



# Circostrada Network

## Street Arts WINTER ACADEMY #2 LA PRATIQUE ARTISTIQUE COMME RECHERCHE

EUROPE

L'université de Winchester, en partenariat avec Circostrada Network, Gledališče Ane Monro et la Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue (FAI AR), a organisé la deuxième édition de la Street Arts Winter Academy. Ce séminaire restreint s'est déroulé du 23 au 25 mars 2012 à Winchester (Royaume-Uni) et a réuni des professionnels et des universitaires européens pour aborder la question de la Pratique comme Recherche.

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 Victoria Seidl

Remerciements au traducteurs Brian Quinn et Frédérique Louveau et aux lecteurs Anne Gonon et John Ellingsworth



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 76 membres de 22 pays, le réseau travaille au développement et à la reconnaissance de ces secteurs en Europe.

# Sommaire

## Contributions

Week-end à Winchester – <i>Jordi Duran i Roldós</i> .....	p. 3
La Rue est une arme : revendiquez-la ! – <i>Goro Osojnik &amp; Nena Močnik</i> .....	p. 5
La Pratique comme recherche dans l'enseignement et la formation – <i>Olu Taiwo</i> .....	p. 8
Lier étroitement pratique et recherche – <i>Anne Gonon</i> .....	p. 11
La Pratique comme recherche du point de vue des artistes – <i>Bev Adams</i> .....	p. 14
Les Problèmes et promesses des discussions émergentes sur les histoires des arts de la rue : Une réponse - <i>Grant Tyler Peterson</i> .....	p. 16

## Étude de cas

1. "FAI AR" – <i>Aurélié Labouesse</i> .....	p. 18
2. "BA Street Arts" – <i>John Lee</i> .....	p. 20
3. "Street Jam" – <i>Sally Mann</i> .....	p. 23

## 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 se déroule 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 76 organisations de 22 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)

# Week-end à Winchester

## Jordi Duran i Roldós

Directeur artistique [FiraTàrrega, Espagne]

Je vous écris ces mots en rentrant tout juste d'Angleterre, après quelques jours intenses à Winchester pour la Street Arts Winter Academy. Beaucoup de choses se sont passées au cours de ce week end. Tant et si bien que j'ai décidé de consacrer quelques articles à ces trois jours vraiment stimulants. Ce que je vous présente aujourd'hui est plutôt une chronique. Ce qui suit est notamment une opinion. J'espère que cela sera utile.

Ce week end était organisé par l'Université de Winchester, qui propose le premier diplôme en Arts de la rue d'Europe, l'école de théâtre de rue de la compagnie slovène Ana Monro, la FAI AR – Formation Avancée Itinérante aux Arts de la Rue – le réseau Circostrada et HorsLesMurs. La question, vous l'avez déjà deviné, la formation aux arts de la rue. Mais en se concentrant sur le thème suivant : la pratique en tant que recherche.

D'autres aspects ont été aussi travaillés. Notamment une cartographie des activités liées à la formation dans les arts de la rue en Europe, un espace de plus en plus riche qui est actif et varié. Dans ce qui suit, j'aborde les programmes que j'ai trouvés les plus intéressants.

D'abord, dans la sphère universitaire, des progrès sont notables du côté de la FAI AR, qui devrait bientôt devenir un Master.

Ensuite, l'université d'été du Mintfest Festival (Festival International des Arts de la rue à Kendal au Royaume-Uni) est renforcée. De plus, le Festival d'Aurillac en France et le festival Oerol aux Pays-Bas ont développé des actions consacrées à la réflexion et la formation. En Espagne, à Tàrrega (excusez-moi, car ici je vais me vanter), 'ma' deuxième édition de FiraTàrrega sera présentée dans quelques jours pour soutenir la création, et inclura, entre autres, diverses activités liées à la formation en arts de la rue prévue pour l'été 2012.

En tant qu'initiative liée à des compagnies ou des artistes, le travail de la compagnie slovène Ana Monro se démarque. Bien que leur approche de la création dans l'espace public soit tout à fait classique, on peut dire qu'ils sont les grands champions du secteur en Europe de l'Est. Non seulement grâce au travail de leur école à Ljubljana, mais aussi de leurs cours nomades. Suite à des ateliers qu'ils ont organisés l'an dernier en Turquie en collaboration avec l'Université d'Anatolie, trois festivals de ce pays sont désormais intéressés par la programmation d'artistes de rue. La nouveauté pour 2012 est que ce groupe prépare un programme spécial pour l'Ukraine. Dans une veine similaire, la compagnie française Oposito a également été mentionnée à propos d'une action de formation pour le jeu d'acteur en espace public ; et la Compagnie Internationale Alligator (CIA) à propos

de ses activités menées à l'Atelline, un lieu accueillant des résidences de création en espace public qui propose aussi des stages de formation.

Enfin, les ateliers et interventions urbaines de la compagnie viennoise Willi Dorner ont été évoqués à propos du spectacle *Bodies in Urban Space*, où un groupe de danseurs interagissent avec l'environnement urbain – le paysage, l'architecture – redécouvrant le public éphémère et les habitants de la ville. Un travail passionnant. N'hésitez pas à consulter les dates sur le site web de la compagnie. À ne pas manquer.

A l'une des pauses du séminaire, assis pour manger un sandwich au concombre sous un soleil très rare à cette époque de l'année en Angleterre, Goro Osojnik, directeur slovène de la compagnie Ana Monro et du Festival Ana Desetnica, a lancé la merveille qui

## Jordi Duran i Roldós

Depuis 2011, Jordi Duran i Roldós est le directeur artistique de FiraTàrrega International Performing Arts Market. Il faisait déjà partie de l'équipe du festival depuis 2003. Il est très engagé dans un travail en réseau avec des festivals européens et des organisations d'Espagne, Catalogne et internationales. FiraTàrrega, fondé en 1981, est un festival annuel qui se tient le deuxième week end de septembre à Tàrrega.

suit : "Mettez des toilettes dans un musée et vous avez de l'art, mettez-les dans la rue et vous aurez un déchet."

La phrase fit son effet. C'était vraiment drôle. J'ai failli m'étouffer avec mon sandwich. J'ai dit à Goro que j'allais l'utiliser et l'emporter avec moi, comme un souvenir de la conférence.

Le respect que j'ai pour les arts de la rue est immense. De mon humble point de vue, l'artiste de rue est l'artilleur des arts de la scène, celui qui manie le matériau le plus sensible et instable. J'ai eu la chance de collaborer avec de nombreux artistes dans différents domaines, et sans aucun doute le langage des arts de la rue est le plus impressionnant. Je l'admire en raison de sa complexité, sa fragilité et son ouverture. Dans le même temps, je ne peux pas imaginer un paysage plus fertile ; les possibilités de discours artistique dans les espaces publics sont infinies.

Pourtant, au 21<sup>e</sup> siècle, l'institution continue à justifier le contenu. Le cadre ou le contexte légitiment le produit artistique, et l'art est toujours prisonnier des musées, des galeries, des théâtres et autres bâtiments. "Mettez-le dans la rue et vous aurez un déchet" : c'est ce que beaucoup de gens pensent encore.

C'est pourquoi le fait que l'université européenne s'intéresse à ce secteur est une excellente nouvelle pour moi. C'est une très bonne publicité, même si vous pensez qu'il y a d'autres voies pour la reconnaissance de la culture que son emprisonnement dans un collège ou d'autres structures et institutions.

A propos de prisons, l'architecture contemporaine du monde de l'art n'est pas non plus connecté à la société actuelle. Quelle folie ; l'exercice du pouvoir conduit toujours à la construction de grands bâtiments plutôt qu'à l'émergence de politiques culturelles. Les théâtres et les musées ont peur d'être classistes, mais à qui s'adressent ces mausolées au juste ? J'ai le sentiment que la culture ressemble de plus en plus à un sport de voiture de luxe. Elle continue à être réservée à une élite. Pourquoi les choses

populaires doivent-elles être en contradiction avec l'art ? Pourquoi négliger les possibilités démocratiques de l'espace public ?

Le citoyen a le droit à la culture et nous, les directeurs culturels et administrateurs, devons veiller à cet accès. Pendant des années, nous avons parlé de la constitution d'un public averti - un public éduqué - et avons conduit de nombreuses expériences, plus ou moins réussies, pour connecter les citoyens avec l'art. Il est dommage que nous n'utilisions pas davantage les arts de la rue comme une passerelle, et ce n'est pourtant pas faute d'exemples. L'un des meilleurs se trouve aussi en Angleterre, où le Théâtre National à Londres consacre la majeure partie de son programme estival d'activités extérieures sous le slogan "Observez cet espace ! On dirait un miracle, n'est-ce pas ?"

Pour l'instant, entre deux sandwiches, sous le soleil anglais ou la tempête méditerranéenne, nous continuons à défendre les qualités des arts de la rue, luttant en faveur de leur visibilité et leur reconnaissance. Dédié à Goro et ses bombes, attaquant slovène au cœur tendre.

## Participants

Bev Adams, membre du conseil d'administration, **ISAN UK**, membre du comité, **NASA UK**, directrice, **Cie Faceless** (Royaume-Uni)

Anthony Dean, professeur et doyen de la faculté des arts, **Université de Winchester** (Royaume-Uni)

Jordi Duran i Roldós, directeur artistique, **FiraTàrrrega** (Espagne)

Johann Flösch, relations internationales, **HorsLesMurs**, coordinateur, **Circostrada Network** (France)

Ébru Gökdağ, professeur associé du département des arts du spectacle, **Université Anadolu** (Turquie)

Anne Gonon, chargée d'études et de la recherche, **HorsLesMurs** (France)

Susan Haedicke, professeur d'études théâtrales associé, **Université de Warwick** (Royaume-Uni)

Kate Hazel, directrice artistique, **Hat Fair festival** (Royaume-Uni)

Cynthia Himmeloëte, **CIFRE** (France)

Aurélië Labouesse, secrétaire générale déléguée aux études, **FAI AR** (France)

John Lee, responsable du BA arts de la rue, **Université de Winchester** (Royaume-Uni)

Élva Lišja, chorégraphe, professeur de chorégraphie et vice-chancelière, **Université de danse et de cirque de Stockholm** (Suède)

Sally Mann, enseignante au BA arts de la rue, **Université de Winchester** (Royaume-Uni)

Nena Mocni, coordinatrice, **SUGLA** (Slovénie)

Goro Osojnik, acteur, directeur artistique, **Théâtre Ana Monro** et directeur, **SUGLA** (Slovénie)

Carol Smith, professeur, **Université de Winchester** (Royaume-Uni)

Manfred Sundermann, professeur, **HS-Anhalt** (Allemagne)

Olü Taiwo, professeur au BA arts de la rue, **Université de Winchester** (Royaume-Uni)

Tea Vidmar, professeur, **SUGLA** (Slovenia)

Grant Tyler Peterson, enseignant, **Royal Holloway, Université de London** and **Université de Winchester** (UK)

## Étudiants (BA Arts de la rue)

Sam Howard

Juliana Teichert

Emma Nias

Neal Glidden

Lauren Thompson

**Le séminaire a bénéficié du soutien du fonds Learning and Teaching et de la faculté des Arts de l'université de Winchester - remerciements chaleureux à Carol Smith et Tony Dean pour leur aide.**



# La Rue est une arme : Renvendiquez-la !

*Recherche et réflexion sur les espaces politiques  
et culturels à travers le théâtre de rue*

**Goro Osojnik**

*Directeur artistique [Théâtre Ana Monro, Slovénie]*

*Theatre is an adaptable, compatible art.  
When reflecting, it describes social  
contexts and reacts to them [...] Its principle  
lies in reflection and distance.*

*(Lukan, 1998)*

Le directeur et acteur afghan Hashmat Ulla Fanaji utilise le théâtre comme une arme de changement social depuis cinquante ans. Ses derniers spectacles visent à lutter contre l'inégalité entre les sexes, la discrimination et la drogue. Il a persévéré pendant toutes ces années, même si la conjoncture dans ce pays culturellement et politiquement bloqué n'était pas favorable. Il pourrait seulement se conformer aux courants dominants, interpréter les classes dirigeantes et répéter les modèles bien établis. Mais il est celui qui met en scène les récits alternatifs de l'Afghanistan contemporain, celui qui oppose la culture hégémonique problématique et / ou la perception par des politiques et des gens de son infaillibilité et de sa décence. Dans son dernier spectacle, des aspects non hégémoniques des univers sociaux et politiques sont diffusés dans la société grâce à différentes techniques théâtrales ou des spectacles. On peut trouver un tel théâtre de l' "activisme", d'ailleurs très bien établi, dans de nombreux pays non européens. Afin d'éviter les pièces d'origine européenne dans leur répertoire, des metteurs en scène non-européens, des acteurs et militants de théâtre ont commencé à puiser dans leur propre patrimoine culturel et, plus encore, dans leurs propres questions politiques et sociales. Ce genre de théâtre utilise, dans de nombreux cas, une force, une arme qui a été négligée en Europe depuis le Moyen Age : les gens eux-mêmes. En Europe, de plus en plus d'artistes quittent les lieux institutionnels de théâtre et retournent au peuple, recherchant leurs engagements actifs, leurs histoires et leurs récits.

