

La formation artistique professionnelle :

Enquête auprès d'artistes évoluant

dans le secteur des arts de la rue et en espace public



Estelle SÉFRIOUI

Année 2018 - 2019

Sous la direction de Magali SIZORN

Photo de couverture : Cie Nyaga - *PasSages, Circulez...*

Festival Viva Cité - Sotteville-lès-Rouen - juin 2014 ©Estelle Séfrioui

Remerciements

Mes premiers remerciements s'adressent à Magali Sizorn, directrice de ce mémoire, pour sa disponibilité, son suivi attentif et régulier, ses conseils qui ont facilité l'avancée dans mon travail et mes recherches.

Je remercie très chaleureusement Sylvain Marchand, chargé du centre de ressources, du site internet et de la formation de l'Atelier 231, pour son accueil, sa disponibilité, ses échanges et ses précieux conseils.

Je remercie Yanik Lefort, directeur du CEFEDM de Normandie, pour avoir pris le temps d'échanger et de partager avec moi des connaissances dans le domaine de la formation artistique.

Je remercie également Jean-Sébastien Steil, Camille Fourès, Laure Chassier, Amélie Feraud pour l'entretien qu'ils m'ont accordé et les échanges très intéressants sur les différents dispositifs et projets de formation de la FAI-AR.

Je remercie très sincèrement Hervée de Lafond, Mathurin Gasparini, Christophe Chatelain, Frédéric Michelet et Nicolas Vercken pour avoir accepté de me rencontrer et de partager avec moi leurs expériences professionnelles et de formation dans le cadre d'une enquête qualitative pour ce mémoire.

Je remercie par ailleurs les membres de trois compagnies normandes pour m'avoir aidé dans l'élaboration du questionnaire, celui-ci ayant servi d'outil d'analyse pour l'enquête quantitative de ce mémoire: Julien Flematti, Franswa Henry et Yann Berthelot d'Acid Kostik, Pierre Bertin et Nicolas Thierry de la Cie des Frères Georges, Alice Wood et Romain Ozenne de Magik Fabrik.

Je remercie également l'équipe organisatrice du festival Viva Cité, chargée de l'accueil des compagnies programmées dans le IN et le OFF de la 29ème édition en 2018, pour avoir transmis ces questionnaires en version papier à chacune de celles-ci lors de l'événement.

Je tiens enfin à remercier toutes les personnes qui ont pris le temps de remplir et de me retourner ce document et qui ont ainsi contribué à la réalisation de cette enquête quantitative.

Sommaire

Introduction	5
I. La formation artistique dans le domaine des arts de la rue et en espace public	7
1. Du théâtre de rue aux arts en espace public : évolution et structuration d'un secteur	7
2. Vers la création de la FAI-AR et la constitution d'un paysage de formations artistiques	9
II. L'artiste et la formation	13
1. La pratique artistique : vers la voie vocationnelle	13
2. Multiactivité et formation	14
III. Une approche quantitative	17
1. Présentation de l'enquête	17
a. <u>La méthodologie</u>	17
b. <u>Les limites</u>	19
2. Les artistes de rue et de l'espace public : un groupe professionnel protéiforme	20
3. Formation initiale : des parcours atypiques	22
4. Formation continue : une implication tout au long de la vie	25
5. Formation artistique continue dans les arts de la rue et en espace public : Des spécificités à prendre en compte ?	28
6. Obstacles à la formation	30
IV. Une approche qualitative	33
1. Présentation de l'enquête	33
a. <u>La méthodologie</u>	33
b. <u>Les limites</u>	35
2. Parcours de formations artistiques	36
3. Devenir formateur : une activité complémentaire	40
4. Des formations continues institutionnelles à la recherche de stagiaires	42
5. Des artistes de rue en relation contradictoire avec les institutions	44
6. Formation artistique : un laboratoire de recherche	49
7. Arts de la rue et en espace public : quelques caractéristiques	50
Conclusion	57
Bibliographie	61
Table des annexes	65

Introduction

*"Ce qui peut m'intéresser dans les arts de la rue, c'est le fait qu'ils se tiennent à un carrefour particulièrement dangereux. À l'intersection de voies aussi étrangères les unes aux autres que l'art proprement dit et l'industrie du divertissement; que la politique de communication des collectivités locales et de leurs élus et les traditions populaires authentiques et spontanées. C'est un lieu instable, menacé, inconfortable. Je ne saurais pas moi-même où le situer sur la carte des pratiques culturelles mais on peut vous envier cet inconfort."*¹ Brice Couturier

Dans la continuité des travaux effectués pour mon rapport de stage en première année du master "Direction de Projets ou Etablissements Culturels, Projets Culturels et Diversification des Publics", j'ai souhaité approfondir mes recherches sur les arts de la rue et en espace public qui restent pour moi un domaine artistique de prédilection. La multiplicité des formes et des lieux d'intervention, la confrontation à un public sans cesse différent, la démarche de bousculer les codes, de détourner l'espace du quotidien, d'œuvrer à la démocratisation de la culture et à la démocratie culturelle, soulignent la richesse mais aussi la complexité de ce champ artistique. Au cours des générations, celui-ci s'est transformé, intégrant de nouvelles pratiques et de nouvelles disciplines. Cette évolution a suscité chez moi des premiers questionnements : Qu'est-ce qui nourrit la création dans ce domaine actuellement ? Quelle empreinte laisse-t-elle aux futures générations ? Comment les artistes évoluant dans le secteur des arts de la rue et en espace public composent-ils au regard des œuvres et des démarches passées ? Des lectures et des échanges avec des professionnels de ce secteur m'ont amenée à orienter mes réflexions sur la formation professionnelle artistique dans le champ de la création en espace public, qui m'est apparue comme un élément de réponse à ces différentes interrogations et que j'ai souhaité étudier par une approche sociologique. Ainsi, j'ai choisi, pour ce mémoire, d'axer mon étude sur l'appropriation de la formation artistique par les artistes évoluant dans le secteur professionnel des arts de la rue et en espace public.

¹ CRESPIAN, Michel, avec la collaboration de LEMAIGNAN, Anaïs, *Étude de définition et de faisabilité d'une formation supérieure dans le domaine des Arts de la Rue à la Cité des Arts de la Rue - rapport final*, à la demande de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, Ministère de la Culture et de la Communication, de la Direction Régionale des Actions Culturelles Provence-Alpes-Côte d'Azur, de la ville de Marseille, du Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, Marseille, Cité des Arts de la Rue, février 2002.

Nous commencerons, dans un premier temps, par exposer le cadre théorique de nos recherches. Nous étudierons dans une première partie la structuration du secteur des arts de la rue et en espace public en France depuis la fin des années 1960 et la façon dont les professionnels au sein de celui-ci se sont emparés des questions de formation artistique dans ce domaine. Puis, nous aborderons dans une deuxième partie l'évolution, au cours de l'histoire, de l'identité d'artiste et de la relation existant entre la formation et l'activité artistiques.

Nous restituerons, dans un second temps, les résultats d'analyse de notre étude empirique, construite selon deux approches distinctes, l'une quantitative et l'autre qualitative, qui feront l'objet respectivement des troisième et quatrième parties.

I. La formation artistique dans le domaine des arts de la rue et en espace public

1. Du théâtre de rue aux arts en espace public : évolution et structuration d'un secteur

Inspirée des différents mouvements sociaux et militants émergeant dans le monde au cours du XX^{ème} siècle, tel que le théâtre d'agit-prop (agitation propagande), apparu dans le contexte de la Révolution d'Octobre en Russie en 1917, ou encore le théâtre de guérilla des années 1960 aux États-Unis, une nouvelle forme artistique apparaît en France à la fin des années 1960, celle du théâtre de rue, revendiquant avant tout l'idée de pratiquer autrement le théâtre, loin des structures conventionnelles. À cette époque, le théâtre de rue est porté par des artistes désireux de renouveler les codes culturels établis et marqués par l'envie de réaffirmer l'engagement politique de l'acte artistique. Parmi les compagnies pionnières figurent le Théâtre de l'Unité, le Palais des Merveilles, le Théâtre à Bretelles, et Théâtracide. C'est le temps des premiers festivals parmi lesquels le festival du Théâtre Universitaire de Nancy, à l'initiative de Jack Lang de 1963 à 1983, et Aix, ville ouverte aux saltimbanques impulsé par Jean Digne de 1973 à 1976.

