leur disant : "Je veux faire ce que tu fais car j'ai envie de cette immédiateté. C'est comme un échange, une transaction. C'est un cadeau. Il s'agit de partager un moment. Ce lien existe dans la salle, mais il n'est pas aussi direct, immédiat. Il y est souvent établi avec une grande distance entre acteurs et spectateurs." »

## \* Espaces de représentation et formats

L'espace de représentation est crucial dans les arts de la rue. L'espace, quand l'œuvre est présentée dans la rue, a la caractéristique d'être double : à la fois public et lieu de représentation. Place, cour d'immeuble, lieux privés, friches, espaces créés ex nihilo, endroits détournés, la connaissance des enjeux du lieu de représentation est capitale, notamment si l'artiste souhaite créer en relation avec et pour un lieu particulier. L'artiste doit maîtriser les paramètres singuliers de la rue et des espaces non dédiés (implantation dans l'espace ; visibilité ; mobilier urbain ; acoustique ; relation aux éléments naturels – soleil, vent, pluie... ; flux des véhicules et des piétons ; relation au bâti, à l'architecture environnante...). Il doit aussi acquérir une expérience de relation au territoire investi, une méthodologie d'appréhension des caractéristiques sociales du contexte (contexte social et politique du lieu, du quartier, voire de la ville ; protocole d'entrée en contact avec les habitants et le tissu local dans son ensemble ; protocole d'implication d'acteurs locaux, d'amateurs...). Enfin, la question de l'espace de représentation engage des enjeux scénographiques : configuration scénique ; déplacements éventuels des acteurs ; place du public, etc.

La problématique de l'espace de représentation est étroitement liée au format et au genre du spectacle. La création dans le secteur des arts de la rue se caractérise précisément par une multitude de formats. Chaque format possède ses spécificités et ses logiques. Plusieurs participants de la Street Arts Winter Academy, notamment des acteurs de théâtre de rue, ont insisté sur l'expérience du jeu au chapeau qui constitue selon eux le format initiatique par excellence dans la mesure où il faut attirer les passants, constituer un public et le retenir.

Cette question des formats a été jugée essentielle par les participants, mais leur dénomination et leur priorité dans l'enseignement n'ont pas fait l'objet d'un consensus. Ce sujet d'échange a eu pour conséquence de faire resurgir la question de la définition du champ, dans la mesure où, en fonction des visions défendues par les uns et les autres, les formats et leur importance dans l'apprentissage varient fortement.

Nalle Laanela a apporté une contribution aux échanges en présentant son « école idéale pour les acteurs de rue ». Sans avoir le temps d'entrer dans les détails, il a proposé une formation reposant sur des modules consacrés aux formats, associant pour chacune une approche historique et réflexive et une pratique directe dans la rue. Il a identifié neuf formats principaux : les statues de rue ; le jeu au chapeau (incluant les numéros aux feux de circulation) ; l'animation de rue ; le spectacle déambulatoire ; la parade ; le carnaval ; la comédie traditionnelle et moderne ; le spectacle in situ et la très grande forme (plus de 5 000 spectateurs).

Sur la base de cette liste, les échanges ont été vifs – démontrant que la question des formats est fortement liée à la définition du champ. Il en ressort que les artistes de rue doivent être rompus aux différentes échelles de formats (en termes de nombre d'interprètes impliqués et de spectateurs concernés) et aux spécificités de chacun d'entre eux, du point de vue de la relation au contexte d'exécution et au public.

## \* La dramaturgie

John Lee, Susan Haedicke et Joanna Ostrowska ont ensemble insisté sur la dramaturgie, point de faiblesse récurrent dans les créations de rue. Dans son acception la plus simple, la dramaturgie est la composition, c'est-à-dire l'art de jouer des différents paramètres pour écrire une partition globale cohérente. John Lee a souligné l'intérêt majeur, sur ce point précis, de piloter une formation au sein d'une Université. « Nous avons la chance d'avoir une équipe de dramaturgie très puissante dans l'Université de Winchester. Des membres de cette équipe ont écrit un module sur la dramaturgie pour le BA Street arts. Ils sensibilisent les étudiants au fait qu'il est absolument vital d'avoir une vision dramaturgique du spectacle dans la rue, du fait de la complexité et du nombre de variables. » Là encore, le contexte d'exécution est crucial. Quelle lecture dramaturgique de l'espace public le spectacle propose-t-il ? L'espace public, la rue ou tout autre lieu public, peut être regardé comme un symbole de la célébration, de la protestation ou de la vie quotidienne. L'artiste doit envisager ses usages des lieux d'un point de vue dramaturgique afin que son intervention à cet endroit précis ait du sens. Susan Haedicke a souligné que cette nécessaire approche dramaturgique est étroitement liée à la réponse apportée au « pourquoi cette intervention artistique ? » L'outil dramaturgique est aussi l'occasion de replacer les arts de la rue dans une approche plus globale. « C'est le point sur lequel les étudiants se trom-

pent le plus souvent, remarque John Lee. Pourquoi créez-vous ce spectacle à cet endroit-là ? Quelles sont vos stratégies pour que ce sens soit transmis et compréhensible ? C'est une question très complexe qui est au centre de la pratique elle-même. »