Selon le vieil héritage du théâtre européen, inventé et développé dans la Grèce antique, les gens étaient d'une grande importance, plutôt en tant que leaders d'opinion actifs que spectateurs observant. Le Forum Theater, par exemple, était un espace public, où étaient tenus des débats animés. Au Moyen Age, la scène est devenue un espace sacré, la ligne entre acteurs et spectateurs est apparue sensiblement et les rôles des deux ont été déterminés avec

**Nena Močnik**

*Coordinatrice [SUGLA, Slovénie]*

précision. Ce qui est resté au public, fut une observation passive dans l'obscurité d'une salle de théâtre et l'acceptation passive des idées émises depuis la scène. Ce genre de spectacle renforce, la plupart du temps, l'idéologie dominante bien que passant par l'art, et dévalue la coopération proactive des gens dans sa recreation. C'est pourquoi il est si important d'abattre les murs, visibles et invisibles, et d'offrir un espace ouvert, ce qui signifie apporter les spectacles à la vie, aux rues, places, trottoirs, parcs, aux gens. Et établir le théâtre dans les lieux des gens, non pas dans des lieux pour les gens.

Faire se rencontrer le théâtre et l'engagement politique dans les rues apporte à la fois aux artistes et aux passants de nombreux avantages à co-participer. Dans le contact direct, ils peuvent se rechercher les uns les autres : l'artiste écoutant les histoires des gens, pensant à eux, les reflétant, les mettant en scène : esthétique.

## Goro Osojnik

Goro est le directeur et programmateur des festivals annuels de Ana Monro Théâtre (festivals internationaux des arts de la rue) en Slovénie. Il est le directeur artistique de Ana Monro Théâtre ; directeur de ŠUGLA, école de théâtre de rue pour de jeunes artistes en Slovénie ; il est également acteur dans plusieurs spectacles et à la télévision, ainsi que clown pour des enfants hospitalisés.

tisés, dramatisés. Cela libère les gens et leurs histoires de leurs points de vue mécanisés et routiniers qui les mènent à un désespoir passif, devenant critiqués et encouragés ; on leur donne la parole. Les questions et sujets de la vie quotidienne atteignent donc un potentiel émancipateur pour être transformés, changés.

Contrairement au théâtre conventionnel, emprisonné dans un bâtiment, simulant et posant artificiellement le monde réel, le théâtre de rue s'établit dans les règles publiques, les espaces publics et la vie publique. L'espace de jeu offre à la sensibilité de l'artiste l'ensemble du programme de l'architecture et des significations sociales. Cela peut être utilisé selon n'importe quel mode que l'artiste peut imaginer. Comme ce n'est pas spatialement déconnecté comme le théâtre classique, il peut se référer aux contenus, à plein de questions socio-politiques, à une animation publique et manifestation sociale (Pavis 1997, 45). Cependant, en faisant du théâtre socialement engagé dans les rues, surgissent de nombreux obstacles que l'artiste doit franchir afin de toucher le public et délivrer son message. Certains pourraient dire que le théâtre dans la rue manque de caractéristique artistique, surtout quand il invite librement, incluant les spectateurs et improvisant avec eux (Ahacic 1998, 342). Quoiqu'il en soit, alors que le spectacle emprisonné entre quatre murs offre aux spectateurs des messages précis, avec aucune autre interprétation possible ou sens alternatif, le théâtre de rue, avec les gens, recherche constamment, reflète et adopte les problèmes et la société de tous les jours. S'il est ennuyeux et non contextualisé, les gens s'en vont – puisqu'il n'y a pas de mur, ni de billet pour les arrêter. L'acteur peut se questionner lui-même et les spectateurs sur des sujets qui ne sont pas abordés dans le théâtre classique, car ils sont "implicatifs, présupposés, absous" (Milohnic 2005, 10), mais à côté, ne traverse pas les frontières que les gens sont capables de percevoir. S'il les assaille avec des informations dépassant leur capacité ou leur maturité à les gérer de manière constructive, ils seront perdus. Par conséquent, l'artiste doit rechercher l'espace avant d'y entrer, sa capacité à accepter la question de l'injustice sociale et les sujets généraux ; dans ce cas, il peut "retourner vers les discours dominants" (Fajt et Velikonja 2006, 23).

Provoquer les gens était la fonction principale de l'art à l'époque de la Grèce antique. Mais au Moyen Âge, les gens ont perdu l'opportunité de donner leur contribution personnelle à des questions abordées au théâtre. Et c'est toujours pareil aujourd'hui : lorsque le jeu est terminé, la proposition pourrait être discutée dans le cercle restreint des connaissances ou dans les critiques, écrits sacrés, qui sont nommées pour juger l'art. Le théâtre institutionnel, une fois de plus, permet de préserver les récits existants, de les accepter sans remise en question et finalement, empêche la formation de divers nouveaux récits alternatifs. L'espace public n'isole pas le spectateur du monde réel, ne lui permet pas de se fondre dans le parterre obscurci et d'étouffer sa conscience ; l'identification avec le héros ou les héros, l'élevant à l'illusion confortable, est bloqué (Melchinger 2000, 18-19). L'artiste peut attraper le passant dirigé vers son shopping du samedi, utilise des expressions théâtrales et performatives, des compétences et des connaissances pour l'arrêter, pour prendre son sac et en faire une histoire ! L'artiste peut le faire réfléchir à son ennuyeux sac de shopping avec la meilleure perfection pour choquer le passant afin d'atteindre ses sensibilités pour une responsabilité morale ; c'est pourquoi "l'intention de l'artiste de rue ne devrait être rien d'autre que de changer une société" (Sierz 2004, 14). Mais vous pouvez changer le phénomène si vous arrivez à le connaître d'abord. A partir de ce moment, l'ar-

tiste dans la rue, amené à changer la société, amené à faire réfléchir les gens doit d'abord arriver à les connaître, à les rechercher. La ligne que Handke (in Cohen-Cruz 2003, 9) trace entre le théâtre institutionnel et de rue réside dans l'engagement motivé des gens : "le théâtre [institutionnel] est le prototype de l'institution sociale et en tant que telle n'est pas appropriée pour changer la société. Il crée chaque instant, chaque mouvement, chaque moindre détail sans importance, chaque mot et chaque silence. Mais dès que l'on veut résoudre des problèmes, ce mode ne convient plus. Pour la solution, nous avons besoin d'agir avec le rejet. "Le rejet vient des gens et les gens sont dans les rues. Au théâtre, nous avons des spectateurs : un groupe défini de personnes. Mais dans la rue, l'artiste peut toucher les gens en général. Un passant qui n'est jamais allé au théâtre auparavant. Un passant qui haït le théâtre. Des spectateurs assistant à des représentations théâtrales chaque semaine. Le théâtre dans la rue se joue dans des espaces réels, dans un espace illimité, ce qui signifie minimisé, mais rompant de manière évidente avec la vie de tous les jours pour un style performatif. En même temps le théâtre présente une étape très importante de retour à la vie réelle (Lukan 1998, 48). "Ce qui relie le théâtre dans la rue à la vie réelle, c'est le linge qui doit être mis sur la corde en raison de l'acte dramatique et non pas parce qu'il doit être séché au soleil" (ibid).

### Nena Močnik

Nena a une licence et un master de la faculté des sciences sociales (Université de Ljubljana). Depuis 2010, elle est cogérante du projet SOFA, qui introduit des techniques du théâtre de l'opprimé en Slovénie. En 2011, elle a travaillé pour l'association Mostar Friedensprojekt (Berlin) pour des projets de jeunesse, et travaille actuellement sur sa thèse à l'Université de Ljubljana.

Le rôle de l'artiste n'est pas en effet de diriger le public, mais plutôt en le provoquant, de le stimuler pour le garder éveillé, et donc d'ouvrir des questions, et non de les fermer. Dans le but de provoquer, l'artiste dans la rue a la chance de découvrir à partir du terrain : ce qui était nécessaire ou devrait être provoqué, quels sont les problèmes des gens, de quoi parlent les gens. Au temps où le théâtre était établi comme une forme d'art, il appartenait aux gens. Les acteurs et les non-acteurs impliqués jouaient dans le sens d'un activisme social, ils n'acceptaient pas seulement des rôles attribués, ils les créaient. Cela se passait dans des espaces ouverts, des espaces qui appartenaient aux gens. Ainsi, des récits variés pourraient être présentés par les gens eux-mêmes et, par la suite, des idées et des projets issus de leur coexistence pacifique

seraient une conséquence attendue. Puisque dans le théâtre institutionnel, il n'y a pas de place pour la parole des gens, les artistes devraient investir les espaces publics, les rues et les places, les bus et les trains, les restaurants et les hôpitaux, et rendre la réflexion performative aux gens. Les artistes sont ceux qui doivent atteindre leur public dans le but de découvrir et de créer des récits alternatifs et, par conséquent, des idéologies alternatives. Ils devraient défier les gens pour s'entretenir ouvertement, parler de leur propre réalité, leur propre passé, présent et futur. Les artistes devraient écouter les récits personnels des gens, les découvrir et les utiliser avec toutes leurs connaissances et leurs compétences comme un moment artistique pour apporter la justice sociale et les possibilités du changement dans l'espace public. Si Hashmat Ulla Fanaji peut le faire dans un Afghanistan politiquement insupportable, alors nous, Européens, avec les récits de démocratie et des droits de l'homme devrions pouvoir le faire tout aussi bien.

## Bibliographie

- Ahačič, Draga : (1998) *Gledališče besede*, Ljubljana : Cankarjeva založba
- Cohen-Cruz, Jan : (1998) *Radical street performance, an international anthology*, New York : Routledge
- Fajt, Mateja and Mitja Velikonja : (2006) Umetnost, aktivizem, spektakel : Ulice govorijo. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, XXXIV (223)
- Handke, Peter : (2003) "Theater in the street and theatre in theatres", in *Radical street performance, an international anthology*, ed. Cohen-Cruz, Jan. New York : Routledge
- Lukan, Blaž : (1998) *Dramaturške figure, eseji o današnjem gledališču*. Ljubljana : Maska
- Melchinger, Siegfried : (2000) *Zgodovina političnega gledališča*. Ljubljana : Mestno gledališče Ljubljansko
- Milohnič, Aldo : (2005) Artivizem. *Maska, časopis za scenske umetnosti*, XX (1-2) Ljubljana
- Sierz, Alex : (2004) Gledališče "u fris", Mestno gledališče Ljubljansko, Ljubljana

# La Pratique comme recherche dans l'enseignement et la formation

Olu Taiwo

Maître de conférence en Arts de la Rue et Spectacle contemporain [Université de Winchester, Royaume-Uni]

## Introduction

Comme nous le savons, la profession des arts de la rue s'est interrogée à juste titre sur le cursus des arts de la rue à Winchester qui vient de terminer sa première troisième année. Des questions telles que, comment les artistes fabriquant du contenu, qui en pratique cherchent une expérience directe avec un public en extérieur, peuvent enseigner dans les universités ? Ou comment peut-on apprendre sur notre profession, qui est basée intrinsèquement sur une pratique et présentée en extérieur à un public intergénérationnel divers, dans une université ? Dans cette conférence académique, nous avons exploré de nouvelles idées sur comment la Pratique comme Recherche en arts de la rue peut être utilisée ; de sorte qu'en plaçant la "pratique" au centre de l'enseignement universitaire, nous pouvons contribuer à établir un nouveau paradigme en art du spectacle pour la recherche. Dans cette Académie, nous avons mis en évidence des modèles d'investigation où les interventions effectives "de" et "sur" le soi, le groupe, le public et différents environnements sociaux peuvent être explorés et non définies ; où nous faisons émerger des questions et non des réponses, des questions accompagnant les débats actuels, les perceptions culturelles et les pratiques sociales. En ce sens, notre sujet est vraiment Socratique. Ce que nous faisons consciemment est de simuler de manière ludique des discussions contemporaines. Tout comme le clown, nous aimons commencer avec "l'hypothèse selon laquelle" ou parfois "projeter l'illusion que" nous ne savons rien pendant le spectacle, questionnant avec provocation ceux qui supposent qu'on sait. Dans cette académie d'hiver, nous avons discuté de la manière dont les différentes méthodes d'enseignement et d'apprentissage peuvent informer aussi bien que combler le fossé entre des techniques générales d'éducation à travers une formation incarnée avec une éducation formelle qui met au premier plan une pensée critique abstraite désincarnée. Il y a eu une tentative de redéfinir ce que nous estimons être une formation formelle ; qui est basée sur la connaissance incarnée à travers la pratique. L'accent fut mis sur l'exploration de la manière dont nous développons des critères appropriés en ce qui concerne les programmes d'études supérieures et de troisième cycle pour les cours intensifs de formation en conjonction avec des cours sous forme de modules qui sous-tendent l'éducation formelle de premier cycle.