Au cours des années 1980, une deuxième génération de compagnies de rue (Royal de Luxe, Transe Express, Oposito, Illotopie, Délices Dada, Kumulus, Générrik Vapeur, Compagnie Off etc.) voit le jour, affirmant des choix artistiques, avec chez certaines une prédilection pour les déambulations spectaculaires et les scénographies monumentales. Le champ artistique s'identifie et se structure avec l'émergence de "lieux de fabrique" et d'une association professionnelle, avec la création de Lieux Publics en 1983 dont les principales missions sont la documentation, la réflexion, la création et la formation. Les pouvoirs publics commencent à reconnaître le secteur, les municipalités s'y intéressent, les festivals fleurissent (Falaise des Fous, temps fort donné en septembre 1980 à Chalain; festival Éclat à Aurillac créé en 1986; festival Chalon dans la Rue à Chalon-sur-Saône créé en 1987; festival Viva Cité à Sotteville-lès-Rouen créé en 1990).

À partir des années 1990, l'espace urbain est peu à peu investi de nouvelles compagnies (Ex Nihilo, Artonik, Archaos, 26 000 couverts, Ici Même, Babylone, les Chiffonnières, Metalvoice, Carabosse, KompleXXkapharnaüm, etc.) réinventant les formes et pratiques artistiques et diversifiant et mixant les disciplines (théâtre, musique, danse, cirque,

pyrotechnie, marionnette, arts plastiques, arts numériques, etc.). Le champ artistique se développe, évolue grâce à de nouvelles esthétiques qui le composent. On lui confère une nouvelle appellation, celle des arts de la rue. Le terme "arts", au pluriel, valorise la dimension pluridisciplinaire.² Deux nouvelles associations apparaissent : HorsLesMurs, créée en 1994, qui reprend et développe les missions d'édition, de documentation et d'organisation de rencontres professionnelles auparavant confiées à Lieux Publics, qui devient pour sa part le premier Centre national de création "pour les lieux publics et les espaces libres" la même année, et la Fédération des Arts de la Rue, créée en 1997 avec pour objectifs quant à elle de favoriser les relations entre les professionnels et de former un groupe assurant le lien avec les institutions.

Dans les années 2000, le secteur connaît un nouvel essor, notamment avec le "Temps des Arts de la Rue"³, mesure ministérielle, qui eut lieu de 2005 à 2007, ayant pour missions principales: la reconnaissance et la consolidation de structures et de compagnies, le soutien à la diffusion, l'accompagnement de projets de formation, le renforcement de dispositifs de création (lancement d'une aide spécifique à l'écriture pour l'espace public "Écrire pour la rue" en partenariat avec la SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques)). La structuration du secteur se poursuit avec l'instauration du label CNAR (Centre National des Arts de la Rue) renommé CNAREP (Centre National des Arts de la Rue et de l'Espace Public) depuis le décret du 28 mars 2017 et octroyé aujourd'hui à 13 établissements (L'Abattoir, Le Parapluie, L'Atelier 231, Le Fourneau, L'Usine, Pronomade(s), Le Citron jaune, Le Moulin Fondu, La Papeterie, Sur le Pont, Le Boulon, Quelques p'Arts, Les Ateliers Frappaz), et le lancement de la FAI-AR (Formation Avancée Itinérante aux Arts de la Rue), dispositif de formation sur lequel nous reviendrons. En parallèle, le champ des arts de la rue prend une nouvelle terminologie, celle des arts en espace public, et ceci pour plusieurs raisons. En effet, la rue n'est plus, et depuis un temps déjà, le seul terrain de jeu des artistes. De la cave au supermarché, des champs aux toilettes publiques, de la voiture à l'appartement, il s'agit avant tout d'un lieu non conventionnel où l'artiste peut surprendre le spectateur potentiel dans son quotidien. Par ailleurs, dans le même temps, le secteur se rapproche de ses partenaires

² GONON, Anne, *Du théâtre de rue aux arts en espace public*, Paris, ARTCENA, 10 mai 2019.

URL : <https://www.artcena.fr/reperes/arts-de-la-rue/panorama/panorama-des-arts-de-la-rue/du-theatre-de-rue-aux-arts-en-espace-public> [en ligne, consulté le 15 août 2019]

³ DONNEDIEU DE VABRES, Renaud (Ministre de la Culture et de la Communication), *Le Temps des arts de la rue*, Marseille, 2 février 2005 [en ligne, consulté le 15 août 2019]

URL : www.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers-presse/dpartsdelarue.pdf

européens, qui pour certains voient dans l'appellation "arts de la rue" une pratique dans laquelle ils ne s'identifient pas forcément (exemple: le "street art" en Angleterre correspondant davantage aux arts graphiques urbains (graffitis, pochoirs, etc.)), ce qui amène à reconsidérer et à harmoniser le lexique utilisé par l'ensemble.

Comme nous pouvons le voir à travers ce bref historique, le champ, passant du théâtre de rue aux arts en espace public, s'est transformé, élargi, caractérisé avant tout par sa pluridisciplinarité, l'hétérogénéité de ses formes et de ses formats, la diversité de ses esthétiques. Pour la suite de notre étude, nous avons choisi de réunir les deux appellations "arts de la rue" et "arts en espace public" pour qualifier ce secteur et ce champ artistiques. Cette jonction permet de montrer une continuité historique mais également de mobiliser une première désignation qui continue de faire sens auprès d'un grand nombre de professionnels et du public avec une deuxième désignation plus ouverte, plus récente mais aussi plus difficile encore à saisir. De plus, les réflexions sur la formation de la part des professionnels étant apparues à une période charnière du passage de l'une à l'autre de ces désignations, comme nous allons le voir ci-après, il nous est apparu pertinent pour notre étude de pouvoir les associer.

2. Vers la création de la FAI-AR et la constitution d'un paysage de formations artistiques

La structuration et l'autonomisation du secteur des arts de la rue et en espace public ont amené les professionnels évoluant au sein de celui-ci à réfléchir sur la question de la formation artistique vers la fin des années 1990, des réflexions et propositions peu répandues dans le milieu jusqu'alors malgré quelques initiatives de formation déjà amorcées dès les années 1975 (voir [Annexe 1](#)). Jusqu'alors, s'est construite une logique de transmission informelle au sein des équipes par le biais de compagnonnage ou d'apprentissage sur le terrain, toujours présente actuellement dans la profession. Dans un secteur polymorphe, hybride, pluriel, est-il possible d'envisager des formations artistiques et si oui, quel en serait leur contenu ? Le secteur des arts de la rue a-t-il développé des caractéristiques propres, des compétences spécifiques qui seraient à prendre en compte dans des formations artistiques ? Alors qu'il n'existe aucune formation supérieure propre au secteur à cette époque en France, deux études vont être décisives et donner un véritable élan à la considération de ces questionnements. La première a

été confiée à Franceline Spielmann en avril 1999 dans le cadre de ses fonctions au CFPTS (Centre de Formation Professionnel aux Techniques du Spectacle), à la demande de Dominique Wallon, alors directeur de la DMDTS (Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles au ministère de la Culture). Cette mission est inscrite à l'époque dans une réflexion plus générale engagée par le gouvernement français sur la formation dans tous les secteurs du spectacle vivant. Dans son rapport final établi en janvier 2000⁴, Franceline Spielmann met en avant les particularités du secteur des arts de la rue tant dans les interventions artistiques, que dans la constitution des équipes, le développement de réseaux formels et informels, les modalités de communication, l'organisation et la structuration même du secteur, ou encore la transmission de savoirs et de savoir-faire. Elle explique que *"si une partie des savoirs et des savoir-faire peut faire l'objet de formations, c'est à condition : d'une part, que la transmission perdure dans sa forme habituelle au sein des équipes et entre les équipes et d'autre part, que la formation soit directement liée à la création et surtout à ses combinaisons sophistiquées que constituent les processus de création."*⁵. Ainsi, selon elle, un *"paysage de formation/transmission"* est à considérer et ne peut être établi que s'il tient compte des particularités du secteur et vient renforcer et structurer le système existant.