#### \* Compétences et pluridisciplinarité : rapport à la technique

Le rapport à la technique disciplinaire a lui aussi fait l'objet de débats. Les participants se sont accordés à dire que les disciplines et techniques utilisées n'étaient pas spécifiques aux arts de la rue. La danse, le jeu théâtral, la capacité d'improvisation, le travail de la voix, du mouvement, la pratique d'un instrument, la composition musicale, le clown, les arts visuels ou encore le jonglage, sont des disciplines et des techniques artistiques ayant également cours sur le plateau. Il en est de même pour la scénographie, la construction de décors ou de machines, la conception d'un univers sonore ou encore le recours au multimédia ou à la vidéo. La spécificité des arts de la rue en la matière est liée à la contextualisation de ces disciplines et techniques, c'est-à-dire à leur usage dans un lieu non initialement dédié à la monstration d'œuvres ; contextualisation qui permet une immense liberté et engendre un grand nombre de contraintes. Deux autres spécificités sont d'une part le croisement entre ces disciplines et techniques et les formats particuliers et d'autre part le croisement entre les disciplines et techniques elles-mêmes au sein d'une partition. C'est l'enchevêtrement de tous ces éléments (contexte, format, disciplines et techniques) qui constitue la base d'une écriture plurielle contextualisée.

Du point de vue de l'interprète (acteur, danseur, musicien) dans l'espace public, plusieurs participants ont pointé la nécessité de travailler une qualité de présence particulière, elle aussi influencée par le contexte. « Les compétences de la présence et de l'écoute de l'interprète sont liées à la nécessité d'attirer l'attention et de retenir le public, a souligné John Lee. Nous tâchons de transmettre des outils et le sens de cette présence et de cette écoute aux étudiants, mais nous avons conscience que c'est l'une des choses les plus difficiles à apprendre car c'est une de ces compétences qui s'acquièrent fortement dans l'expérience. C'est une capacité à tenir son corps, à tenir l'espace avec son corps, à retenir l'attention, avant même de commencer à faire quoi que ce soit. »

Craig Weston a pour sa part insisté sur l'importance de la maîtrise des disciplines et techniques. Aborder ce point, c'est aborder la délicate question de la qualité. « Les meilleurs concepts ou idées n'aboutiront pas s'il n'y a ni compétence ni technique pour les transmettre au public. J'ai vu de très belles idées qui ne fonctionnaient pas parce que les interprètes n'étaient pas de bons acteurs, parce qu'ils ne savaient pas projeter leurs voix par exemple, ou parce que des danseurs étaient mauvais. » Michèle Bosseur, allant dans son sens, a ajouté : « On peut certes considérer que la pratique en rue relève d'une spécialité, mais cela signifie que les artistes ont été formés avant, au jeu, au chant ou à la danse. Nous avons trop tendance à oublier cela dans les arts de la rue. Il faut que les artistes soient formés à une technique, avant d'apprendre une quelconque spécialité. »

Un autre point a été soulevé concernant la nécessité d'initier les artistes aux questions de production et de diffusion. Il ne s'agit pas d'encourager les artistes à prendre toutes ces fonctions en charge eux-mêmes (même si, de fait, ils y sont bien souvent contraints)

mais plutôt de leur donner des outils de compréhension qui viendront nourrir leur démarche d'artiste. Chaque format impliquant pour partie son économie, il est important que les artistes soient en mesure de comprendre les logiques de financements et de dialoguer avec un chargé de production et, plus encore, avec un programmeur en ayant une vision de leurs problématiques propres.