## Qu'est-ce que la pratique comme Recherche ?

Il n'y a pas de réponse définitive à cette question et il ne devrait pas y en avoir ; cependant la Pratique comme Recherche peut être vue comme une stratégie méthodologique ; un changement de paradigme avec de nouvelles perspectives et approches en ce qui concerne les études académiques et une production de nouvelles connaissances sur la nature des Arts. Cela se rapporte à des réflexions au cours de l'acte de la création à partir du point de vue de l'artiste. La Pratique comme Recherche dans les arts du spectacle est toujours un domaine émergent avec de nombreux modèles et étiquettes : Pratique-comme-recherche, pratique pure, pratique dirigée, mode mixte entre pratique de recherche et pratique à travers la recherche pour n'en citer que quelques-unes. La pratique, dans le cadre de la recherche, n'est pas une nouveauté. La science et l'ingénierie, depuis le début de l'antiquité jusqu'à nos jours, utilisent la pratique comme un moyen d'obtenir une preuve

## Olu Taiwo

Professeur en arts de la rue, développement visuel et performance contemporaine à l'Université de Winchester. Quelques publications : "The Orishas : The Influence of the Yoruba Cultural Diaspora" in Harvey et Thompson (Ed.) *Indigenous Diasporas and Dislocations* Ashgate (2005), "The Physical Journal : The living body that writes and rewrites itself" in Susan Broadhurst et Josephine Machon (Ed) *Sensualities/Textualities and Technologies Writings of the Body in 21<sup>st</sup> Century Performance* (2009). Ses intérêts principaux sont axés sur les questions de l'interaction entre corps, identité, public et technologie.

et comme stratégie de construction de processus. Les modèles et expériences sont construits pour prouver une proposition théorique. La recherche en pratique est un type de recherche universitaire qui intègre un élément de "pratique" à la fois dans la méthodologie pour trouver quelque chose et/ou dans le résultat de recherche ; le Grand collisionneur de hadrons étant un bon exemple dans le sens où il est à la fois la méthode et l'outil utilisés dans une méthodologie pratique pour découvrir les secrets de notre univers, aussi bien que le collisionneur lui-même étant un résultat de la recherche.



che pratique détaillée. La Pratique comme Recherche en arts du spectacle peut donc être vue comme un processus qui est marqué par un changement de paradigme dans l'observation d'action en temps réel pour expliquer des expériences tacites dans le processus artistique. Il peut être vu comme une façon de rendre explicite ce que l'artiste/interprète professionnel utilise implicitement et inconsciemment comme sa principale méthode quand il crée une oeuvre. Lorsqu'on utilise une pratique créative comme lunette rationnelle, cela donne des praticiens créatifs, interrogeant la façon dont nous formulons les questions, une stratégie non seulement pour interroger mais diffuser une connaissance tacite tirée de l'expérience réalisée de manière nouvelle. La Pratique comme Recherche en arts du spectacle commence avec les perceptions subjectives du praticien et l'expérience de leur propre pratique incarnée. Ce paradigme des arts du spectacle diffère de l'observation participante dans la mesure où quand nous sommes engagés initialement dans la pratique, nous sommes totalement immergés dans l'activité ; nous sommes indigènes. De manière critique, nous pouvons employer les herméneutiques contemporaines ; un balancement réflexif entre des interprétations personnelles d'une action spécifique et une réflexion sur l'événement culturel entier comme moyen pour dégager de l'information personnelle. Cela favorise une méthode d'explicitation de notre expérience d'"être dans l'acte" et non "d'observant l'acte intérieurement à partir d'une distance critique". Si nous nous observons nous-mêmes agissant pendant la pratique, nous ne pouvons pas être totalement immergés dans l'acte de faire, c'est pourquoi nous ne pouvons pas recueillir toutes les données réflexives de notre expérience subjective comme un résultat d'être totalement immergés. La Pratique comme recherche met en évidence cet environnement stratégique émergent qui est un terrain délibérément incertain pour des universitaires pratiquant. Cela place la connaissance incarnée, le savoir-faire incorporé et les résultats obtenus sur la pratique au centre de tout produit de recherche. L'accent est mis sur l'importance de la réflexion et de l'articulation de la connaissance tacite incarnée associée à un praticien et leur développement incrémental : la Pratique comme Recherche reconnaît ce fait central et, comme Trimmingham le suggère au sujet de la pratique réflexive :

[Son] *dynamisme intégré de la spirale est le seul paradigme qui peut expliquer un tel changement dans la théorie par rapport à la pratique actuelle, tout en définissant avec succès le domaine de recherche, et l'empêcher d'échapper à tout contrôle.* (Trimingham : 2002, 56)

La définition de la Pratique comme Recherche du professeur Robin Nelson met en évidence ce processus émergent pour les artistes, qui placent la pratique au centre de tout résultat de recherche ; cependant il met l'accent, comme le fait Trimmingham, sur l'importance de la réflexion et de l'articulation de la connaissance incarnée d'un praticien :

*La connaissance du praticien est une condition à la fois nécessaire et suffisante pour les pratiques des arts, mais c'est seulement une condition nécessaire pour la Pratique comme Recherche puisqu'il suffit que la recherche repose sur une réflexion soutenue et structurée pour rendre la "connaissance tacite" explicite.* (Nelson : 2006, 14)

## Nouvelles façons de diffuser la pratique

La preuve de la pratique émergente peut être diffusée via deux structures sur internet. Il y a un nombre croissant de canaux disponibles pour la diffusion de vidéos dans un réseau social qui a un axe de recherche. Ces secteurs peuvent "rendre [...]" la connaissance tacite "explicite". L'utilisation des médias sociaux pour diffuser des stratégies techniques et des pratiques créatives peuvent transcender les frontières du mouvement culturel, interculturel et transculturel. Cela encourage à acquérir des compétences, ce qui génère des mouvements particuliers en termes de pratique, sans distinction culturelle ; bien sûr, on pourrait arguer que ce n'est pas nouveau ; cependant il s'avère être un accélérateur du fait. Le désir de pratiquer naît avec l'inspiration qui nous pousse à poursuivre avec un effort rigoureux l'acquisition ou le développement de techniques de spectacle ; et par conséquent, être guidé par un maître dans une forme particulière peut être augmenté en visionnant des exemples de pratique en ligne. Dans ma propre Pratique comme Recherche, j'utilise la description critique d'un Journal Physique et discute en écrivant et réécrivant les séquences d'effort soutenues par la connaissance incarnée pour créer des stratégies pour l'improvisation. Ceci est principalement basé sur différentes techniques culturelles. La définition d'un Journal Physique est la connaissance et la mémoire incarnées d'une personne, ce qui nécessite une intelligence organisationnelle pour projeter leur présence à travers un corps vivant. Les Journaux Physiques sont le résultat de projections corporelles vécues qui sont réalisées à travers la connaissance incarnée. Avec nos efforts (Laban : 1966), nous pouvons écrire et réécrire une nouvelle information performative dans nos systèmes corporels vivants via la neuro-plasticité ; en d'autres termes, nos efforts qui réorganisent nos voies synaptiques. Physiquement, nous pouvons mener une réflexion critique sur nos compétences neuromusculaires dans le processus d'articulation et de séquençage du mouvement en le pratiquant. Ce type de grammaire pour un mouvement et son développement expérimenté inclut des pratiques physiques telles que : la technique Alexander, le Tai chi chuan, la technique de Butoh-Maison de Artard, tout comme des pratiques professionnelles telles que : l'ingénierie, l'agriculture et les professions d'infirmier où la connexion procédurale cognitive entre la connaissance et la pratique est vitale. Pour développer cette idée, la connaissance incarnée est sous-tendue par le concept d'un esprit incarné. Ici, on suppose que la forme matérielle d'un corps vivant est dans une relation symbiotique avec l'esprit se rapportant à un individu. Par conséquent, l'aspect cognitif qui se rapporte à des niveaux plus élevés de pensée comme "conceptualisant", "catégorisant", "mouvement" et "perception" se produit à travers l'esprit incarné contextualisé par des tâches exécutées dans des situations vécues ou des activités professionnelles. J'espère que cela donne quelques idées provocatrices pour stimuler le débat lors de notre académie d'hiver.

## Triumvirat des arts de la rue pour l'enseignement et la formation

- Définitions de la Pratique comme Recherche : questions relatives aux définitions appropriées quant à la pertinence de la Pratique comme Recherche dans le développement de l'enseignement et la formation en Arts de la rue en Europe.
- Utilité de la Pratique comme Recherche : comment la Pratique comme Recherche peut être efficacement utilisée pour diffuser de nouvelles idées et pratiques, tout comme améliorer les processus pédagogiques de la formation et l'enseignement en arts de la rue.

Il est apparu un spectre entre les deux pôles : celui d'avoir d'un côté un résultat ; un résultat d'une recherche créative, la production d'un spectacle final, et de l'autre côté un résultat qui est l'expérience concernant le processus de la créativité lui-même.

Les concepts clés ici sont les diverses natures inhérentes à la "fonction de concevoir" où il existe des différences dans la manière dont nous concevons et nous nous focalisons sur la Pratique comme Recherche. Chaque approche déterminera le genre d'information que nous souhaitons obtenir ; que ce soit par rapport à un produit ou à un processus. Ceci est particulièrement important surtout lorsque nous envisageons ce que c'est qu'enseigner et comment nous voulons le faire. La nature du "processus" et du "produit" dans nos discussions a soutenu nos concepts des procédures formelles et informelles en matière d'apprentissage en prenant en compte la manière dont une matrice peut être formée avec les responsabilités structurelles de : l'artiste, les universités et les festivals. Pour aller plus loin, quand on définit la Pratique comme Recherche pour un artiste de rue ou un artiste en plein air, il est utile de penser au praticien réflexif comme point de départ. L'artiste de rue a une responsabilité publique d'être créatif, artistique et de créer un produit interactif efficace pour la consommation publique. Donc la Pratique comme Recherche sert à faciliter l'innovation pour atteindre un professionnalisme. Le processus formel ici pour l'artiste, tourne autour de l'apprentissage, comment apprendre ce qui est nécessaire pour créer un produit professionnel innovant. Dans l'enseignement supérieur, l'artiste de rue a besoin de développer un esprit critique ; un langage critique, une curiosité et une créativité (étant dans le monde). Cela emprunte le plus souvent des voies informelles. La ville pour l'artiste de rue est perçue comme un espace de spectacle avec de multiples possibilités artistiques.

Lorsque l'on considère la Pratique comme Recherche dans les universités, l'aspect formel de la validation des acquis influence les définitions de la responsabilité dans ce contexte. Les institutions universitaires sont le lieu où l'on produit, diffuse et enseigne la connaissance. La connaissance ne doit pas être confondue avec des données d'information, même si les différentes données jouent un rôle important dans la production de connaissances. Les processus formels pour les institutions universitaires sont liés à la façon de réglementer la Pratique comme Recherche dans une clause des arts de la rue pour répondre aux normes nationales de l'enseignement supérieur, qui sont naturellement fixés par différents gouvernements et universités. Au niveau du module d'un programme en arts de la rue, il pourrait y avoir des ateliers dirigés par des artistes qui ont acquis leurs compétences de manière informelle, à l'instar du spécialiste de Parkour et de Breakdance qui pourraient introduire des techniques

formelles pour les étudiants dans un cadre formel ou semi-formel. Les questions posées ici concernent la structure du format pour des résidences, la nature polyphonique des réflexions et l'utilisation de documents polyphoniques, par exemple : YouTube, les diagrammes, les médias sociaux, et comment les processus sont partagés avec les étudiants de premier cycle. Un exemple de notre clause actuelle en arts de la rue est le module Projet de Groupe lié à des festivals professionnels. Après le développement de critères utilisés dans la validation des acquis, nous sommes confrontés à la difficile tâche de former des formateurs à travers des formes variées de résidences. Les exemples ici étaient les usages possibles des conférences et des forums en ligne plutôt réels ou / et virtuels.