Une seconde étude est entreprise par Michel Crespin, fondateur de Lieux Publics et du festival Éclat d'Aurillac, qui envisage déjà depuis quelques années un projet de formation artistique aux arts de la rue. *"Il est nécessaire, estime-t-il en 1997, que les jeunes acteurs ou metteurs en scène urbains profitent de l'expérience acquise depuis 25 ans dans les domaines de la dramaturgie, de la scénographie, de la sociologie urbaine, pour écrire, composer leurs nouveaux spectacles."*⁶ Entouré d'un collègue de compétences composé d'artistes, de sociologues, de directeurs de structures, et de spécialistes de la formation, il définit dans un rapport publié⁷ en 2002 le projet d'une formation supérieure de longue durée (18 mois) dédiée

⁴ SPIELMANN, Franceline, PIJOLLET, Catherine, DRUBRIGNY, Isabelle, *Mission d'étude sur les questions de formation, qualification, transmission, dans le domaine des arts de la rue - rapport final*, à la demande de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, Ministère de la Culture et de la Communication, Cellule Formation Art et Technique du Spectacle Européen, Centre de Formation aux Techniques du Spectacle, Bagnolet, 24 janvier 2000.

⁵ Ibid.

⁶ CRESPIN, Michel, "Réflexions d'un pionnier", in *Rue, Art, Théâtre*, co-édition Cassandre, HorsLesMurs, Paris La Villette, hors série, 1997.

⁷ CRESPIN, Michel, avec la collaboration de LEMAIGNAN, Anaïs, *Étude de définition et de faisabilité d'une formation supérieure dans le domaine des Arts de la Rue à la Cité des Arts de la Rue - rapport final*, à la demande de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, Ministère de la Culture et de la Communication, de la Direction Régionale des Actions Culturelles Provence-Alpes-Côte d'Azur, de la ville de Marseille, du Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, Marseille, Cité des Arts de la Rue, février 2002.

à la création en espace public, précisant différents points sur sa mise en place et son fonctionnement : les pré-requis nécessaires pour y entrer, l'ouverture sur le plan international, le processus de sélection des "apprentis", la finalité et la visée de cette formation pour ces derniers, le contenu pédagogique (autour de trois axes: un enseignement commun de "fondamentaux", des aventures individuelles et un projet personnel de création), l'organisation et la sélection de l'équipe pédagogique, le rythme et l'évaluation de cette formation, l'organisation administrative et financière de la structure encadrante. Pour Michel Crespin, *"le véritable enjeu d'une formation dans le domaine artistique des arts de la rue repose avant tout sur la nécessité de problématiser le processus de création dans ce champ même. Non pas pour expliquer comment on doit créer mais pour pénétrer plus profondément et plus consciemment pourquoi l'artiste créateur va choisir "d'œuvrer" sur cette scène qu'est la rue, et en quoi ce choix va décider des formes à venir."*⁸ Le sujet fait débat et est loin de faire l'unanimité dans la profession à l'époque. *"Théoriser, c'est arrêter une pensée. Enseigne-t-on des choses qu'on a abandonnées ?"*⁹ s'interroge Jeff Thiébaud, directeur artistique de la compagnie Délices Dada en 2002. La création d'une offre de formation artistique suscite la crainte de figer un art en perpétuel mouvement et de formater les jeunes créateurs. Malgré ces quelques réserves émises par certains, se fait jour une véritable demande qui émerge tant de la part d'artistes de rue que d'artistes d'autres secteurs de la création, désirant porter leur parole artistique au cœur de l'espace public.

Après une longue période de maturation et de préfiguration, la FAI-AR (Formation Avancée Itinérante aux Arts de la Rue), premier et à ce jour unique dispositif de formation professionnelle de longue durée consacrée à la création en espace public en France, ouvre officiellement ses portes à Marseille en avril 2005. L'une des originalités de cette formation est d'être poly-localisée, itinérante, prenant appui sur des lieux repérés du réseau à l'échelle nationale mais aussi internationale, correspondant à une des particularités des arts de la rue qui est celle de la mobilité. Pour Dominique Trichet, alors directeur de la structure à l'époque, la mission n'est pas simple. Il confie en 2007: *"La profession éprouve une certaine réticence à l'idée d'école. Nous-mêmes sommes attentifs à ne pas nous institutionnaliser."*¹⁰ Il ajoute également: *"Ce n'est qu'au bout de vingt ou trente ans de renouveau qu'il peut sembler naturel d'imaginer un lieu de partage, d'échange, de transmission. Même si je dis que la FAI-AR n'est pas une école, je dis qu'il n'y a pas d'avenir sans école. Il ne faut pas avoir peur de*

⁸ Ibid.

⁹ QUENTIN, Anne, "Une formation aux arts de la rue", in *Scènes Urbaines n°1*, mai 2002.

¹⁰ KORNBLUM, Géraldine, "Par ici le savoir", in *Revue Stradda n°6*, Paris, HorsLesMurs, octobre 2007, pp 36-37.

créer une institution si on veut affirmer que la profession a un avenir."¹¹, des paroles qui témoignent de la relation complexe et ambivalente qu'entretient le secteur des arts de la rue et en espace public avec les institutions.

Au cours des années, la FAI-AR évolue, prenant en compte les transformations du secteur identifié désormais à celui des arts en espace public, et est ainsi renommée "formation supérieure d'art en espace public". La structure change de directeur avec l'arrivée de Jean-Sébastien Steil en septembre 2013 et se rapproche de l'université d'Aix-Marseille, souhaitant rejoindre comme d'autres écoles artistiques le système de Bologne (LMD). De professionnalisante, la formation supérieure devient diplômante. En effet, depuis 2014, les apprentis obtiennent un diplôme universitaire (DESU Dramaturgie et écritures scéniques en espace public de 2014 à 2018, puis un Master "Écritures scéniques en espace public" depuis 2018) en complément du diplôme d'établissement "Auteur-réalisateur de projets en espace public", validant le cycle de formation qui dure désormais 22 mois. Il est à noter que cette formation, bien que diplômante, n'est cependant pas inscrite au Registre National des Certifications Professionnelles (RNCP).¹² En parallèle, l'établissement diversifie ses offres de formation, mettant en place en complément de la formation supérieure des stages, des masterclasses, et depuis peu un MOOC¹³ (Massive Open Online Course).

Dans le même temps, le réseau de centres de formations et d'offres de formations artistiques dédiées à l'espace public se développe, se structure à l'initiative parfois de certaines compagnies. C'est le cas par exemple de la compagnie CIA (Compagnie International Alligator) qui crée en 2006 L'Atelline - Lieu d'activation Art et Espace public, dont les missions sont axées entre autres sur l'accueil de compagnies en résidences de création, l'accompagnement de projets artistiques de territoire et la formation professionnelle. En janvier 2007, la compagnie Tuchenn crée le Studio Té, nouvel organisme consacré à la formation continue, la recherche et le développement dans le spectacle vivant, proposant notamment des formations artistiques sur le jeu et la création en espace public¹⁴.

¹¹ Ibid.

¹² [file:///C:/Users/Estelle/Downloads/Rapport_mnacep_2016_\(def+modifi%C3%A9+V3\).pdf](file:///C:/Users/Estelle/Downloads/Rapport_mnacep_2016_(def+modifi%C3%A9+V3).pdf) [consulté le 25 août 2019]

¹³ <https://www.faiar.org/create-in-public-space/> [consulté le 15 août 2019]

Le MOOC "Create in public space" sera proposé dès le 9 septembre 2019.

¹⁴ ESPACES/PUBLICS, *État des lieux des enjeux, de l'existant et des besoins de la formation dans le champ des arts de la rue*, à la demande de Brest Métropole Océane, Le Fourneau, Centre national des arts de la rue à Brest et l'Atelier 231, Centre nation des arts de la rue à Sotteville-lès-Rouen, juin 2008.