## 4. Modalités de formation/transmission

La question des modalités de formation a été brièvement abordée, notamment à travers les trois études de cas consacrées à la FAI AR, SUGLA et le BA Street Arts de l'Université de Winchester, qui ont souligné les différences importantes en termes de publics touchés comme de modalités de formation et de transmission. Si la nécessaire présence des praticiens dans les formations a fait l'unanimité parmi les participants, toutes structures de formation confondues, la dimension universitaire est, en toute logique, plus présente à Winchester qu'à SUGLA. Comme l'a pointé Urska Licef, responsable pédagogique de SUGLA, les projets sont finalement assez peu comparables. « Avec SUGLA, nous sommes un premier niveau d'entrée et de découverte des arts de la rue. Nous n'avons pas la prétention de dire que les jeunes qui ont fait la formation sont des professionnels à la sortie. Certains vont continuer et devenir des professionnels. Nous voulons simplement ouvrir le monde des arts de la rue aux jeunes gens. En général, quand ils arrivent, ils ne savent pas du tout ce dont il s'agit, donc nous leur proposons d'essayer et de voir si c'est pour eux ou non. Quand ce n'est pas le cas, il nous faut savoir les laisser partir. » John Lee, de son côté, a expliqué qu'il « n'y a pas de hiérarchie entre la FAI AR, SUGLA et le BA Street Arts de l'Université de Winchester. Nous faisons des choses très différentes, pour des gens très différents, avec des objectifs qui le sont tout autant. L'avantage d'être dans une université, c'est que je peux m'appuyer sur un grand nombre de ressources présentes. L'inconvénient d'être dans une université, c'est qu'il faut faire entrer dans des cases administratives des choses qui ne leur correspondent pas du tout ! » L'enjeu du séminaire n'était pas d'identifier un modèle unique et reproductible partout. « C'est impossible, selon Anthony Dean. Il faut penser des formats qui seront forcément différents d'un pays à l'autre car ils correspondent à des systèmes culturels et des financements très spécifiques selon les situations nationales. »

La problématique de la pédagogie a été abordée par plusieurs intervenants, mais relativement peu approfondie, notamment par manque de temps. Aurélie Labouesse a insisté sur le fait que l'équipe de la FAI AR s'intéresse « beaucoup aux modalités d'enseignement et de transmission. Sans renier les schémas académiques, a-t-elle précisé, c'est important pour nous d'essayer d'innover en la matière. C'est un aspect difficile auquel nous consacrons une réflexion constante. » Les étudiants de la FAI AR sont d'ailleurs volontairement appelés des « apprentis » – comme les apprentis de l'école du Bauhaus – afin de faire référence à une méthode de formation qui s'appuie fortement sur la transmission directe par des artistes, techniciens, programmeurs, administrateurs, etc. Cette présence des praticiens dans la formation est jugée capitale par tous les participants. Ils se sont accordés sur le fait qu'il fallait chercher un équilibre entre la formation par la transmission, l'apprentissage en situation et une éducation formalisée et balisée, plus proche du modèle universitaire.



### III. Pistes de travail

La question de la structuration de l'offre a été posée tout au long du séminaire. Il s'est dégagé des échanges la nécessité d'une double stratégie. Il s'agit de combiner des formations dédiées et des modules au sein de formations existantes, fonctionnant tels des chevaux de Troie, c'est-à-dire permettant l'intégration des arts de la rue aux schémas de formation artistique institués. Susan Haedicke, qui dirige elle-même un module intitulé Théâtre de rue Européen à l'Université de Warwick, milite pour cette seconde stratégie. « Insérons les arts de la rue dans les cadres d'éducation et de formation existants. Qu'il s'agisse d'un module à l'Université, de stages de haut niveau pour des artistes ou même d'un cours en collège, c'est l'occasion de toucher un nombre bien plus important de personnes et de nous placer à une autre échelle. » Craig Weston appuie cette approche : « Il faut proposer des modules à des écoles de théâtre et de danse, à des départements de scénographie, etc. L'enjeu est d'ajouter une corde à l'arc d'étudiants ou d'artistes déjà formés. Nous n'avons pas besoin d'enseigner à un interprète le jeu d'acteur, mais nous lui apporterons la connaissance spécifique au jeu dans la rue. »

Afin de préciser les contenus des enseignements, dans les formations dédiées comme dans les modules intégrés, un travail conséquent reste à faire : l'identification des compétences clés. Les participants ont effet abordé les spécificités de la pratique de rue représentant les connaissances fondamentales, mais les compétences à acquérir n'ont pas été analysées en tant que telles. L'identification de ces compétences constituerait un outil de travail pertinent auquel les porteurs de projets pourraient se référer, afin de préciser les objectifs, les enjeux et les contenus de leur offre de formation.