Pour compléter le triumvirat des acteurs incontournables dans l'enseignement et la formation en arts de la rue, nous avons les Festivals. Leur principale responsabilité consiste à offrir une qualité et une valeur financière, qui est de monétariser le processus et le rendre viable et accessible à un public intergénérationnel. Les processus formels de formation pour les festivals consistent en une participation croissante à travers des ateliers, ainsi qu'une stratégie pour générer de nouveaux publics. En dehors des préoccupations d'ordre éthique, de santé et de sécurité, il n'y a pas de réelles réglementations législatives nécessaires pour la formation formelle. En matière d'enseignement supérieur, ce serait considéré comme informel. Les principales préoccupations des festivals sont de fournir des expériences de qualité pour impulser et encourager la participation. Les participants sont généralement issus de différentes disciplines et de niveaux d'expertise ; cependant pour les professionnels en herbe, le festival peut offrir des réseaux d'échanges, puisqu'ils auront une mise à jour du réseau. Ici, il y a des possibilités de collaborations en matière pédagogique entre les universités et les festivals pour déterminer des thèmes et conserver un enseignement actuel et une formation contemporaine.

Après avoir exposé les acteurs individuels du triumvirat, la discussion s'orientera vers l'encadrement et des exemples d'alliances avec : les sports, l'architecture, la sociologie, la danse et les arts visuels, qui cherchent à diffuser et à améliorer l'offre de formation et d'enseignement dans les arts de la rue en Europe et développer de nouveaux publics.

## Bibliographie

- Damasio, Antonio, R : (2003) *Looking for Spinoza*, Great Britain : Vintage
- Gilroy, Paul : (1993) *The Black Atlantic*, London : Verso
- Laban, Rudolph : (1966) *Choreutics*, London : Macdonald
- Lefebvre, Henri : (1994) *The Production of Space*, Oxford : Blackwell
- Taiwo, Olu : (1998) 'The Return Beat', in Wood (Ed.) *The Virtual Embodied*, London : Routledge
- Tringham, M : (2002) *A Methodology for Practice as Research*. STP 22 (1) 54-60 © Intellect Ltd

## Websites

- Nelson, R : (2006) Chapter 7 : Modes of la Pratique comme Recherche knowledge and their place in the Academy. Accessed 15/04/2011  
[http://www.westminster.ac.uk/\\_\\_data/assets/pdf\\_file/0011/74594/RobinNelson.pdf](http://www.westminster.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0011/74594/RobinNelson.pdf)
- Taiwo, Olu : (2011). An Avatar's Broken Memory; access 14/07/2011  
<http://people.brunel.ac.uk/bst/vol1001/olutaiwo/olutaiwo.pdf>

# Lier étroitement pratique et recherche

Anne Gonon

Chargée des études et de la recherche [HorsLesMurs, France]

Pour sa seconde édition, la Street Arts Winter Academy était accueillie par l'Université de Winchester. Après les paysages enneigés de la région de Pokljuka en Slovénie – où le Théâtre Ana Monro avait organisé la première édition en février 2011 – les participants ont goûté les joies d'un campus à l'anglaise.

La première Street Arts Winter Academy (SAWA #1) avait été l'occasion de prendre acte d'une évolution évidente dans le disparate champ des arts de la rue européen : la nécessité de la formation ne fait désormais plus débat. Dans un secteur marqué par une forte culture de terrain et de transmission informelle perpétuée au sein même des équipes artistiques, c'est déjà un grand pas. Structuration du secteur, développement et pérennisation de la pratique, accroissement de la qualité des productions, dissémination de la connaissance et renforcement de la reconnaissance des arts de la rue, la formation se voit désormais clairement reconnue comme un carrefour d'enjeux majeurs.

Ce consensus établi, les participants de SAWA #1 avaient tenté de répondre aux multiples questions qui se posaient et s'imposaient à eux : qui ? Quoi ? Où ? Comment ? Pourquoi ? La publication, éditée en juin 2011 par Circostrada Network, fait état des échanges qui avaient permis de poser les bases d'une réflexion à développer. Il en ressort notamment combien la pratique des arts de la rue et, plus globalement la création de spectacle vivant en espace public, se fonde bien davantage sur une éthique, un "savoir-être", et des modalités d'action – dans les rapports à l'espace et au public en particulier – que sur une discipline artistique. C'est ce qui fait la force autant que la faiblesse du secteur. Les modalités d'action sont singulières et innovantes, mais la problématique de la définition artistique du champ continue d'agir comme une épine dans le pied des acteurs de terrain, sans cesse confrontés à l'injonction de devoir se définir pour être rangés des cases et des catégories – généralement pour répondre à des logiques de politiques culturelles et de financements.

A l'issue de SAWA#1, trois orientations se dessinaient en termes stratégiques :

- la nécessité de formations spécifiques diplômantes qui doivent jouer le rôle de moteur et de pivot dans leur pays et à l'échelle européenne – notamment en collaborant entre elles,
- l'intégration de modules courts ciblés aux formations existantes, à tous les niveaux scolaires et universitaires, et notamment dans les écoles artistiques (théâtre, danse, arts plastiques), dans une logique de formation initiale,
- la multiplication de stages, workshops et autres master class accessibles aux artistes, techniciens, mais aussi accompagnateurs, afin de favoriser une formation tout au long de la vie. .

Si les grandes lignes des contenus ont été abordées, il s'était révélé impossible, à Pokljuka, de les approfondir, par manque de temps principalement. La pédagogie figurait en bonne place parmi les axes identifiés comme devant être particulièrement approfondis à l'avenir. La problématique de la pédagogie se révèle d'autant plus cruciale que les participants s'étaient accordés sur la présence capitale des praticiens dans la formation et sur la nécessité de chercher un équilibre entre la formation par la transmission, l'apprentissage en situation et une éducation formalisée et balisée, plus proche du modèle universitaire. Quadrature du cercle que l'articulation entre formations formelle, informelle et non formelle... Quelles méthodes d'apprentissage en fonction des publics ciblés et des profils des formateurs ?

## Anne Gonon

Anne a soutenu en 2007 une thèse de doctorat portant sur la question du public dans les arts de la rue. Elle a assuré la coordination éditoriale de l'ouvrage *La Relation au public dans les arts de la rue* (L'Entretemps, 2006) et a co-écrit, avec Bertrand Dicale, l'ouvrage *Oposito, l'art de la tribulation urbaine* (L'Entretemps, 2009). Observatrice de la création dans l'espace public depuis bientôt 10 ans, elle publie régulièrement des articles dans la presse magazine spécialisée (*Stradda, Mouvement/Lieux Publics*). *IN VIVO, les figures des spectateurs des arts de la rue* (L'Entretemps, 2011) est basé sur ses recherches. Depuis décembre 2009, elle a intégré l'équipe d'HorsLesMurs, le centre national de ressources des arts de la rue et des arts du cirque.

C'est sur cette base de réflexion que les participants de la deuxième édition de SAWA se sont retrouvés à Winchester en mars 2012. Un état des lieux rapide a été l'occasion de souligner un développement de l'offre de formation sous forme de stages et workshops et la multiplication des liens avec l'Université – comme en témoignent la création du réseau UnivZEPa qui rassemble les universités partenaires des membres du réseau franco-anglais ZEPa mais aussi le lancement en janvier 2013 du premier Master Street Art Creation co-piloté par le festival FiraTàrrega et l'Université de Lleida (UdL) en Catalogne. Cet élan engageant ne doit cependant pas cacher que l'offre reste éclatée et irrégulière, notamment pour ce qui concerne les stages et workshops. En outre, l'absence de structuration aux échelles nationale et européenne continue d'amoindrir l'effet positif de ce développement.

## Explorer l'articulation pratique et recherche

Pour les participants, le beau bâtiment dédié spécifiquement à la faculté des arts de l'Université de Winchester pouvait sembler emblématique de la situation idyllique du Bachelor of Arts (BA) de Street Arts dirigé par John Lee. Qui aurait pu imaginer il y a 20 ans, organiser un séminaire sur la formation aux arts de la rue sur un campus universitaire ? L'existence, en Europe, un BA dédié aux arts de la rue est une grande première. Les pessimistes pointeront certes qu'il n'en existe qu'un et qu'il fait donc largement figure d'exception. Ceci étant, les partenaires de cette deuxième édition de SAWA et les acteurs de terrain engagés dans la formation semblent bien avoir l'intention de continuer de faire exception pour entraîner de plus en plus de convertis dans leur sillage, jusqu'au jour où ils feront figure "d'anciens".

Pas de hasard au fait qu'une formation de pratique artistique au cœur d'une Université ait fait le choix de prendre pour thématique les liens entre pratique et recherche et, plus précisément, la notion de "artistic practice as research" car, comme l'a souligné à plusieurs reprises John Lee et l'a montré Olu Taiwo lors de son intervention, ces liens, et les problématiques et enjeux qui leurs sont propres, sont au cœur de la formation dispensée par le BA et y font l'objet d'une expérimentation et d'une réflexion permanentes. Comment ne pas relever que l'échelle européenne de SAWA s'est révélée, comme souvent, à la fois pertinente et complexe pour les échanges. L'articulation entre pratique et recherche fait, partout, l'objet de débats – parfois âpres – et les accords de Bologne ont amplifié les évolutions comme les controverses. Du point de vue de la formation dédiée aux arts de la rue, la problématique de l'articulation entre pratique et recherche est particulièrement intéressante. En revanche, la notion même de "practice as research" a posé problème aux participants à plusieurs titres. Tout d'abord, la notion reste, à ce jour, davantage développée et, surtout, appliquée dans le monde anglo-saxon. Elle nécessitait donc d'être explicitée. Or, son explicitation n'est pas si simple car il existe en réalité plusieurs approches aux implications subtilement différentes. Enfin, on l'aura compris, elle revêt des enjeux méthodologiques majeurs, qui n'ont pas manqué d'être discutés.

En quoi la pratique artistique constitue-t-elle une recherche ? Quelle distinction établir entre la recherche menée par l'artiste dans le cadre de son processus de création d'une recherche artistique fondamentale ? Quelles méthodes de conduite, de documentation et de dissémination pour la recherche basée sur la pratique ? En quoi l'artiste est-il un chercheur ? Comment évaluer les résultats de cette recherche ? Ces questions ardues mettent en lumière les relations complexes qui demeurent entre la pratique de l'art et la recherche scientifique, entre les artistes et les chercheurs.

## Tirer parti des expériences dans d'autres secteurs

Ces questions ne sont pas nouvelles et d'autres champs artistiques s'y sont d'ores et déjà intéressés. Afin d'éclairer le secteur des arts de la rue et pour faire profiter les acteurs de terrain d'une matière intellectuelle produite et d'expérimentations menées, il est utile d'aller puiser dans l'existant. L'intervention de Efva Lilja, chorégraphe, professeur et rectrice à l'Université de Danse et de Cirque de Stockholm (DOCH), invitée à présenter, pendant SAWA#2, la démarche mise en œuvre au sein de DOCH et, en particulier, le doctorat en art, s'inscrivait dans cette logique. Détaillant la philosophie et les actions concrètes mises en œuvre en faveur de la recherche artistique au sein de l'Université, Efva Lilja a pointé d'une part que le système d'enseignement supérieur, notamment artistique, avait besoin d'artistes chercheurs pour renouveler ses approches et questionner ses méthodes et d'autre part que la recherche menée par les artistes sur leurs propres démarches avait pour enjeu de faire progresser à la fois la connaissance en art et la production artistique elle-même.

"De nombreux artistes reconnus possèdent une forme inédite de connaissance communiquée à travers leurs productions, écrite dans un article publié. Quand le chemin qu'ils empruntent pour atteindre leur but est documenté et que les questions qui ont émergé sont rendues accessibles à tous pour qu'ils puissent suivre le processus, l'examiner de manière critique et en tirer leçon, alors davantage de personnes sont en mesure d'acquérir une plus grande connaissance, de se voir inspirer et stimuler pour leur propre travail. C'est ainsi que se développe la connaissance dans les arts."