II. L'artiste et la formation

1. La pratique artistique : vers la voie vocationnelle

Jusqu'au XIX^{ème} siècle, c'est au prix d'un long apprentissage que l'artiste peut se considérer et être reconnu comme tel, quelle que soit l'activité artistique pratiquée en France. Au Moyen Âge, ce temps important consacré à la formation tient surtout au fait de maîtriser pour l'apprenti une technique. Dispensées dans des corporations, ces formations, coûteuses et difficiles, sont moins portées sur des connaissances intellectuelles que sur des apprentissages techniques et laissent peu de place à l'autonomie. Dès la Renaissance, une nouvelle conception de l'art et de l'artiste se met en place. L'artiste est progressivement reconnu comme un homme de savoir autant que de savoir-faire.¹⁵ On assiste à l'avènement des arts "libéraux", en rupture avec les arts "mécaniques", et à l'instauration des premières académies où l'enseignement s'enrichit de cours portant sur une réflexion théorique. La liberté d'action reste cependant contrôlée. *"Prenez garde que les artistes copient purement l'Antiquité, sans rien y ajouter."*¹⁶ : écrit ainsi Colbert dans une lettre en 1680. Au cours du XIX^{ème} siècle, les mentalités changent et les représentations de l'art également. La période romantique voit se multiplier des démarches innovantes et émerger de nouvelles revendications artistiques en rupture avec les normes instituées et les voies traditionnelles de formation héritées des générations précédentes. À la perfection formelle, on préfère l'originalité de la conception. Pour reprendre les termes de Nathalie Heinich¹⁷, s'effectue un basculement du "régime de communauté" valorisant la conformité aux codes à un "régime de singularité" privilégiant ce qui est unique, hors du commun. L'artiste s'affirme ainsi indépendant face aux conventions établies tant dans sa pratique artistique que dans l'acquisition des compétences permettant de l'exercer. Il s'agit d'ancrer la compétence non plus dans une transmission manuelle de personne à personne (l'atelier), ni dans une transmission intellectuelle et collective (l'académie, l'université) mais dans la possession native d'une aptitude détachée de toute action humaine, au delà de la maîtrise technique.¹⁸ L'activité artistique va dès lors s'exprimer davantage pour répondre à un besoin, à un désir personnel, "intérieur". Elle est vécue comme une véritable vocation plus qu'une profession ou un métier, guidée par une inspiration et une certaine prédisposition ressentie à pouvoir l'exercer. Dans cette vision "vocationnelle" de

¹⁵ MOULIN, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997 (1992).

¹⁶ RHEIMS, Maurice, *La Vie d'artiste, 1. Les artistes*, Paris, Grasset, 2015.

¹⁷ HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

¹⁸ Ibid.

l'activité artistique, le don prévaut sur l'apprentissage ("régime artisanal") ou l'enseignement ("régime professionnel"), l'inspiration sur le labeur, l'innovation sur la reproduction des canons¹⁹. Cette évolution induit un nouveau positionnement de l'artiste dans l'exercice de son activité artistique, qu'il considère alors comme un engagement total. Ainsi lit-on dans le livre *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique* de Nathalie Heinich : *"La pratique d'un art demande un homme tout entier ; c'est un devoir de s'y consacrer pour celui qui en est véritablement épris."* notait Delacroix dans son *Journal*, le 19 janvier 1860.²⁰ Il n'est plus question de créer pour gagner sa vie ("régime artisanal" ou "régime professionnel") mais de gagner sa vie pour pouvoir créer ("régime vocationnel")²¹. Ainsi, sans annuler totalement le "régime artisanal" et le "régime professionnel", le "régime vocationnel" prend place et se répand dans les "mondes de l'art", rendant complexe la reconnaissance de son identité professionnelle qui repose désormais avant tout sur l'autodéfinition ("Est artiste celui qui se reconnaît d'abord artiste lui-même et se revendique comme tel.").

2. Multiactivité et formation

L'identité d'artiste ne se laisse enfermer actuellement dans aucun critère qui permettrait de la définir. Si elle ne dépend pas de la formation, comme nous avons pu le voir précédemment, elle ne dépend pas non plus de l'exercice à plein temps de l'activité artistique, ni des ressources de cette activité²². Il serait vain en effet de qualifier l'artiste "professionnel" comme celui vivant de son art. Il est fréquent pour l'artiste d'avoir affaire dans son parcours professionnel à des faisceaux de tâches et de fonctions extrêmement variées. Pierre-Michel Menger souligne à ce sujet: *"De fait, la sphère des arts a développé à peu près toutes les formes d'emploi flexibles et toutes les combinaisons d'activité, de la pluriactivité choisie de l'artiste qui réussit et qui se démultiplie, jusqu'à la pluriactivité contrainte du créateur qui finance son travail de vocation par les gains issus d'activités directement reliées à son art ou au contraire situées hors de la sphère artistique"*²³. [...] *Comédiens directeurs de théâtre, écrivains exerçant le métier de journalisme, les profils de démultiplication professionnelle*

¹⁹ DAVID, Gwenola, "L'artiste sous le régime de la singularité" in *la terrasse*, 10 juillet 2009.

[en ligne, consulté le 20 août 2019] URL: <https://www.journal-laterrasse.fr/lartiste-sous-le-regime-de-la-singularite/>

²⁰ HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

²¹ Ibid.

²² MOULIN, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997 (1992).

²³ MENGER, Pierre-Michel, "Les intermittents du spectacle" in *Espaces Temps*, n°82-83, 2003, pp.51-66.

dans les arts sont courants et varient avec les ressources de diversification qu'offre chaque monde artistique.²⁴ On peut distinguer, en référence à l'étude sur les danseurs de Janine Rannou et Ionala Roharik en 2006²⁵, trois grandes modalités de la diversification de l'activité :

- la pluriactivité, pouvant être défini comme l'exercice de plusieurs activités dans un même champ professionnel (exemple : un chorégraphe pratiquant en parallèle le métier de danseur);
- la polyactivité, pouvant être défini comme l'exercice de plusieurs activités dans différents champs professionnels (exemple : un graphiste pratiquant en parallèle le métier d'enseignant en arts plastiques);
- la polyvalence, pouvant être défini comme l'exercice de plusieurs fonctions au sein d'un même collectif de travail (exemple : un metteur en scène qui effectuerait des tâches administratives au sein d'une compagnie).

La polyvalence est très courante chez les artistes évoluant dans le secteur des arts de la rue et en espace public. Si elle est parfois vécue comme une contrainte, elle constitue également un choix revendiqué par bon nombre d'artistes, qui la considèrent comme une source d'épanouissement et d'apprentissages, personnels et collectifs. Gino Rayazone, de la compagnie RMI, confie en 1996 : *"On choisit la rue parce que c'est une aventure assez complète. Tu ne fais pas que jouer, tu décores, tu montes..."*²⁶. Franck Mouget, de la compagnie OFF, explique la même année : *"Quand tu fais partie d'un collectif, tu t'impliques. C'est une réalité qui fait que je ne peux pas dire "je suis comédien point", parce que je suis impliqué ailleurs. Les idées, on les trouve aussi en faisant du matos, en train de souder, alors que ce n'est pas le lieu de répétition normal."*²⁷. Franceline Spielmann constate le même état d'esprit chez les membres de la compagnie Générrik Vapeur : *"La polyvalence est un véritable ressort du fonctionnement et de l'esprit de la compagnie. Elle revêt deux significations : selon qu'elle résulte de contraintes économiques qu'elle permet de surmonter; ou bien qu'elle permet un enrichissement personnel ou professionnel. C'est une dynamique qu'il faut absolument garder : être constamment en recherche et en découverte : c'est le pouvoir formateur des expériences de travail variées. Il constitue en soi une sorte de formation à*

²⁴ MENGER, Pierre-Michel, *La profession de comédien, Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation Française, 1997.

²⁵ RANNOU, Janine, ROHARIK, Ionala, *Les Danseurs, un métier d'engagement*, Ministère de la Culture-DEPS, Cairn[diffusion/distribution], 2014 (2006).

²⁶ ROBERT-LOUDETTE, Élise, *Formation aux Arts de la Rue : un système à inventer*, Mémoire de recherche DESS "Stratégies du Développement Culturel", Avignon, 2000.