Les participants, rejoignant les conclusions de plusieurs études et rapports publiés, ont souligné que la question de la formation doit être pensée dans le cadre global des politiques culturelles en faveur du secteur, notamment dans la mesure où elle est étroitement liée au soutien à la création. L'éducation et la formation sont des moteurs de développement du secteur et des révélateurs de nouveaux talents. Investir dans l'éducation et la formation, c'est préparer l'avenir et faire des arts de la rue une forme artistique pérenne.

Au-delà de ces bonnes intentions, deux bémols s'imposent et doivent faire l'objet d'une attention particulière à l'avenir. D'une part, il est capital de favoriser la mobilité des formateurs et des étudiants et les collaborations européennes entre les dispositifs de formation car c'est à l'échelle européenne que le développement et la structuration des arts de la rue doivent être aujourd'hui pensés. D'autre part, plusieurs participants ont soulevé la question cruciale de l'insertion des artistes. « Nous espérons faire émerger de nouvelles compagnies et de nouveaux projets » a expliqué John Lee. « Mais comment les accompagner juste après la formation, s'est interrogée Aurélie Labouesse. Comment soutenir leur émergence ? » Kate Hazel a insisté sur l'importance de créer des passerelles entre la formation et le secteur professionnel. C'est un artiste, Adrian Schvarzstein, qui a résumé le problème de la façon la plus pragmatique qui soit : « La question de la formation est importante, mais elle n'est pas dissociable de celle de la professionnalisation. Comment forme-t-on des professionnels qui vont pouvoir gagner leur vie de leur activité ? Selon moi, cela doit être l'objectif premier d'une formation. »

- 1 Spielmann Franceline, « Formation, qualification et transmission dans les arts de la rue », *Rue de la Folie*, Paris, HorsLesMurs, n°7, p.45. Voir les deux articles de Franceline Spielmann présentés en annexes, dont celui-ci.
- 2 Voir la synthèse publiée par Circostrada Network : Floch Yohann (coord.), Gonon Anne, Granger Charlotte, Simonin Stéphane, *Université nomade européenne des arts de la rue*, première édition, Aurillac août 2008 (téléchargeable en français et en anglais sur [www.circostrada.org](http://www.circostrada.org)).
- 3 Sur le « placemaking », voir notamment la contribution en anglais de l'architecte Bernard Hunt, *Sustainable Placemaking* ([www.sustainable-placemaking.org/about.htm](http://www.sustainable-placemaking.org/about.htm)) qui déclare : « Nous avons des théories, des spécialités, des régulations, des recommandations, des démonstrations. Nous avons des aménageurs. Nous avons des ingénieurs qui construisent des autoroutes. Nous maîtrisons les usages mixtes, l'architecture, le design urbain et les stratégies de voisinage et de quartier. Mais il semble que ce qui est arrivé, c'est que nous avons tout simplement perdu l'art de fabriquer des lieux, ou dit autrement, nous avons perdu l'art simple de fabriquer des lieux. Nous sommes bons pour construire des immeubles, mais nous sommes mauvais pour fabriquer des lieux. » Sur le sujet, voir également sur le site du Design Observer Group, la section consacrée aux lieux (<http://places.designobserver.com/>) ainsi que les archives de leur publication *Places : Forum of Design for the Public Realm* (<http://places.designobserver.com/journalarchive.html>).
- 4 Voir l'ouvrage retraçant l'événement : Webb Nicky, Andrews Matthew, Laslett Sophie, *Four Magical Days in May*, Artichoke, Londres, 2006
- 5 Chadoir Philippe, *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue. La ville en scènes*, Paris, L'Harmattan, 2000
- 6 Ce slogan fait penser au collectif anglais Reclaim the streets ! (<http://rts.gn.apc.org/>) qui revendique une propriété collective des espaces publics et organise des occupations non violentes de rues ou boulevards périphériques.
- 7 Voir notamment Spielmann Franceline, « Formation, transmission dans les arts de la rue », *Rue de la Folie*, Paris, HorsLesMurs, n°8, p.45, article présenté en annexes.

# Annexe 1

## Formation, qualification et transmission dans les arts de la rue

Franceline Spielmann

Rue de la Folie, Paris, HorsLesMurs, n°07, 2000

La question de la « formation, qualification, transmission » dans le domaine des arts de la rue fait écho à la préconisation de professionnalisation des troupes, à l'interrogation sur des modalités de qualification du milieu, à la réflexion sur la mise en place de formations inédites, à la mise en évidence du profit que les futurs professionnels pourraient tirer de l'expérience déjà acquise. Ce qui revient à dire que j'ai pris en compte les différents discours qui, au moment où je m'engageais dans cette mission, se rapprochaient le plus de son objet. Naïve par rapport aux arts de la rue, je me suis positionnée d'emblée comme professionnelle de la formation. Il m'a semblé, en effet, que le dialogue serait plus riche s'il s'installait sur la base d'un échange de professionnel à professionnel. Cette position va me conduire, dans cet article, à aborder certains concepts organisateurs de la question posée en les articulant aux différentes facettes de la professionnalisation.