Si l'Université de Danse et de Cirque de Stockholm (DOCH) fait encore figure d'exception dans le paysage européen par son engagement fort en faveur de la recherche artistique, la question de la recherche en art s'est imposée depuis quelques années en France dans le champ des arts plastiques. Les accords de Bologne ayant enclenché la réforme des écoles des Beaux-Arts, qui sont désormais en situation de délivrer un niveau Master à leurs étudiants, la question de la recherche en art s'y est développée de manière particulièrement vive et passionnante. En témoignent, entre autres, la parution en 2010 de l'ouvrage *La Recherche en art(s)*, sous la direction de Jehanne Dautrey, faisant suite à un séminaire pluridisciplinaire dédié organisé de décembre 2007 à septembre 2008, et le colloque "Art et recherche, la recherche en art et dans l'enseignement supérieur artistique" qui a eu lieu les 9 et 10 février 2012. Parmi les enjeux majeurs qui ressortent des débats figure la nécessité de permettre l'émergence d'une recherche en art qui soit spécifique à la pratique artistique. Comme le souligne Emmanuel Tiblioux, directeur de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Lyon, "il y a là, en effet, une occasion unique de créer et de développer le champ d'une recherche proprement artistique, qui obéirait aux principes hétérodoxes de l'art." La crainte d'une uniformisation de l'enseignement artistique est clairement énoncée, les méthodes de recherche et d'évaluation caractéristiques de l'Université apparaissant comme sclérosantes et facteurs de standardisation. "[L]a recherche en art ne peut d'aucune manière être dissociée de la production d'œuvres plastiques, revendique Bernard Rüdiger,

artiste et professeur à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Lyon. La forme est le véritable lieu de cette recherche, même quand d'autres approches, théoriques, historiques et philosophiques sont indispensables pour y arriver. Si on prend la décision, en France, de formaliser cette recherche en s'appuyant sur les usages universitaires, on court le risque d'exclure toutes les recherches sérieuses forcément liées aux problématiques et aux temporalités de la praxis artistique." C'est donc bien le rapport à la fois étroit et complexe qui s'instaure et se joue entre la pratique et la recherche qui est en jeu, dans tous les champs et disciplines artistiques. Sur cette question, on pourra aussi s'attarder sur la recherche en danse, qui s'est attachée à cette question méthodologique du "dedans/dehors" de façon particulièrement stimulante.

C'est dans ce contexte global que doivent s'inscrire aujourd'hui la réflexion sur la formation dans le secteur des arts de la rue et le développement et la structuration de l'offre à l'échelle européenne. Tel Sisyphe face à la montagne, les acteurs de terrain se sentent certainement parfois dépassés par les enjeux et le chemin à parcourir. Peut-être se trouvent-ils aussi isolés et/ou en position de faiblesse, notamment dans leurs échanges avec les Universités dont les logiques administratives apparaissent – à tort et à raison d'ailleurs – comme des rouleaux compresseurs prêts à tout aplanir sur leur passage. Mais le paysage de la formation a évolué, dans le secteur de l'enseignement artistique comme dans à l'Université, et des opportunités doivent aujourd'hui être provoquées et saisies pour développer l'offre de formation, notamment initiale, tout en conservant des formats et des méthodes atypiques, en lien et en écho étroits avec le milieu mouvant et volubile des arts de la rue. Surtout, il y a à apprendre des autres champs artistiques qui ont d'ores et déjà abordés et pour certains se sont confrontés de plein fouet aux potentielles impasses brièvement décrites ici. Enfin, la collaboration entre les acteurs de terrain, la mobilité des étudiants et des artistes dans le cadre des formations initiales mais aussi de stages et workshops et la conduite d'une réflexion globale sur les méthodes de transmission, de formation et la pédagogie spécifiques aux arts de la rue constituent, plus que jamais, des enjeux majeurs à relever à l'échelle européenne.

## Bibliographie

- *Artpress, Ecoles d'art nouveaux enjeux*, trimestriel n°22, août-septembre-octobre 2011, Paris
- Jehanne Dautrey (dir), *La recherche en art(s)*, éditions MF, Paris, 2010
- Ludivine Fuschini, Simon Jones, Baz Kerwhaw, Angela Piccini, *Practice-as-Research : in Performance and Screen*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009
- Anne Gonon, *Le cirque en thèses*, dans *Stradda* n°24, avril 2010, HorsLesMurs, Paris
- Voir la section Pratique et recherche en ligne : [www.horslesmurs.fr/-Pratique-et-recherche-.html](http://www.horslesmurs.fr/-Pratique-et-recherche-.html)

- 1 En téléchargement sur [www.circostrada.org](http://www.circostrada.org)
- 2 [www.zepa9.eu](http://www.zepa9.eu)
- 3 Voir la contribution de Jordi Duran i Roldós, directeur artistique de la FiraTàrrrega, présent à SAWA#2.
- 4 Le processus de Bologne a engagé la construction d'un espace européen de l'enseignement supérieur. Il s'agit de structurer un cadre commun aux systèmes nationaux prenant notamment appui sur deux points clés : l'uniformisation du cycle L-M-D (Licence, Master, Doctorat, dit aussi 3-5-8 en référence au nombre d'années d'études) et la mise en place d'un système commun de crédits – le système européen de transfert et d'accumulation de crédits – visant à faciliter la mobilité des étudiants.
- 5 [http://www.doch.se/in\\_english](http://www.doch.se/in_english)
- 6 Efva Lilja, *Wirf die Steine fest auf dein Ziel oder Ruhe in Frieden, Throw the Stones Really Hard at Your Target or Rest in Peace On the Artist's Struggle to Gain Access to Research in Her Art*, Yearbook ZHDK Zürich, Schweiz, 2009 (German, English).
- 7 Jehanne Dautrey (dir), *La Recherche en art(s)*, éditions MF, Paris, 2010
- 8 Emmanuel Tiblioux, "Sur la ligne : situation des écoles d'art", in *Artpress, Ecoles d'art nouveaux enjeux*, trimestriel n°22, août-septembre-octobre 2011, Paris.



# La Pratique comme Recherche du point de vue des artistes

## Bev Adams

*Membre du conseil d'administration [ISAN, Independent Street Arts Network, Royaume-Uni]*

*Membre du comité [NASA UK, National Association of Street Artists]*

*Directrice [Compagnie Faceless]*

## Notes issues de travaux en groupes

- L'acte de création de l'œuvre est une recherche en cours/pratique
  - Nécessité d'une recherche pratique dans un espace, rituel, contenu, scénographie pour les artistes/arts de la rue
  - La capacité de répéter est contrainte par la nécessité d'un public in situ
  - Les musiciens et les danseurs s'entraînent tous les jours. Les artistes de rue assistent à des workshops occasionnels qui sont rarement documentés. Les coûts en euros/livres pour la formation quotidienne des praticiens d'arts de la rue sont prohibitifs
  - Nécessité pour les réseaux d'artistes soutenus de partager leurs compétences et leurs idées
  - Que ferions-nous si nous avions un entraînement quotidien en arts de la rue ?
    - Observer la rue et la manière dont les gens l'habitent est antérieur à toute œuvre (Bev)
    - Entraîner le corps (Sally)
    - Explorer la dramaturgie de l'espace public (Goro)
    - Comprendre le trio Public / Artiste / Espace dans le Temps (Goro)
- pour une interdisciplinarité (géographie, sciences sociales, philosophie, sociologie, anthropologie)
  - L'université offre du temps et de l'espace pour des approches nouvelles, une réflexion, une création, une écriture, un enrichissement mutuel, enseignement/diffusion
  - Ainsi que des possibilités d'apprentissage et de développement des compétences en matière d'observation, d'esprit critique, de réflexion et de documentation

## Documentation

- Il est important pour les artistes de parler de ce qu'ils font (le processus) et de le publier – notre forme d'art est, en grande partie, éphémère
- Il est important de documenter l'environnement dans lequel l'œuvre est créée
- Comment pouvez-vous bien documenter un événement théâtral ?
- Comment pouvez-vous documenter l'impact d'un spectacle en changeant quelque chose de subtil dans la rue ... momentanément
- La meilleure documentation est la communication
- Des documents pour se connecter avec d'autres professions

## Autres modèles

- Stages durant une semaine ou plus avec les compagnies qui pratiquent pour explorer l'ensemble des compétences et des techniques spécifiques à cette compagnie (Bev)
- Comment préserve-t-on une pratique à long terme (soutien des réseaux, création d'œuvre et son impact sur les secteurs plus larges (Sally)
- NASA soutient un modèle de week-ends de résidence pour les artistes de rue toute l'année (Bev)
- Sugla – un programme de 2 ans fournissant une initiation aux arts du cirque et de la rue pour les jeunes de Ljubljana (Goro)

## Le rôle de l'université

- Documentation formelle et informelle (transmission principalement orale des œuvres à ce jour)
- Archives
- Une opportunité de découvrir, de questionner et expérimenter
- Les universités à multi-facultés sont un riche terreau

## Bev Adams

Ayant fondé Faceless en 1990, Bev est aujourd'hui artiste et directrice de la compagnie avec laquelle elle crée une variété de productions professionnelles et sociales. Bev a une démarche humaniste et philosophe dans le travail social. Elle se concentre, dans son travail, sur les performances visuelles, non verbales, en plein air, utilisant masques, marionnettes ainsi que les techniques de Peter Brook et Vsevolod Meyerhold. Bev a enseigné les arts de la rue et les arts de la marionnette à des élèves de tous âges ainsi qu'à l'Université de Winchester.

## Le rôle de celui qui documente

- Les documentateurs peuvent être des critiques, des professeurs, des artistes, des publics et tous ces points de vue nécessitent d'être documentés
- Importance d'une documentation externe en plus de la pratique de l'artiste, fournissant une analyse approfondie et des perceptions alternatives, développant l'œuvre
- Echange critique entre l'observateur et le praticien permettant des explications objectives de l'œuvre

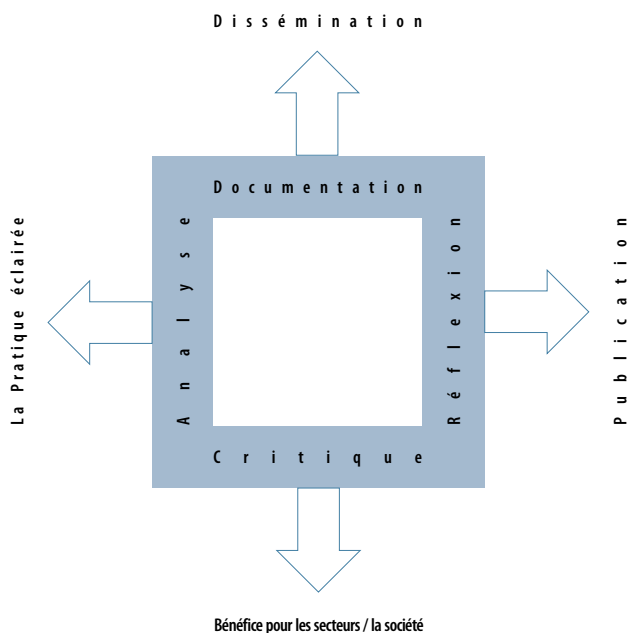
## Cependant

- L'artiste doit être la personne la mieux placée pour parler de son œuvre
- Cela dépend de la relation entre celui qui documente et l'artiste. Cela peut être un processus co-constructif avec celui qui documente en évitant le positionnement du critique
- Nous avons besoin de concevoir la recherche et la pratique imbriquées l'une dans l'autre comme un tout
- La réflexion est un élément important
- Nous pouvons être plus présents dans les médias sociaux pour diffuser notre pratique et notre recherche
- Q : Lors de la création d'une œuvre, à quel moment le travail personnel devient-il une recherche ?  
R : Quand il renseigne une pratique future ou la société.

## Recherche

Vous avez besoin d'un cadre dans lequel présenter une perspective/analyse/données – la recherche est le cadre.