²⁷ Ibid.

caractère interne."²⁸. Au travers des multiples activités rencontrées, au sein comme en dehors de la sphère artistique, l'artiste trouve l'occasion de développer et de renouveler son champ de compétences, et d'alimenter son imagination créatrice. Le rôle formateur de l'activité artistique et des situations de travail variées amènent ainsi souvent l'artiste à n'envisager la formation qu'à travers des apprentissages "sur le tas" et à délaissier, voire à sous estimer, des parcours de formation et des apprentissages plus formels. Pierre-Michel Menger explique : *"Les réticences des artistes à reconnaître l'importance de la formation initiale tiennent au fait que le travail artistique est précisément attirant et expressif parce qu'il est formateur par lui-même, parce qu'il vous apprend énormément sur le tas, dans l'exercice même de l'activité. C'est le propre des activités qui ne sont pas routinières, c'est l'un des ressorts de la séduction - apprendre, c'est échanger en permanence avec son environnement, c'est évoluer, découvrir des aspects insoupçonnés, découvrir de quoi on peut être capable et qu'on ne soupçonnait pas tant que la situation ne se présentait pas, pour en tirer des éléments à faire fructifier. D'où le fait que les artistes ont besoin de varier les expériences de travail, les projets, les collaborations pour apprendre."*²⁹

Pour autant, la formation et l'activité artistique ne sont pas si éloignées l'une de l'autre comme nous pourrions le penser. La formation constitue bien souvent une activité annexe de référence dans le travail de l'artiste évoluant dans le secteur professionnel des arts de la rue et en espace public. Dans leur étude publiée en 2000, Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox soulignent : *"Au delà de la création et de la diffusion des spectacles, l'activité annexe la plus fréquente pour les compagnies d'arts de rue est la formation : 42% des compagnies l'exercent et elle représente en moyenne 4% des ressources. Cette activité est pratiquée principalement par des compagnies de théâtre et, dans une moindre mesure, par des compagnies d'arts du cirque."*³⁰. Le terme "formation" employé ici par les deux auteurs n'est pas à rapprocher de la "formation artistique" telle que nous l'avons envisagée en première partie de ce mémoire, puisque, comme nous avons pu l'entrevoir, celle-ci était peu développée au début des années 2000. Les auteurs précisent à ce sujet : *"Singulièrement, elle n'est pas l'apanage des compagnies les plus âgées, mais plutôt des plus jeunes : 39% des*

²⁸ SPIELMANN, Franceline, PIJOLLET, Catherine, DRUBRIGNY, Isabelle, *Mission d'étude sur les questions de formation, qualification, transmission, dans le domaine des arts de la rue - rapport final*, à la demande de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, Ministère de la Culture et de la Communication, Cellule Formation Art et Technique du Spectacle Européen, Centre de Formation aux Techniques du Spectacle, Bagnolet, 24 janvier 2000.

²⁹ MENER, Pierre-Michel, *Profession artiste-Extension du domaine de la création*, Paris, Textuel, 2005.

³⁰ DAPPORTO, Elena, SAGOT-DUVAUROUX, Dominique, *Les Arts de la Rue, Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, Paris, La Documentation française, 2000.

*compagnies qui enseignent ont moins de 5 ans d'activité. La formation pourrait alors être interprétée comme une sorte de palliatif aux manques de débouchés liés à la jeunesse de la compagnie. Mais aussi, à travers des actions de formation, la compagnie établit des relations de partenariat avec des structures locales (établissements socioculturels, écoles, municipalités, associations de quartier), trouvant ainsi des appuis à son fonctionnement. L'échange de services est courant dans ce domaine : la compagnie bénéficie de la mise à disposition gracieuse de locaux contre l'animation de stages ou d'ateliers.*³¹

III. Une approche quantitative

Par la mise en place d'une enquête quantitative, nous cherchons à mesurer l'appropriation de la formation artistique, initiale et continue, par les artistes évoluant dans le milieu professionnel des arts en espace public à un instant donné. Cette enquête a également pour but de mesurer l'évolution de l'intégration de ces artistes et de leurs pratiques artistiques dans ce secteur. Elle a également pour objectif d'identifier le contenu et les thématiques que ces artistes ont abordés ou souhaiteraient voir aborder dans des formations artistiques appartenant au champ de la création en espace public. Elle a enfin pour vocation d'identifier les obstacles pouvant empêcher ces artistes d'accéder facilement aux dispositifs de formation mis en place dans ce secteur.

1. Présentation de l'enquête

a. La méthodologie

Élaboration du questionnaire

Le questionnaire (voir Annexe 2) a été construit au début du mois de juin 2018 avec l'aide de Sylvain Marchand, chargé du centre de ressources, du site internet et de la formation à l'Atelier 231. Les questions ont été élaborées de manière à ce qu'elles puissent prendre en compte la diversité des artistes évoluant dans le secteur des arts de la rue et en espace public. Elles ont été ordonnées par thématique:

- les questions 1 à 8 concernent l'activité artistique de la personne interrogée;

³¹ Ibid.

- les questions 9 à 19 concernent son positionnement, son implication, ses envies quant à la formation sur la création artistique en espace public que ce soit en tant qu'apprenant ou en tant que formateur, et son intérêt pour des organismes de formation et des structures institutionnelles établis dans le secteur des arts de la rue et en espace public;
- les questions 20 à 25 étant des questions socio-démographiques.

Ce questionnaire a été proposé à des artistes de trois compagnies rouennaises (Les Frères Georges, Acid Kostik et Magik Fabrik) à la mi-juin 2018 afin de tester sa faisabilité et corriger les erreurs éventuelles. Les retours de ces compagnies ont fait évoluer le questionnaire facilitant la compréhension de celui-ci et le choix des réponses à y apporter pour les futurs destinataires envisagés.

Constitution de l'échantillon

Nous avons obtenu, au travers de cette enquête quantitative, un total de 49 retours d'artistes par l'intermédiaire de différentes méthodes exposées ci-dessous. Ce faible résultat peut en partie s'expliquer par le fait d'une activité très importante des artistes au moment des festivals d'été, ou encore par le détachement et le manque de considération que certains artistes peuvent avoir à l'égard des études et enquêtes universitaires.

La visibilité des arts de la rue et en espace public en France se manifeste essentiellement depuis les années 1980 au travers de festivals, les trois plus importants étant le festival Éclat d'Aurillac, Chalon dans la Rue de Chalon-sur-Saône et Viva Cité de Sotteville-lès-Rouen. Souhaitant recueillir un grand nombre de retours pour cette enquête quantitative, nous avons choisi dans un premier temps de diffuser le questionnaire lors de quelques uns de ces grands festivals précédemment cités. Le premier à apparaître dans le calendrier fût Viva Cité qui eut lieu du 22 au 24 juin 2018. L'équipe organisatrice de ce festival a proposé son aide en remettant un exemplaire de ce questionnaire en version papier à chaque artiste programmé dans le IN et le OFF de cet événement. Nous avons également rencontré une trentaine de compagnies pendant ces trois jours pour expliquer dans quel cadre était proposé le questionnaire qui leur avait été distribué. À l'issue de ce festival, nous avons obtenu une dizaine de retours.

Nous avons également proposé des questionnaires à l'accueil des artistes du festival Chalon dans la Rue, qui eut lieu du 18 au 22 juillet 2018, en choisissant cette fois-ci de présenter l'enquête à l'ensemble des compagnies programmées dans le IN et le OFF par mail et en amont de l'évènement. Cette expérience nous a apporté un seul retour.

Suite à ces premières démarches, nous avons diffusé ce questionnaire par courrier électronique via le réseau de la liste rue, une première fois en juillet 2018 puis une seconde fois en janvier 2019. L'utilisation de l'adresse électronique rue@cliclarue.info nous a permis de proposer ce questionnaire auprès de 1850 personnes environ abonnées à cette liste de diffusion des arts de la rue. De par son fonctionnement, son accessibilité, son ouverture, la diversité de ses abonnés et des thèmes abordés, cet outil d'échange et de communication est un reflet du secteur même des arts de la rue et en espace public. Il nous a donc paru pertinent de l'utiliser pour cette enquête quantitative. Ce mode de diffusion nous a apporté 26 retours d'artistes.