### La transmission des savoirs et la formation

L'approche de ces concepts peut entraîner quelques effets pervers, et notamment le risque de voir certains manques (ressentis ou constatés) pris pour des besoins de formation, ou encore le risque de voir le souhait de professionnalisation des équipes, exprimé par les pouvoirs publics, pris par les professionnels pour une injonction de formation.

Cependant, s'il est difficile de travailler exclusivement sur les manques, étant donné leur caractère subjectif et/ou aléatoire, il est tout aussi délicat de les éviter car ils structurent en partie la demande de formation et suscitent le désir de transmission.

Le processus de transmission fait appel :

- à la tradition, à l'héritage, à la référence ; mais cet ancrage nécessaire est insuffisant car il risquerait de produire uniquement de la reproduction ;
- au présent, au nouveau et à l'hétérogène (comme pluralité des références et place pour un 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 de l'un à l'autre, puis à un autre, entraîne-t-elle le sujet dans un processus et non dans 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.

En pédagogie d'adultes, on se réfère plus directement à la transmission de savoirs. Celle-ci 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.

Pour certains auteurs, on ne cherche pas ici la connaissance pour la connaissance. On recherche la compétence, les compétences : les compétences de savoirs, les compétences relationnelles et les compétences de raisonnement.

Habituellement, la formation représente incontestablement le terrain d'application privilégié de la gestion des compétences. C'est une des raisons des travaux en termes de développement des compétences, qui présupposent que l'apprenant a déjà acquis des compétences et qu'il suffit de les développer. Le postulat étant qu'il est possible d'établir la différence entre compétences acquises et compétences requises ce qui, dans les arts de la rue, ne peut éventuellement être évoqué que pour les accompagnateurs artistiques (fonctions administratives et techniques).

### En parcourant les entretiens

A partir de l'analyse de la cinquantaine d'entretiens menés (en majorité auprès des professionnels reconnus) et au cours des rencontres sur les terrains d'exercice des arts de la rue, quelques points ont particulièrement retenu mon attention.

L'accès au métier des arts de la rue s'accompagne d'une démarche volontaire de choix de vie personnelle et professionnelle. 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 à participer à des rassemblements (festivals, rencontres professionnelles à fort potentiel pédagogique). Inscrits dans des réseaux, ils revendiquent pourtant 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. 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 « anciens cogne-trottoirs ».

Qu'ils soient issus d'un autre milieu, ou tôt 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, les opportunités d'apprentissages particuliers, d'expériences partagées, mais également le recours à des formations diverses, notamment 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 de l'apprentissage sur le tas. Les cas de « multi-formation » sont d'ailleurs fréquents.

Nombre de ceux qui, issus d'une autre discipline (à laquelle ils se sont formés selon les modalités en cours : 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. 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.

Par ailleurs, l'une des particularités des arts de la rue est que le groupe professionnel constitue à la fois le groupe de référence et le groupe d'appartenance par les effets combinés :

- de la proximité entre vie professionnelle et vie personnelle ;
- de la structuration sociale en réseaux mouvants, structuration renforcée par le maillage du territoire qu'induit la dispersion des troupes.

Bien que relativement hétérogènes et parfois apparemment paradoxaux, les discours recueillis traduisent en fait les différentes positions qu'occupent nos interlocuteurs dans le champ professionnel.

## Les trois sphères de professionnalisation

On pourrait considérer qu'il existe trois sphères de professionnalisation. Le milieu aux frontières floues se compose, outre les partenaires et les personnes qualifiées, d'un ensemble beaucoup plus large que celui des professionnels reconnus. Il englobe aussi bien ceux qui se consacrent aux pratiques amateurs que ceux qui ambitionnent de se professionnaliser. C'est « le terreau des arts de la rue ».

Au sein du milieu se dessine un ensemble plus étroit : celui des gens de métier. L'intervention artistique, dans les arts de la rue, est portée par une population de gens de métiers qui, d'une part, se risquent à intervenir au contact direct de publics hétérogènes, à partir d'une offre de création très diversifiée (qu'il s'agisse de l'intervention des « cogne-trottoirs » ou de propositions artistiques présentées en espace précaire relativement clos) ; qui d'autre part, ont mobilisé, dans ce but, des ressources diverses, dont l'usage traduit 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. Ces gens de métier n'existent pas à partir d'une institutionnalisation, mais comme praticiens d'une technique – et, surtout, d'une invention technique enracinée dans l'art.