## Cadre de recherche



# Les Problèmes et promesses des discussions émergentes sur les histoires des arts de la rue

**Grant Tyler Peterson**

*Chercheur, artiste, professeur [Université de Winchester, Royaume-Uni]*

La documentation historique des arts de rue - ou son absence - semble être un thème récurrent pour la Street Arts Winter Academy (SAWA). Même si je n'étais pas présent à la première conférence SAWA en Slovaquie, je comprends à partir des écrits qui ont émergé, et des discussions de SAWA cette année à Winchester, que l'histoire des arts de la rue fait l'objet d'une discussion parfois difficile, mais toujours en cours dans le cadre de SAWA. Après tout, il semble impossible de discuter des arts de la rue dans le cadre de programmes éducatifs sans compter, au moins dans un certain sens, sur l'histoire et la connaissance dérivées de grammaires antérieures des pratiques de rue. Les récits historiques des arts de la rue façonnent une pratique actuelle et, par conséquent, l'histoire des arts de la rue et la documentation comme outils pédagogiques et pratiques disciplinaires sont des centres d'intérêt naturels et méritent notre attention.

Alors que la conférence SAWA de 2011 portait sur la définition d'un secteur de la formation pour la pratique et l'étude des arts de la rue, SAWA 2012 a étudié comment les modèles institutionnels de la Pratique comme Recherche pourraient servir et contribuer à ce secteur émergent. Le thème de la Pratique comme Recherche a suscité de nombreuses questions et a inspiré plusieurs idées sur le rôle de l'histoire et de la documentation dans les arts de la rue. Bien sûr, les arts de la rue, en tant qu'ensemble de pratiques artistiques et de formes culturelles, ont échappé ou ont été exclus des modes traditionnels de documentation - notamment les formes littéraires universitaires. Aussi, une grande partie de l'histoire des arts de la rue a été oubliée ou ignorée, et ses pratiques, traditions et ses acquis ont été relégués au passé. La littérature et les histoires critiques de la pratique des arts de rue sont, bien sûr, malheureusement minces. Avec l'état problématique des histoires documentées des arts de la rue, il faut se demander si un secteur pédagogique des arts de la rue est en train d'émerger et se maintenir, quel rôle peuvent avoir à jouer l'histoire et les méthodes historiques ?

La SAWA de cette année ayant pour thème la Pratique comme Recherche, les questions relatives à la recherche artistique et ses liens avec les méthodes de l'histoire, la documentation du spectacle et la réflexion critique revenaient en force dans les discours d'ouverture, dans les discussions du séminaire, ainsi que dans les remarques à la journée de clôture. Premièrement, le Dr Olu Taiwo a ouvert la conférence avec un spectacle d'ouverture qui mobilisait une série de rythmes de tambour de différentes régions d'Afrique, suivie d'une explication sur les différences dans chaque variation. La fusion performative de Taiwo des vocabulaires rythmi-

ques a constitué un exemple de Pratique comme Recherche et sa démonstration s'appuyait sur une méthodologie qui articule des modèles musicaux pré-existants de tambours que son spectacle emprunte et se réapproprie. À cet égard, le discours d'ouverture de Taiwo a servi d'exemple de la manière dont la Pratique comme Recherche en tant que pratique universitaire pour les arts de la rue peut être efficacement soutenue par des dialogues historiques avec des pratiques du passé et du présent.

Le discours d'ouverture du professeur Efva Lilja a complété la présentation de Taiwo, non seulement en insistant sur le rôle de la mémoire et de l'histoire dans la recherche d'un artiste, mais aussi en mettant l'accent sur l'impact que peuvent avoir des répertoires kinesthésiques sur la conscience d'un public. Un exemple concret

## Grant Tyler Peterson

Grant obtient un MA à UCLA et un doctorat à Royal Holloway, Université de Londres. Il a publié des travaux dans le domaine des Études théâtrales axés sur des champs tels que l'histoire alternative du théâtre britannique, le théâtre de rue, le genre, la sexualité, et les technologies numériques. Ses recherches récentes, financées par le HEFCE, présente une étude historiographique des pratiques de théâtre de rue et met l'accent sur l'une des plus anciennes compagnies de Grande-Bretagne toujours en activité la Natural Theatre Company.

de cet aspect développé par Lilja a été abordé plus tard dans la discussion lorsque Ebru Gogdag expliqua comment certaines formes de théâtre de rue qui pourraient être considérées comme un cliché en Grande-Bretagne (par exemple des statues vivantes ou marchant sur un piedestal) représentent une nouveauté en Turquie où ces formes de pratique de la rue sont relativement nouvelles. En ce sens, le goût du public pour des formes créatives de l'engagement civique peut refléter une conscience publique formée, en partie, par des artistes de rues. Les préférences d'un public sont, bien sûr, le résultat d'une multitude de bien d'autres

forces et arrive à un moment et un endroit spécifiques, mais en reconnaissant les relations entre les artistes de rue et les publics, nous pouvons examiner de plus près les manières dont les arts de la rue sont utilisés et comment les interventions performatives ou les échanges interculturels fonctionnent.

Comprendre comment certains publics s'engagent (ou non) dans des pratiques d'arts de la rue et comment les artistes pourraient composer une oeuvre par rapport à cela repose sur une connaissance passée et actuelle de la création dans la rue. Traditionnellement, les arts de la rue, comme un ensemble de formes culturelles, se sont appuyés de manière significative sur les modes d'échanges sociaux informels pour maintenir, réviser, réinventer et développer. C'est un processus culturel que Joseph Roach a décrit comme subrogation, où les développements successifs de l'imagination kinesthésique des praticiens, formulant la manière dont les artistes se déplacent, interagissent et incarnent des modes d'expression, de connaissances et d'engagement. Diana Taylor a aussi écrit largement sur les pratiques de spectacles qui pourraient manquer d'archives matérielles préservées, mais représentent des réserves culturelles dynamiques de connaissances sous la forme d'échanges sociaux et de répertoires composés culturellement de mouvements incarnant d'importantes histoires.

À cet égard, les arts de la rue représentent un vaste ensemble de diverses pratiques culturelles et de répertoires incarnés. Les archives des pratiques des arts de la rue – soit sous la forme de répertoires incorporés, de collections traditionnelles, de textes universitaires, de données numériques, ou autres – représentent les zones potentielles de développement pour les formateurs en arts de la rue, les praticiens et les chercheurs. Comme Anthony Dean a noté au début de la conférence de 2012, les programmes éducatifs d'arts de la rue manquent généralement d'archives qui soutiennent des études contextuelles et les intérêts de recherche historique. Il a également été noté à la conférence la façon dont d'autres champs disciplinaires comptent, au moins en partie, des corpus établis d'œuvres documentées et d'autres ressources qui pourraient croiser de manière productive les arts de la rue ; celles-ci comprennent : les études de danse, les études de théâtre, les arts visuels, la musique, l'architecture, des supports numériques et des études de sport. Les opportunités interdisciplinaires et les alliances éducatives avec de tels départements pourraient être, a-t-il été dit, dans l'intérêt des programmes Arts de la rue. Par exemple, les relations conjointes des départements avec les ministères pourraient conduire au développement ou au partage des ressources, aux collections d'archives, aux bibliothèques et aux aménagements de centres de formation au spectacle.

Accompagnant les idées de collaboration disciplinaire et développant les archives, les discussions de cette année sur l'histoire des arts de la rue ont parfois été marquées par un certain degré d'anxiété. "En tant que l'une des professions les plus éphémères dans les arts", John Lee commenta dans ses remarques finales, qu'"il est intéressant de noter que nous avons une préoccupation, non seulement sur [la production de] l'information et de renseignements pour les autres générations, mais aussi que ce sentiment de prospérité est lui aussi anxiogène, dans le sens de l'idée que nous laissons quelque chose qui est évident". L'inquiétude à propos de l'histoire des arts de la rue notée par Lee

pourrait aussi aider à expliquer pourquoi, jusqu'à présent, SAWA n'a pas abordé plus directement les questions de l'histoire et de la documentation. Comme Lee l'a observé, l'histoire et la documentation sont devenues un "sujet très important", même si cela arrive fortuitement. Il a poursuivi :

*À la fois en termes de documentation sur ce que nous avons fait, et aussi du rôle de la documentation comme archive ou autres formes. Et je pense que c'est quelque chose qui revient très fortement et nous devrions peut-être nous y confronter à l'avenir dans SAWA. Parfois, vous définissez un thème ici, et en réalité d'autres choses émergent et ce sont ces choses dont les gens veulent vraiment parler. Ces choses auxquelles nous devons réfléchir, ce que l'inconscient veut réellement nous dire, même si nous avons mis en place quelque chose d'autre. Nous devrions être attentif à cela. C'est une suggestion.*

Je suis d'accord avec Lee et pense que sa proposition est à la fois une intervention importante et un point de départ prometteur. Nous devons, bien sûr, garder à l'esprit qu'adopter des pratiques académiques de l'histoire pourrait entraîner des défis qui accompagnent souvent les formes de documentation et d'institutionnalisation, ainsi que des énigmes politiques – des questions et des relations que beaucoup d'artistes de rue ont longtemps occultées. Mais se questionner et débattre sur qui raconte, partage, documente, collabore, et "contrôle" les histoires des arts de la rue peut être un processus sain, polyphonique et productif – qui peut rester actif et inachevé. Les projets historiques visaient à étoffer les corpus des archives des arts de la rue, ce qui pourrait être très bénéfique pour les artistes, les enseignants, et les chercheurs. En tant que domaine émergent, il devient de plus en plus pertinent pour les arts de la rue de traiter les questions d'histoire et de documentation. Ces types de discussions et de projets pourraient créer des opportunités prometteuses et favoriseraient le dialogue entre chacun et le public au sujet des contributions culturelles précieuses des arts de la rue et des héritages historiques importants.

# Étude de cas "FAI AR"

## Formation avancée et itinérante des arts de la rue

**Aurélie Labouesse**

*Directrice adjointe déléguée aux études [FAI AR, France]*

La FAI AR accompagne depuis dix ans des artistes ayant fait le choix de l'espace public, des lieux non conventionnels pour exprimer leur parole artistique. Cette formation base son approche pédagogique sur une confrontation enrichissante entre des écritures artistiques. Les étudiants inscrits dans cette formation sont chargés d'un parcours, maîtrisent une pratique artistique et portent déjà un univers propre. Au cours des 18 mois, ils renforcent leurs savoirs, leurs savoir-faire et leurs envies en matière d'expression dans l'espace public, ils interrogent leurs pratiques et leur place, leur force dans l'espace public à travers la rencontre de professionnels en activités, des expérimentations et mises en pratique multiples.

### La dimension Recherche dans le parcours de la FAI AR

Le principe de base de la pédagogie est, au-delà de l'enseignement de techniques et de savoir-faire, un apprentissage qui se concrétise par une mise en pratique. Cette pédagogie de projet est présente dans les trois axes de la formation. Les Fondamentaux constituent le parcours collectif et se réalisent dans une dizaine de modules de 3 semaines qui jalonnent le cursus. Ils portent la marque d'un artiste qui en assure la direction, une orientation thématique et un territoire d'expérimentation. Chacun d'entre eux donne lieu à une exploration dirigée in situ. L'attente pédagogique de la FAI AR à travers ses Fondamentaux est la mise en œuvre d'une recherche. Il ne s'agit pas, pour les artistes qui encadrent ce temps de formation, de proposer une recette, une technique à comprendre et à apprendre. Au contraire, il leur est demandé de partager un questionnement et à travers la rencontre de ces différents univers artistiques, d'explorer des réponses ensemble.

### Les Aventures individuelles sont un cheminement individuel à travers quatre orientations :

- les Jardins à cultiver : option gérée en autonomie pour poursuivre sa pratique de base ou acquérir de nouvelles compétences,
- les Moments extraordinaires : partage de connaissances autour des grands événements de référence pour les Arts en espace public,
- la Collaboration volontaire : stage, mise en situation professionnelle comme assistant artistique dans une structure professionnelle,
- le Voyage imaginé : voyage d'étude de 15 jours dans un pays le plus éloigné possible de son univers dans une quête et une observation des relations entre Art et espace public.

Les choix opérés permettent à chacun de tracer son propre chemin, de nourrir ses questionnements tout en étant un espace d'échanges et de partages.

Le Projet personnel de création est un projet de recherche artistique. Chaque étudiant est invité à se mettre dans une situation d'écriture et de direction de son propre projet. La réalisation du projet artistique n'est pas la finalité, en revanche la construction et l'écriture d'un projet doivent être traversées afin de prendre la mesure des enjeux et des questionnements.