Par ailleurs, l'expérience de stage effectuée auprès de la compagnie Pudding Théâtre de septembre à décembre 2018 nous a permis de proposer ce questionnaire à quelques artistes rencontrés dans le Jura et le Doubs qui pour certains, sept exactement, ont accepté de le compléter.

Enfin, des questionnaires ainsi qu'une urne ont été mis à disposition des artistes accueillis en résidence à l'Atelier 231 entre octobre 2018 et avril 2019. Sylvain Marchand a présenté l'enquête à chaque compagnie accueillie durant cette période. Ce dispositif nous a apporté deux retours.

b. Les limites

Notre enquête quantitative comprend un certain nombre de limites, qu'il est nécessaire d'aborder avant l'analyse des résultats.

Il est à noter que les trois quarts des participants à cette enquête ont transmis leur questionnaire par mail ou par contact direct. En choisissant ces moyens de transmission, ces personnes étaient conscientes que leurs réponses ne seraient plus anonymes, ce qui a pu perturber la spontanéité des réponses données.

Par ailleurs, les artistes qui ont accepté et pris le temps de répondre au questionnaire sont en très grande majorité des personnes qui sont intéressées par la transmission ou la formation de façon générale. Les personnes qui sont peu sensibles, voire indifférentes à ces questions n'ont pas forcément envie de participer à une enquête portant sur ce sujet.

Enfin, les résultats de cette enquête quantitative sont à étudier avec précaution compte tenu du faible nombre de questionnaires obtenus en retour, 49 au total. Il ne s'agira donc pas à travers l'analyse de ces données de prétendre à une généralisation des résultats. Néanmoins, nous pourrions dresser un premier constat et apporter quelques éclairages pertinents sur les objectifs fixés par notre enquête.

2. Les artistes de rue et de l'espace public : un groupe professionnel protéiforme

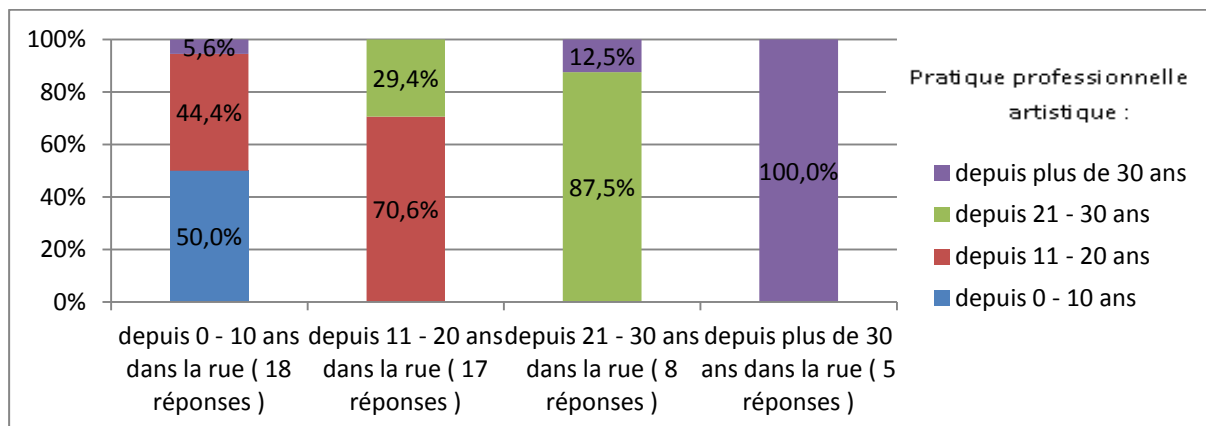
Les arts de la rue et en espace public sont par excellence des arts du métissage. La pluridisciplinarité est de mise, comme nous le fait remarquer HorsLesMurs dans son étude de 2010³², indiquant répertorié dans sa base de données à cette époque plus de 40 spécialités réparties en 9 grandes familles telles que la danse, les arts plastiques, la musique ou le théâtre. Cette diversité apparaît également à travers notre enquête qui révèle 21 spécialités pratiquées. Certaines disciplines dominantes se distinguent néanmoins : le théâtre (cité par 91,8% des artistes), la musique (citée par 38,8% des artistes) et la danse (citée par 20,4% des artistes). Les créations artistiques proposées dans l'espace public peuvent ainsi mêler plusieurs disciplines mais se composent avant tout avec la pratique du théâtre pour beaucoup d'entre elles.

Depuis 50 ans, le champ des arts de la rue et en espace public ne cesse d'évoluer tout comme le groupe d'artistes professionnels qui participe à sa construction et à sa transformation. Nous observons, dans les données recueillies, en premier lieu que la pratique de la rue pour ces artistes s'exerce davantage après avoir acquis une certaine maturité dans la profession au fil des générations. Le graphique 1 nous montre ainsi que 50% des artistes intervenant dans l'espace public depuis moins de 10 ans ont une expérience professionnelle artistique plus

³² DIGNE, Jean (dir.), *Les chiffres clés des arts du cirque et des arts de la rue*, Paris, HorsLesMurs, juillet 2010. [en ligne, consulté le 15 août 2019] URL : <http://horslesmurs.fr/wp-content/uploads/2014/04/memento1-web.pdf>

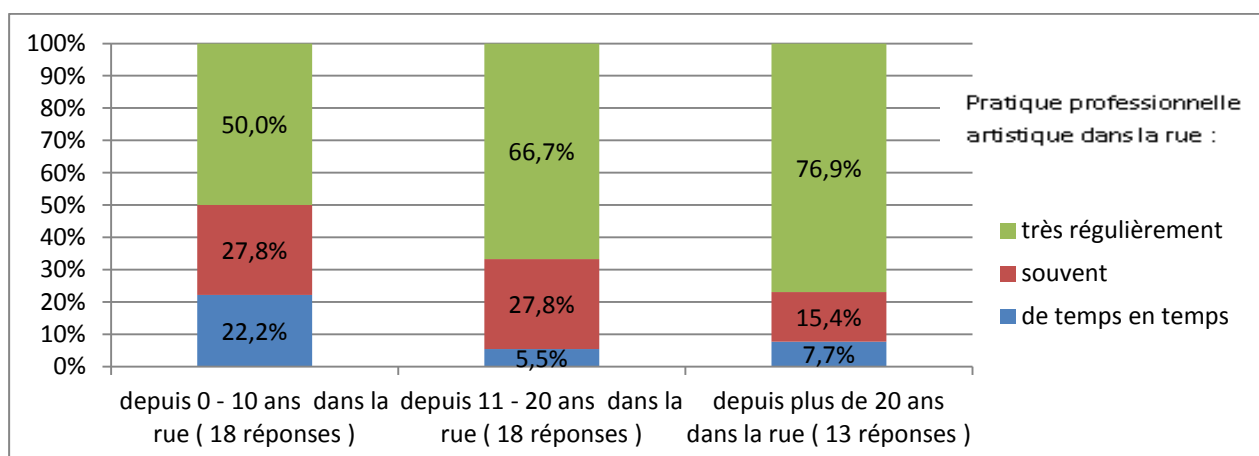
ancienne, contre 29,4% des artistes intervenant dans l'espace public depuis 11-20 ans, et 12,5 % des artistes intervenant dans l'espace public depuis 21-30 ans.

Graphique 1- Entrée dans les professions artistiques du secteur des arts de la rue et de l'espace public



Notre second constat est d'observer que les jeunes générations investissent la rue de façon moins fréquente par rapport aux plus anciennes. Nous pouvons remarquer sur le graphique 2 que 76,9% des artistes pratiquant les arts de la rue depuis plus de 20 ans interviennent très régulièrement dans l'espace public alors que ce taux n'est plus que de 50% pour les artistes pratiquant les arts de la rue depuis moins de 10 ans.

Graphique 2- Fréquence de la pratique artistique professionnelle dans la rue et l'espace public



Deux raisons peuvent expliquer de telles observations. La première repose sur le fait que ce secteur se densifie au cours des années mettant en concurrence un nombre d'artistes de plus en plus important. Il est donc plus difficile pour les jeunes générations d'entrer et de pouvoir poursuivre une démarche artistique dans ce domaine. La seconde tient au fait que les motivations qui engagent à agir dans la rue ont évolué depuis les années 70 jusqu'à nos jours.