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 proposition artistique dans l'espace public (l'espace urbain ouvert).

Parallèlement, un groupe professionnel se structure autour de la Fédération qui en est le représentant institutionnel. Le groupe professionnel, lorsqu'il est homogène, se définit par cinq conditions : la délimitation de l'objet, la constitution d'un système d'expertise, la définition d'un système de référence, le développement d'un système de légitimation et, enfin, un système de contrôle d'accès à la profession.

Mais, comme c'est souvent le cas dans les périodes de formation de ces groupes, celui des arts de la rue apparaît comme un espace hétérogène regroupant une famille de trajectoires.

En référence à l'objet dont nous traitons ici il convient donc de s'interroger sur les rapports qu'entretiennent les questions de transmission, de transmission de savoirs, de qualification et les différentes sphères de la professionnalisation.

Dans le cadre d'une politique publique de formation, le milieu peut conduire à s'interroger sur la population à prendre en compte. S'agira-t-il d'intégrer tous ceux qui se réclament des arts de la rue ou bien de s'en tenir à ceux qui se revendiquent comme de futurs professionnels ?

Le métier induit la transmission, il n'y a pas de métier sans transmission. Les gens de métier sont toujours des passeurs de transmission, fût-ce à leur insu. On apprend en observant les plus anciens. L'oral et le visuel jouent un rôle important. Il faut un temps de maturation. On peut parler d'un savoir-faire sensuel, impossible à modéliser.

Mais, passées les acquisitions de base, chacun doit suivre son chemin, trouver son écriture particulière. Toutefois, le métier, au sens actuel du terme, ne recouvre pas les anciennes filières mais laisse place à une intention, un objet en projet, c'est-à-dire un objet qui n'est pas certain, déterminé, mais qui se dessine seulement dans la mesure où les gens de métier le forment. C'est à cette condition qu'il y a création. Il y a là quelque chose d'inventif qu'il faut à tout prix conserver.



## Quel rôle pour le représentant institutionnel ?

Bien qu'ici, le groupe professionnel soit en formation, bien que son domaine d'exercice laisse présager que certains préféreront garder une certaine distance à cette instance, néanmoins, son représentant institutionnel peut agir dans le cadre ci-dessus défini. Il pourra principalement orienter son action vers les systèmes d'expertise, de référence et de légitimation. Donc, il semble fondé, avec les pairs qui en constituent l'assise, à participer largement à la réflexion sur la « formation, qualification, transmission dans le domaine des arts de la rue ».

En conclusion de cet article, on peut déjà avancer que la question centrale est ici 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 qui vient d'ailleurs.

Mais, par ailleurs, il est indispensable de ne pas considérer les différentes sphères de la professionnalisation comme des catégories décrivant le réel mais comme des représentations ou des archétypes, au sens weberien du terme. La valeur heuristique doit donc en être pondérée.

Dès lors, c'est au sein même des processus de création que l'on recherchera ce qui marque l'originalité des arts de la rue, ce qui fait lien tout au long de leur histoire ; en somme, ce qui nous permettra, dans un prochain article, d'émettre quelques hypothèses.

# Annexe 2

## Formation, transmission dans les arts de la rue

Franceline Spielmann

Rue de la Folie, Paris, HorsLesMurs, n°08, 2000

### Reformuler le questionnement

En me reportant aux catégories habituelles de l'analyse des champs professionnels, j'ai, dans un précédent article, identifié trois sphères de structuration qui se recouvrent partiellement : le milieu, les gens de métier, le groupe professionnel. Chacune d'elle entretient un rapport singulier à la question de la formation, de la qualification, de la transmission. Cependant, ni ce type d'approche, ni la pluralité de ces arts, ni l'existence de réseaux, la mouvance, le maillage du territoire qui les caractérisent et les structurent, ne suffisent pour clarifier la question. Il faut donc avoir recours à d'autres approches et reformuler le questionnement autour de l'originalité des arts de la rue :

- à partir de l'analyse des processus de création ;
- et de ce qui a fait lien, peu à peu, tout au long de leur histoire.