Cette recherche est nourrie par des recherches documentaires, des expérimentations et de régulières confrontations professionnelles. Elle est soutenue par une Bourse à l'écriture et questionnée par un Tuteur rémunéré. Elle se finalise par la présentation du projet sous 4 formes (dossier de présentation, présentation orale, installation et une expérimentation in situ) au cours du Panorama des chantiers qui a lieu à la fin du dernier semestre de la formation.

La FAI AR ayant une finalité professionnalisante, ses étudiants sont mis, à travers ses 3 axes pédagogiques en situation de recherche concrète. La réalisation du projet, même si elle n'est pas intégrée au cursus et n'est pas obligatoire est la perspective dans laquelle chacun doit s'inscrire pour mener sa recherche.

Cette approche pédagogique valorise l'apprentissage par expérimentations et recherches personnelles plutôt que les enseignements de techniques (qui ne sont néanmoins pas absents du cursus).

### La Recherche dans une approche universitaire

Le mot Recherche dans le cadre FAI AR est à prendre en considération d'un point de vue artistique. La FAI AR, comme les principales écoles artistiques en France (Ecoles des Beaux Arts, Ecoles d'architecture, différentes écoles pour le spectacle vivant) est poussée à rejoindre le système de Bologne (LMD). Dans ce cadre, elle a choisi de construire un partenariat avec une Université pour faire valider son cursus par un diplôme universitaire de niveau MASTER. Ce rapprochement impose certaines obligations notamment l'intégration d'une recherche universitaire au cursus. Le conventionnement qui s'élabore avec Aix-Marseille Université prolongera la formation pratique et professionnalisante de la FAI AR par une recherche théorique qui se concrétisera dans la rédaction et la soutenance d'un Mémoire. Les 18 mois du cursus FAI AR seront complétés par 3 mois universitaires et l'ensemble des 2 années sera validé par un MASTER Pro "Dramaturgie et écritures scéniques".



La nature de la recherche universitaire qui sera menée est encore en questionnement : sera-t-elle en lien avec le projet artistique ? Analyse théorique du concept, ouverture vers d'autres aspects moins artistiques... Quelle pourra en être la forme ? Dossier rédigé, support digital... Quel accompagnement méthodologique et théorique ? Quel lien entre tuteur (accompagnateur du projet artistique) et directeur de recherche... Plus globalement comment mettre en œuvre une recherche universitaire et ses impératifs méthodologiques, d'analyse et de résultat dans un cadre artistique ?

Ces réflexions ne sont pas spécifiques à la FAI AR. Elles touchent l'ensemble des formations artistiques. En France, deux colloques sur le thème Art et Recherche en 2009 et février 2012 ont réuni des Ecoles d'Arts. Les objectifs de ces rencontres étaient de reconsidérer la recherche du point de vue de l'art, tout en posant des éléments de comparaison mais également de dialogue avec la recherche scientifique, de s'interroger sur la position de l'art, de l'artiste dans son rapport à la recherche, d'approcher ou de provoquer une réalité de laboratoire de recherche ou de programme de recherche en matière d'art.

## La Recherche : générateur d'échanges et d'évolution

Un des éléments qui accentue l'intérêt des réflexions sur la recherche en art est la quête et la compréhension des nouvelles formes artistiques. La recherche est considérée comme un espace possible d'exploration et de création de nouvelles perspectives. La tendance actuelle à l'hybridation des formes artistiques a besoin de trouver des champs d'émergence, de croisement. Enfin l'artiste comme porteur de changement social, sociétal et technologique est producteur d'innovations génératrices de développement économique et capte l'intérêt bien au delà des frontières artistiques.

Dans la mesure où les écoles participent à la formation des artistes de demain, elles sont le terrain privilégié de ces "découvertes". Elles sont des espaces d'exploration, de tentatives, des laboratoires ouverts.

Les spécificités des Arts en espace public ouvrent d'autres intérêts. Leur caractère multidisciplinaire leur permet de réunir théâtre, danse, arts plastiques, musiques. Mais au delà, ils touchent les problématiques de la ville, du vivre ensemble et ne laissent pas insensibles les secteurs de l'architecture, de l'urbanisme, de la sociologie, des sciences politiques, de la géographie, de l'économie. Plus encore, les artistes ou les étudiants des formations artistiques sont producteurs de ressources pouvant intéresser des champs professionnels variés.

Les arts de la rue font preuve d'un déficit en matière de production de ressources et de savoirs. La création récente de formations spécialisées et leur inscription dans le cadre universitaire laissent imaginer une augmentation des traces et de la documentation mais aussi une formalisation théorique artistique et leur dissémination. Elle est à combiner à l'intérêt que d'autres formations de façon plus ponctuelles ou marginales portent à la création en espace public.

La question de la recherche dans le domaine des arts de la rue permet d'envisager des partenariats et des échanges transnationaux, transdisciplinaires. Elle peut être le croisement de structures

ou acteurs de différents types (universités et centres de formation artistique, laboratoires de recherche et centres de création, artistes et chercheurs...).

Comment accompagner cette dimension exploratoire ? Les arts en espace public sont un secteur aux frontières incertaines. Ils regroupent des expressions, des intentions et des visions très diverses qui rendent les collaborations complexes. Les intérêts communs sont parfois à rechercher dans d'autres champs. L'ouverture est donc peut-être le maître-mot pour réunir les acteurs, les formes et les expériences. Le point de départ serait de trouver des dénominateurs communs qui pourraient faire référence et susciter une cohésion ainsi qu'un intérêt élargi au-delà du champ artistique, malgré la disparité des acteurs du secteur (par exemple l'espace de représentation, le rapport au public, les formes artistiques non conventionnelles...). Ces considérations permettent de porter un regard sur des problématiques qui sont au cœur du débat contemporain notamment de l'Europe créative (la ville, le vivre ensemble, la création et le maintien de valeurs communes, le développement par l'innovation et la créativité...).

### Aurélie Labouesse

Aurélie travaille depuis 2002 à la FAI AR (Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue) et participe à la définition et la mise en œuvre du programme et des outils pédagogiques et au développement de la structure (partenariats et relations internationales). Formation supérieure en économie et en administration culturelle

Aurélie a réalisé plusieurs recherches sur la formation dans le secteur de la création en espace public. Mémoire universitaire : *Invente ou je te devore. La création d'un dispositif de formation artistique comme nouvel enjeu de développement des arts de la rue* (2002). Rapport Fondation Hictor : *Laboratoire vs conservatoire. La formation pour la création en espace public. Quelles perspectives en Europe ?* (2011)

L'autre préoccupation d'une formation est la professionnalisation. Comment accompagner les artistes de demain ? Que met en jeu une formation artistique ? Forme-t-on à la profession d'artiste ? Quelles relations entre professionnels, formation et recherche et quels enjeux pour ce secteur artistique ? La FAI AR propose de poursuivre cette réflexion en mars 2013 à Marseille pour un 3<sup>e</sup> rendez-vous SAWA en amont du Panorama des chantiers de la 4<sup>e</sup> promotion.

# Étude de cas "BA Street Arts"

## Le diplôme BA des Arts de la rue de l'université de Winchester dans un contexte de formation formelle et informelle

John Lee

*Chef de programme BA Street Arts [Université de Winchester, Royaume-Uni]*

La deuxième Street Arts Winter Academy à l'université de Winchester était une plate-forme où les multiples disciplines des Arts de la rue ont été rassemblées. Les membres de la conférence sont venus des pays suivants : Turquie, Slovénie, France, Royaume-Uni, Allemagne, Suède et Espagne, et ont représenté un large spectre de participants allant des praticiens, communauté d'artistes, animateurs aux universitaires.

L'intention principale était d'explorer de manière créative des pédagogies dans l'enseignement / apprentissage de la formation et de l'enseignement en arts de la rue afin d'établir une documentation détaillée sur les différentes façons dont ces systèmes formels et informels devraient être organisés.

### John Lee

Coordinateur du diplôme BA Arts de la rue. Diplômé en théorie sociale et politique et écriture de performances. 26 ans d'expérience professionnelle en tant que performeur et metteur en scène dans 35 pays.

L'académie était particulièrement intéressée par les débats ayant trait aux principes, objectifs et cadres pédagogiques de la formation en Arts de la Rue ; la relation des différentes disciplines au domaine des arts de la rue, et notions d'une pratique interdisciplinaire ; la définition des objectifs d'apprentissage et les résultats et contenus des programmes ; le partage des exemples de bonnes pratiques et de modèles dans les méthodes d'enseignement et dans les méthodes d'évaluation et de validation des acquis.

L'académie était intéressée pour définir les relations entre des pédagogies formelles / institutionnelles et les programmes de formation informels menés par des praticiens. De plus, il y avait un intérêt pour la possibilité de la coexistence des deux dans une nouvelle formule.

*"Les Arts de la rue sont un terrain très excitant et riche dans lequel nous continuons à développer de nouvelles esthétiques, collaborant avec des personnes de cultures différentes, et découvrant nos différences ainsi que nos racines communes" (Mullins : 2003)*

Compte tenu de la diversité des membres de l'académie, ce document représente le désir de celle-ci de développer une approche polyphonique, d'autant plus qu'y est représenté un large éventail de pratiques professionnelles, éducatives et communautaires. C'est pourquoi je vais laisser les autres parler d'eux-mêmes et tenter de rapporter l'expérience du diplôme BA en Arts de la Rue puisqu'il concerne les objectifs de l'académie.

Avec la formalité des objectifs déclarés de l'académie, je souhaite exprimer la distance entre l'événement et l'écriture de l'événement, entre l'expérience d'être là et la pensée d'être là. Mon sentiment de ce qui a été tenté et ce qui a été réalisé est devenu plus clair. Je suis également informé de mon expérience en tant qu'éducateur et artiste, par les réalisations finales des élèves du diplôme BA en Arts de la rue - les premiers étudiants ayant obtenu leur diplôme et moi-même souhaitons profiter de mon expérience de développement et de direction de ce programme pour réfléchir sur les intentions et les réalisations de l'académie.

En résumé, les intentions de l'académie étaient d'explorer les différentes manières selon lesquelles une formation / enseignement en arts de la rue devrait être définie à partir de la philosophie, et les buts à travers des objectifs d'apprentissage et des modèles de pratique, à travers des résultats et leurs évaluations sommatives et formatives. Y aurait-il des façons d'inclure tous les besoins d'une telle formation en termes de déclarations génériques qui agirait comme principes conduisant à de bonnes pratiques ? Y aurait-il des liens entre l'étude académique des arts de la rue et la spécificité des formations intensives menées par des praticiens ?

En tant que praticien, j'ai bénéficié des avantages de la formation intensive dispensée par des praticiens. Les animateurs de l'atelier guident un membre à travers un ensemble de pratiques qui sont souvent organisées en exercice d'échauffement / groupe de compétences / compétence basée sur l'apprentissage, tâches et évaluation par un chef / par les pairs. Celles-ci varient avec l'échange des compétences et des approches qui appartiennent

au corpus de compétences et aux styles d'interprétations des formateurs. Ces ateliers sont généralement très ciblés et utiles dans le sens où ils offrent un aperçu d'un domaine de pratique et développent des compétences. Au mieux, ils incitent les participants à travailler selon la pratique du chef de l'atelier et à trouver leur propre voix. L'utilité de l'atelier pour ses membres dépend également de leurs capacités à réfléchir et à continuer à pratiquer en dehors de l'atelier et à les intégrer dans leurs propres pratiques. Les membres de l'atelier sont souvent attirés par le travail professionnel du chef d'atelier et pourraient poser des questions sur la façon dont une telle pratique a été développée et comment elle pourrait être reliée à leur propre pratique. Un exemple de la Pratique comme Recherche.

Comment fonctionnent les arts de la rue avec la formation formelle ? Dans le BA en Arts de la rue de Winchester, la pédagogie centrale est celle qui fait que les étudiants se concentrent sur la question dramaturgique du comment produire du matériel en relation avec l'utilisation de l'espace comme ressource et comment cela est développé en une pratique de collaboration entre les artistes et les producteurs créatifs.

Le programme évalue la manière dont les étudiants accèdent aux ressources et les développent, comment ils conçoivent le matériel du spectacle et comment ils mettent leur matériel travaillé en espace par rapport à ces contraintes négociées.

L'un des objectifs importants du programme d'apprentissage était la facilitation de la pensée latérale autour de la pratique et pour les étudiants de trouver des voies novatrices pour définir leur pratique et leur sujet. Ils sont encouragés à remettre en question les catégorisations traditionnelles du spectacle de rue en explorant la fécondité du croisement de différentes disciplines artistiques, de différentes approches transculturelles et entre des spectacles de rue et d'autres domaines d'études.