Alors que l'intervention dans la rue représentait un acte de dénonciation d'un système ou de rupture pour les pionniers qui s'y engageaient principalement voire intégralement, elle apparaît davantage comme un acte expérimental pour les jeunes générations qui y voient la possibilité d'agir autrement. La rue apparaît également pour ces jeunes artistes comme un espace de représentation plus accessible. Le directeur du CNAC, Gérard Fasoli, constate effectivement en 2015: "*De plus en plus d'artistes circassiens qui n'arrivent pas à tourner ou à se faire engager montent des petites formes et partent faire une tournée dans la rue*".³³

3. Formation initiale : des parcours atypiques

Les parcours de formation des artistes évoluant professionnellement dans les arts de la rue et en espace public sont des plus atypiques et loin d'être uniformes. Deug d'économie, DUT génie mécanique, DEFA, DEA de mathématiques, Diplôme d'ingénieur en informatique, BEP horticole, BTS Mécanique et Automatismes Industriels etc., les formations initiales sont extrêmement variées, abordant des secteurs d'activité divers, pas forcément en lien avec des domaines artistiques. À la lecture des réponses obtenues à l'item 24 du questionnaire sur ce sujet, 16 personnes, soit 37,8% environ des participants, ne mentionnent pas de formation artistique dans leur formation initiale. Ce résultat permet de vérifier une caractéristique connue sur les professions artistiques et soulignée par des sociologues, tel Howard Becker, à savoir que "*les mondes des arts n'exercent pas de contrôle sur le recrutement à l'étape de la formation (comme le fait la médecine)[...]*"³⁴. Ce taux important permet également d'évoquer un autre fait constaté dans les milieux artistiques, quelle(s) que soi(en)t la ou les discipline(s) pratiquée(s), celui de l'autodidaxie, entendue ici comme absence de formation initiale spécifique déclarée au métier d'artiste. Nous avons remarqué à ce sujet que la proportion d'artistes autodidactes dans notre enquête se trouve être plus élevée en province que dans la capitale, à l'image de ce qu'a pu observer Pierre-Michel Menger dans son étude sur les comédiens en 1997³⁵. Ainsi, en étudiant la répartition géographique des artistes en France et en ne prenant que les six régions les plus représentées par rapport aux réponses obtenues dans notre questionnaire, nous pouvons observer sur le graphique 3 ci-dessous que seulement

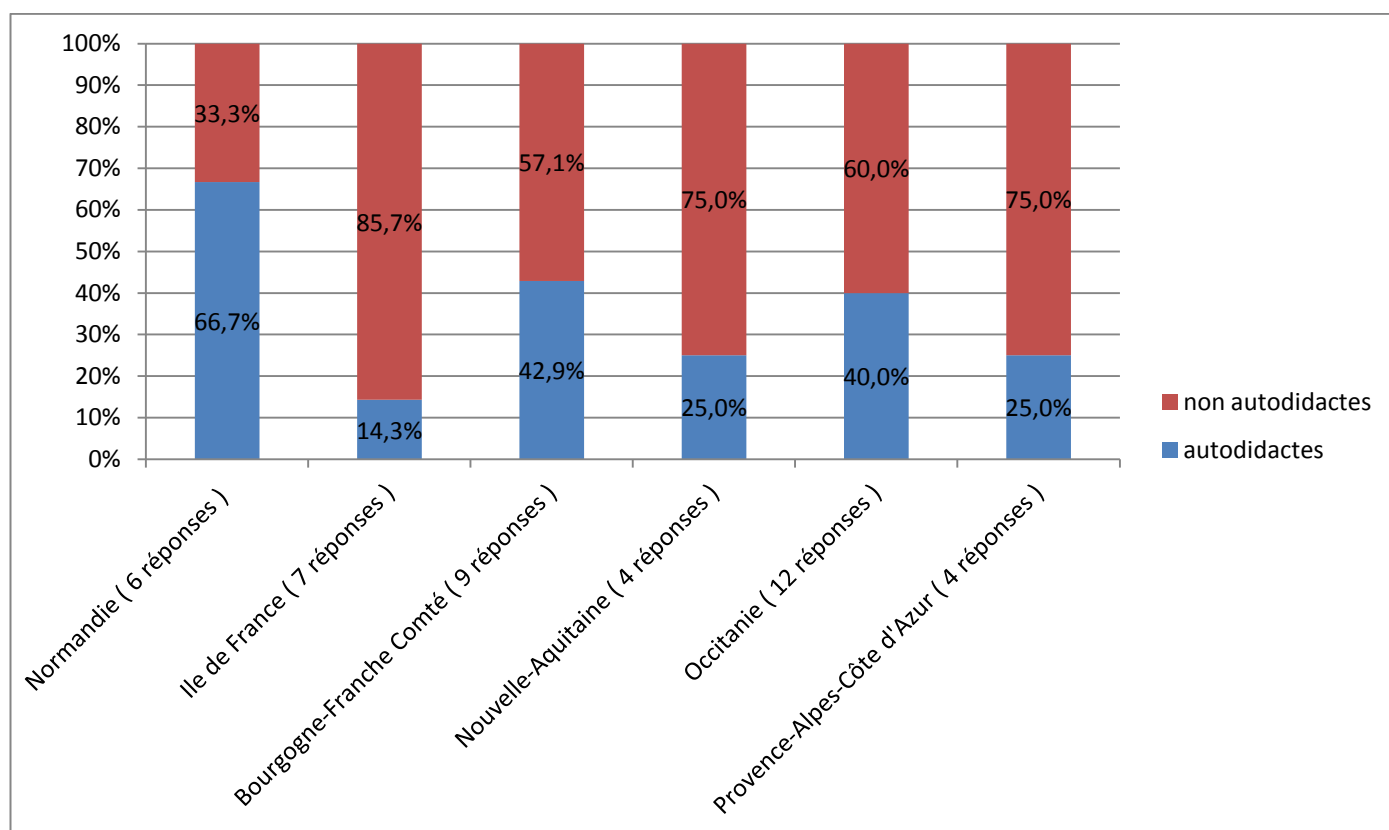
³³ DAMPINE, Christiane, "Les piliers de l'insertion professionnelle" in *Revue Stradda n°36*, Paris, Hors les Murs, été 2015, pp 26-27.

³⁴ BECKER, Howard, "La formation en art" dans *L'art d'être artiste, The art of being an artist, Sociologie de l'art* 23-24, Paris, L'Harmattan, 2015, p.33-51.

³⁵ MENGER, Pierre-Michel, *La profession de comédien, Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation Française, 1997.

14,3% des artistes exerçant en Ile de France se disent autodidactes, contre 66,7% en Normandie, 42,9% en Bourgogne-Franche Comté, 25% en Nouvelle-Aquitaine, 40% en Occitanie et 25% en Provence-Alpes-Côte d'Azur. En région parisienne plus qu'ailleurs, la formation artistique semble constituer un avantage non négligeable pour les artistes évoluant professionnellement dans un espace plus effervescent mais aussi plus sévèrement concurrentiel. L'Ile de France est en effet le territoire où se concentre la plus grande part des compagnies et artistes de rue (22,6% en 2010³⁶) en France.