### L'originalité des arts de la rue

Certes, il s'agit d'un mouvement paradoxal. Les arts de la rue échappent à toute intégration dans les catégories du spectacle vivant puisqu'ils peuvent les contenir toutes, au moins pour partie. Pour autant, ils n'en constituent pas une au sens habituel du terme, tant ils inscrivent l'hétérogénéité, l'éphémère et le labile dans leurs manifestations et leurs discours. Mais il n'y a pas atomisation.

Une des manières de décrire les arts de la rue serait de dire qu'ils s'inscrivent sur les marges des catégories du spectacle vivant ; exister à la marge n'étant 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". Mais ce qui marque l'originalité des arts de la rue, qui fait lien tout au long de leur histoire et entre les diverses propositions artistiques est une articulation étroite entre une éthique de moindre aliénation des publics dans leur quotidien et une esthétique du détournement.

### Une éthique

L'intention des artistes des arts de la rue 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. Ainsi, ces espaces perdraient-ils l'unicité de leur fonction pour devenir des espaces non sacralisés de dialogue entre ceux qui, à un moment donné, constituent un public et les professionnels des arts de la rue.

Le détournement de la fonction de l'espace 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 de modifier, pour un sujet, son rapport à la réalité et, par exemple, son rapport à certains espaces qu'il pourra habiter comme citoyen et non comme un individu anonyme. Dès lors, on comprend pourquoi l'intentionnalité de l'inscription dans l'espace étant une question éthique, se traduit dans les processus de création comme un

ensemble de problèmes artistiques fondamentaux et non comme un ensemble de questions techniques à résoudre – sans pour autant sous-estimer la place de ces dernières. Cette double intentionnalité, de transformation de la fonction des espaces et de convocation de l'imaginaire articulé sur la réalité quotidienne, impose aux arts de la rue une grande hétérogénéité des formes des propositions artistiques et l'usage des langages métissés employés à la juste mesure de ce qui est nécessaire pour chaque création. Les formes et les langages sont mis à la disposition de chaque création.

### L'esthétique

Pour qualifier cette esthétique, je retiendrai ici la notion de détournement. Il est traditionnel de dire que ce qui est esthétique relève du Beau. Mais cela est un jugement, ce jugement est précédé du sentiment du Beau qui n'a rien à voir avec le Joli ou la Béatitude. Seul l'après-coup permet de rechercher les composantes d'une esthétique. Ce qui n'est aucunement contradictoire avec les outils hétérogènes de la création, ni même avec tous les détournements imaginables et le démontage de l'apparent. La notion de détournement n'implique ici aucun abandon majeur des acquis, mais un changement de cap, d'objectif. Le détournement provoque dans ce cas une position active et responsable dans la cité.

Par ailleurs, il s'agirait de toute une esthétique de l'interaction des arts que les arts de la rue ne manquent pas d'élaborer par leurs productions. On peut supposer chez les artistes des arts de la rue une insatisfaction (et non pas un désespoir) quant aux formes et aux contenus de la chose publique, de la société ; formes et contenus de la manière d'en témoigner et d'en rendre compte. Elle appelle chez eux un désir et une volonté d'inventer pour traduire cette insatisfaction en proposition, et de trouver une nouvelle écriture artistique pour dépasser l'insatisfaction. 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 qu'il importait de s'appuyer sur des acquis et sur les repères réels du public mais qu'il importait aussi de réveiller l'imaginaire de ce public. Et là intervient le détournement.

L'esthétique des arts de la rue est l'aboutissement ou la conséquence d'une position éthique et non son point d'origine. La relation de complémentarité entre les deux termes définit, me semble-t-il, l'originalité des arts de la rue.

### La constitution d'un capital de savoirs et de savoir-faire

Peu à peu, parallèlement à l'enrichissement de leurs propositions artistiques s'est constitué, au sein de certaines équipes, un capital résultant d'un travail permanent de réflexion/ élaboration sur :

- l'espace urbain comme espace public, le détournement de la

fonction initiale d'espaces publics ou privés par les propositions artistiques des arts de la rue ;

- la relation aux différents publics, y compris ceux qui étaient exclus de la culture dite cultivée ;
- l'usage non hiérarchisé d'emprunts aux différentes disciplines et techniques du spectacle vivant ;
- le métissage des langages, la variété et le mélange 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.

Ces pratiques de transmission se sont enracinées au sein de certaines équipes jusqu'à devenir des pratiques collectives. Certains transferts se sont réalisés entre équipes. Les artistes des arts de la rue ont ainsi engrangé un capital de savoirs et de savoir-faire qu'ils ont su transmettre.