Les étudiants sont également encouragés à se considérer eux-mêmes comme des producteurs créatifs (ou au moins avoir un certain rapport avec cette fonction), c'est-à-dire les artisans et les promoteurs de leur propre travail et qu'ils forment leurs propres compagnies et / ou se considèrent eux-mêmes comme des entrepreneurs culturels qui peuvent faciliter et promouvoir des événements et des projets innovants.

Donc, ce diplôme a pour but de produire une pratique interdisciplinaire des arts de la rue contemporaine à travers l'exploration de pratique en compagnie ou en solo, en créant de nouvelles œuvres à travers une réflexion critique sur le spectacle et les processus de fabrication du spectacle.

Traduisant ces objectifs pédagogiques dans des objectifs d'apprentissage spécifiques, un objectif d'apprentissage contextuel pourrait se lire, par exemple :

**Explorer les manières théoriques et pratiques selon lesquelles les pratiques d'art de rue émergent et interagissent avec des contextes personnels, dramaturgiques, culturels et socio-politiques**

Ceci permettrait d'ouvrir un module sur la Dramaturgie de l'espace public dans lequel les élèves sont invités à étudier différentes façons dont l'espace public est construit, en examinant une série de textes théoriques sur la production de l'espace et intéressant des compagnies qui travaillent dans des espaces inhabituels et établis pour créer des spectacles principalement, mais pas exclusivement, en extérieur. Les évaluations, dans ce cas, se faisaient à travers un document écrit et numérisé qui permettait à l'élève de démontrer une pratique intéressante en ligne et par un débat au cours duquel les élèves sont appelés à défendre un aspect d'un point de vue contesté.

Un autre objectif d'apprentissage pratique pour le programme pourrait se lire par exemple :

**Faire émerger des créateurs de spectacle d'arts de la rue indépendants et compétents, qui ont une connaissance du secteur professionnel des arts de la rue et sont des praticiens créatifs et critiques.**

Cela mènerait à un module en Conception représentant le principal outil de spectacle pour créer du matériel pour le spectacle. Les étudiants appréhenderaient le processus de conception sous différents angles qui pourraient inclure la conception du design, les compétences du cirque, la danse et les marionnettes et ils apprendraient à utiliser et à développer des compétences existantes. L'évaluation se ferait par des numéros que les étudiants du programme présenteraient progressivement au public. Ceci serait accompagné par des articles de presse et d'autres retours pour permettre aux élèves de réfléchir de façon critique sur leur travail et de démontrer une vision plus large à travers une variété de médias y compris leur forme d'expression préférée. Ce serait leur donner la possibilité d'exceller plutôt que de contraindre leurs potentiels. Objet d'un module de première année, il pourrait également aider les élèves à développer leur propre voie.

A l'intérieur de chaque module donc, l'évaluation se ferait selon des critères qui testeraient leurs réalisations et leurs résultats d'apprentissage.

Par exemple dans la conception :

**Profondeur d'exploration du processus et de l'évolution en tant qu'interprète et apprenant**

On pourrait voir dans leur journal et leur numéro ce à quoi ils se sont référés / ce qu'ils ont tiré d'autres praticiens, démontré / discuté, ce qu'ils ont créé et pourquoi, révélé le niveau de sophistication dans leur œuvre et comment ils ont utilisé ce qu'ils ont appris dans le studio et ainsi de suite.

En termes de progression à travers les niveaux du cursus, on donne aux étudiants des missions plus difficiles en termes de nombre de mots écrits et de complexité dans les questions et de création d'œuvres plus longues et plus ambitieuses.

Plus important encore, on attend d'eux qu'ils explorent et recherchent plus largement dans leur préparation et analyses et qu'ils adoptent de plus en plus d'approches indépendantes dans leur travail en groupe et en solo avec moins d'interventions de leurs tuteurs. En outre, leur palette de compétences s'étendrait pour leur

permettre d'évoluer et de ne plus seulement être des artistes créatifs capables de mobiliser une gamme de compétences issues du spectacle, de fabrication, de design et conception numérique, mais d'être en mesure de produire une œuvre à leur manière en conservant une intégrité artistique et de trouver un public approprié.

Dans ce sens, le diplôme vise à faire de chaque élève un artiste complet qui puisse imaginer, concevoir et livrer un spectacle ou un événement, puis de façon créative le produire et le commercialiser à son public.

Donc que s'est-il passé ? A-t-il réussi dans le premier cycle des étudiants ? Les actuelles troisième années ont un chemin tout tracé dans ce programme d'études. Ils se produiront aux Jeux Olympiques de 2012 à Londres devant 80 000 personnes chaque jour. Des compagnies d'étudiants ont fait une tournée en France qui a rencontré un vif succès dans les festivals étudiants et culturels. Ils ont collectivement créé leur propre plate-forme de festival. Ils ont mis en place leur propre société à but non lucratif avec laquelle ils créent et produisent des événements, perçoivent des cachets, puis ont financé des visites d'échanges à l'étranger à Tarrega en Catalogne puis en France grâce au Zepa, finançant des numéros collectifs créés avec des compagnies françaises et britanniques dans le Centre de création Le Fourneau. Ils ont fait leur apparition dans les grandes cérémonies de récompenses télévisées et dans des films, travaillé au sein des communautés locales avec les jeunes, monté et exploité leur propre club burlesque. Le diplôme a été jugé comme le diplôme le plus innovant au Royaume-Uni.

Cependant, derrière ces exemples d'activités tournées vers l'extérieur il y a des observations plus intéressantes. Une formation formelle à l'université leur a donné le temps d'explorer et de questionner leur pratique créatrice. La clé de ce type de formation est d'examiner le processus, pas nécessairement le résultat. Cela leur a permis de développer leur propre voie artistique. Ils ont construit un portfolio de numéros et d'événements avec une pratique en évolution et émergente. Ils ont appris à concevoir à partir de points de départ dramaturgiques aussi bien qu'à jouer et inventer à partir de points de départ visuels et performatifs. Ils ont appris à penser et à critiquer leur travail et celui des autres. Ils ont acquis des compétences très pratiques et comment les utiliser de façon pertinente pour leurs propres objectifs artistiques. Ils sont devenus courageux en face du public et avec lui, créant une œuvre dans les rues aussi bien qu'en studio et élaborant leurs constructions avec le public. Ils ont appris à parler de leur travail, le faire connaître grâce à l'utilisation de documents numériques et comment gérer leur propre compagnie. Ils sont en train de devenir des artistes indépendants, capables de parler du travail et de leur travail au sein du secteur.

Il leur a été littéralement permis de devenir des professionnels prêts à aborder le monde difficile des arts de la rue.

Tels sont les véritables avantages d'une formation formelle qui a été interprétée dans la mesure du possible comme une académie et un centre de création pratiquant la recherche.

Le parcours à ce stade a également connu des moments difficiles impliquant un immense apprentissage. Les élèves ont achevé les récits que le programme avait commencé par l'écriture du diplôme et le personnel vient seulement de parvenir au stade d'une réelle compréhension de ce que peut être ce type de formation et ce qui doit être fait maintenant pour développer le programme d'études au maximum

Pour revenir ensuite à SAWA et ses intentions. Dans une certaine mesure, l'académie a exploré quelques-uns des thèmes décrits ci-dessus. En rétrospective, l'académie a eu besoin de mettre l'accent sur les détails réels de la création de programmes d'enseignement et d'apprentissage avec une formation formelle et informelle et d'amener quelques-unes des discussions générales à ce niveau. Une expression utilisée au Royaume-Uni dit "Le diable est dans le détail". C'est souvent là où les sources d'un processus éducatif peuvent se trouver et l'effet ressenti avec le lieu d'enseignement. Ce qui était valable était l'échange d'informations sur les pratiques à travers l'Europe et les précieuses entrées de tous les membres. La manière dont nous voulons aller vers le détail et le documenter encore a besoin d'être fait et je me réjouis d'une communication ultérieure sur la manière dont cela pourrait être réalisé.

### Référence

- Mullins, D: (2003) "Talking to the Streets - Celebrate and Demonstrate" in Dean, A (eds.) *Street Arts Users Guide* : King Alfred's Winchester/Total Theatre Network, 29-31

# Étude de cas "Street Jam"

## Éducation, pratique professionnelle et formation

Sally Mann

Conférencière [Université de Winchester, Royaume-Uni]

La deuxième Street Arts Winter Academy a relié les domaines de l'éducation, de la formation, de la dramaturgie et de la pratique artistique et a souligné l'importance du dialogue entre les différentes approches.

La conférence a abordé la question de l'éducation et de la formation tant à l'intérieur qu'en dehors des institutions, dans la pratique professionnelle, la recherche, travaillant avec des compagnies professionnelles et cartographiant la formation, les approches pédagogiques et les débouchés qui existent en Europe. Loin d'être une étude définitive, il s'agissait d'un point de départ et d'une contribution au secteur des arts de la rue. Les membres de la conférence ont fait le point sur leurs propres connaissances et expertise en formation dans les Arts de la Rue.

En tant que co-directrice de Fuse Performance, une compagnie d'Arts de la rue dans le sud-ouest du Royaume-Uni, je propose de discuter du lien existant entre éducation, pratique professionnelle et formation. Je discuterai également de la manière dont Fuse crée des œuvres avec des artistes professionnels et à travers toute forme d'art, la création de nouvelles œuvres dans les espaces publics, la pratique menée par des pairs et soutenant des artistes émergents.

Fuse offre une formation formelle dans des institutions de l'Enseignement secondaire et de l'Enseignement supérieur. En tant qu'académie nomade, Fuse offre une formation au Royaume-Uni reconnue au niveau national et aussi une formation informelle. La formation consiste à développer des compétences, la dramaturgie, créant de nouvelles œuvres et des spectacles dans des espaces publics en combinant des formes d'arts visuels, numériques, de cirque, de théâtre de rue, de musique, de danse, d'arts de la rue.

Le projet "Streetjam" de Fuse est un modèle de pratique menée par des pairs qui travaillent avec des professionnels, des praticiens émergents et offre des formations pour les jeunes à travers des ateliers chez les jeunes et les milieux communautaires. Fuse travaille également dans le cadre d'un partenariat avec plusieurs organismes travaillant avec le gouvernement local, National Health Service, des architectes, des planificateurs, des organismes locaux, des théâtres et des personnes issues de milieux défavorisés ou ayant des difficultés à accéder à des zones tant dans les milieux ruraux qu'urbains. Fuse explore la manière de mobiliser les arts de la rue pour servir les stratégies sociales et culturelles et produire des spectacles, des interventions, des festivals et des événements.

Les projets de longue durée de Fuse pour les jeunes et la collectivité font partie d'un travail en partenariat avec plusieurs agences oeuvrant en faveur de stratégies sociales, culturelles et économiques. Les coupes budgétaires pour les arts à Somerset ont été drastiques, certaines ont atteint 100%. Dans un contexte politique qui ne favorise pas particulièrement les arts, il est important, aujourd'hui plus que jamais, de produire, de fabriquer et de créer des emplois et d'intégrer les arts dans le tissu social au quotidien. Nourrir l'artiste, soutenir les artistes émergents, créer des événements, des spectacles et des plates-formes pour l'avenir et travailler ensemble.

Dans le cadre de ce changement de paysage, Fuse mène une recherche avec Creative Somerset qui partage des connaissances et compétences, et renforce les opportunités pour les compagnies et les artistes émergents de disciplines variées de développer des

### Sally Mann

Professeur et chercheuse avec une licence du Performance and Fine Art Dartington College. 25 ans d'expérience professionnelle. Directrice artistique de Fuse Performance. Productrice et directrice d'événements de performance, Sally travaille sur la création de projets locaux / régionaux / internationaux, consultante pour des artistes et des compagnies.

travaux dans le cinéma, le théâtre de rue, l'éclairage, le spectacle, la direction, les festivals, les spectacles en plein air, les arts de la rue, la production et l'administration. Utilisant des compétences transférables, des méthodes d'enseignement, de formation et d'apprentissage issues d'autres disciplines et de différentes perspectives, il est possible d'élargir les opportunités aux autres secteurs.

Avec SAWA et ZEPa, Fuse continuera l'exploration, l'approfondissement de la connaissance que peut apporter la création de collaborations artistiques, et comment ceci pourrait affecter ou révéler de nouvelles façons de travailler et de penser. Dessiner un paysage textuel plus riche d'une pratique transdisciplinaire.