Toutefois, l'élargissement des générations qui se succèdent et la sophistication des propositions artistiques pèsent sur la transmission de proximité qui s'avère dorénavant insuffisante. De plus, un mouvement de retour sur soi est sensible au sein des arts de la rue ; une sorte de mise en perspective des choix et options au regard des savoirs et des savoir-faire accumulés. Ils introduisent de nouvelles interrogations. Il apparaît donc nécessaire d'en tenir compte.

## De la transmission au sein des équipes à la formation/transmission

On est certes tenté de dissocier les champs administratif, technique ou artistique. Mais ces distinctions, lorsqu'elles sont systématiques, s'avèrent relativement artificielles (mixité de certains profils professionnels, aspect composite de bon nombre d'itinéraires personnels et professionnels).

Cependant, la sophistication actuelle des processus de création requiert bien de la formation au sens habituel du terme. Elle consiste en un développement de savoirs et de savoir-faire identifiés, souvent complémentaires, d'acquis initiaux. Mais il reste une part non réductible à ces savoirs et savoir-faire, et qui ne peut passer que par la transmission, donc par le truchement de passeurs différents (artistes ou compagnies). Parallèlement, il convient de garder en mémoire que la transmission s'inscrit dans le temps long et que les effets en sont difficilement identifiables en termes d'impact.

Ainsi, parmi ces gens de métier, les "artistes" (voire ceux qui ont des profils professionnels mixtes incluant une part "artistique"), occupent une place privilégiée. En effet, la nature même des processus de création invite dans leur cas à diminuer autant que faire se peut la distance entre création et formation et ainsi à s'orienter vers ce que l'on pourrait nommer formation/transmission.

Par ailleurs, il convient de ne pas omettre de distinguer la formation/transmission selon qu'elle concerne un professionnel singulier, une compagnie ou plusieurs compagnies entre elles.

- > La formation/transmission jalonne le parcours individuel et composite des professionnels ; parcours mêlant apprentissages ponctuels et expériences diverses au sein de compagnies. Elle permet au professionnel de se constituer des références, des acquis, et d'effectuer des choix pour s'orienter vers un profil professionnel mixte ou opter pour une spécialisation.
- > La transmission, quant à elle, s'effectue naturellement au sein

des équipes. Compte tenu de la mobilité des places au sein des équipes, la transmission affecte certes chacun des membres d'une équipe mais aussi l'équipe en tant que telle.

- > Un pas de plus consiste à faire de cette transmission une transmission intentionnelle. Les compagnies évoquent souvent le manque de temps dont elles disposent pour réaliser et transmettre. Pour que la transmission entre les équipes puisse s'effectuer intentionnellement – autrement que par la simple proximité –, peut-être convient-il de dégager pour cela un temps spécifique.

## Un paysage de formation/transmission

La formation/transmission, plus orientée vers les aspects directement artistiques de la production, recouvre plusieurs types d'atentes. La vitalité des arts de la rue, leur esprit d'innovation, leur souplesse devraient conduire à privilégier la piste d'un « paysage de la formation/transmission ».

Outre les formations à caractère technique ou administratif stricto sensu, « un paysage de la formation/transmission » dessinerait donc un ensemble hétérogène de dispositifs et de propositions qui se composerait :

- d'un vivier de compagnies qui souhaiteraient travailler spécialement sur la formation/transmission ;
- de quelques pôles d'appui en région qui, outre leurs fonctions habituelles d'accueil et de résidence développeraient, avec le concours d'artistes ou de compagnies « associés », des modes de formation/transmission et d'accompagnement ;
- et d'un point de référence, pour éviter l'éclatement de l'ensemble.

La formation/transmission dans le domaine des arts de la rue est un mode de soutien à la création qui doit intégrer les mêmes logiques que cette dernière. Elle devra 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 singulières ;
- l'aménagement par des pairs, eux-mêmes « artistes » ou « créateurs », d'une place dans la filiation pour les nouveaux venus ;
- le respect de leur identité ;
- le développement de la curiosité artistique et du capital de références ;
- l'acquisition et le transfert des savoirs et des savoir-faire et des attitudes favorisant la création, au sein des équipes et entre les équipes ;
- l'apport d'un soutien pour que certains professionnels s'engagent dans la prise de risque que représentent le statut et le rôle de « chef de troupe » ;
- l'aiguillage de l'esprit de recherche propre à ce domaine.

En conséquence, il pourrait ne pas être question d'un seul lieu de conception de la formation/transmission. La combinaison de plusieurs lieux de création/formation/transmission qui feraient école et de différents dispositifs pourrait constituer un « paysage de la formation/transmission dans le domaine des arts de la rue ».