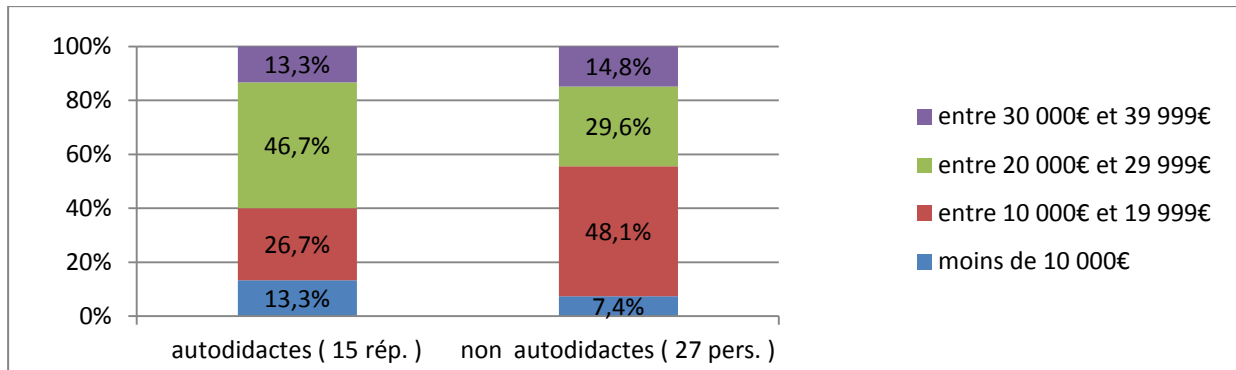
Graphique 3 - Répartition des autodidactes selon certaines régions en France



Le manque de formation artistique n'influe pas sur l'entrée dans la profession, comme nous avons pu le voir auparavant, et a également une très faible incidence sur la rémunération des artistes. Nous pouvons ainsi remarquer sur le graphique 4 ci-après que 73,4% des autodidactes ont reçu un revenu total brut pour l'année 2017 compris entre 10 000€ et 29 999€, contre 77,7% pour les artistes ayant suivi une formation initiale artistique. Nous observons ainsi un écart peu significatif entre ces deux proportions, une différence qui apparaît également peu importante dans la catégorie de revenus compris entre 30 000€ et 39 999€.

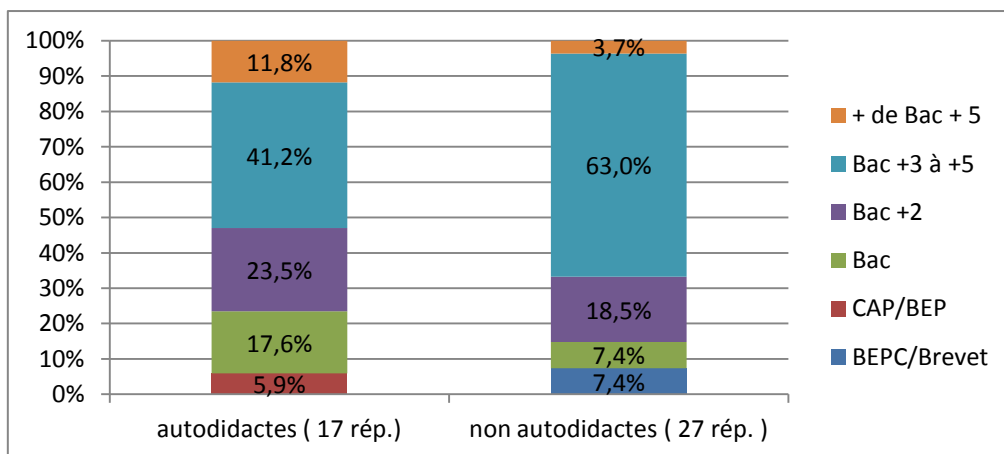
³⁶ DIGNE, Jean (dir.), *Les chiffres clés des arts du cirque et des arts de la rue*, Paris, HorsLesMurs, juillet 2010.

Graphique 4 - Autodidaxie et rémunération des artistes



Si l'autodidaxie n'apparaît pas financièrement si pénalisante, cela peut s'expliquer par le fait que les artistes de rue se professionnalisent pour la plupart en cumulant diverses activités appartenant ou non aux domaines artistiques. Ces artistes mobilisent des compétences pouvant être acquises soit sur le tas au travers des expériences rencontrées soit par la formation générale où le niveau d'études des autodidactes est comparable à celui des artistes ayant choisi une filière artistique dans leur cursus initial. Le graphique 5 nous montre à cet effet que 84,1% des autodidactes sont titulaires d'un diplôme égal ou supérieur au baccalauréat ; ils sont 82,6% parmi les artistes ayant choisi une filière artistique dans leur cursus initial.

Graphique 5 - Niveau de formation des artistes autodidactes et des artistes non autodidactes



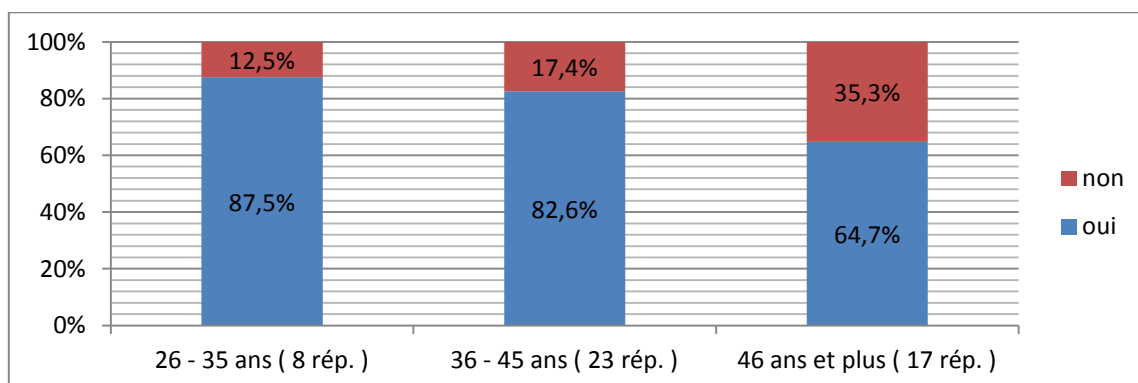
Le temps consacré à la formation initiale de façon générale par les artistes ainsi que leur niveau de qualification tendent à augmenter au cours des années d'une génération à l'autre. L'enquête révèle ainsi que 87,5% des artistes âgés de 26 à 35 ans ont un niveau de qualification supérieur ou égale à Bac+2, contre 78,2% des artistes âgés de 36 à 45 ans et 76,5% des artistes âgés de plus de 46 ans. Ceci peut s'expliquer en partie par le fait que les

offres de formations artistiques se multiplient et se diversifient depuis une trentaine d'années, notamment pour certaines disciplines telles que la danse ou le cirque.

4. Formation continue : une implication tout au long de la vie

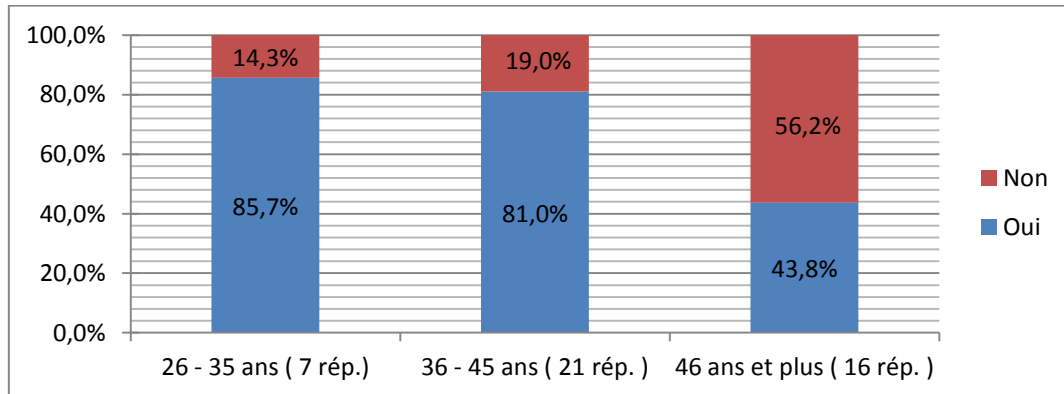
À la différence de la formation initiale, la formation continue intervient au cours de la vie professionnelle de l'artiste prenant des formes diverses de durée souvent plus courte. Si la formation artistique n'apparaît pas forcément dans le cursus initial, elle se montre plus présente dans la formation continue. Ainsi, 77,1% des artistes disent avoir suivi une formation de contenu artistique en tant qu'apprenant dans leur parcours professionnel et 87,5% des autodidactes l'évoquent également. Cette participation importante à la formation continue de la part des artistes peut recevoir plusieurs explications : l'intérêt d'une formule d'apprentissage moins contraignante et plus accessible par rapport à la formation initiale, la possibilité de prise en charge financière de ces formations par des organismes tels que l'Afdas, la motivation de suivre une formation répondant à des besoins reconnus par l'artiste, la possibilité de faire valider ces périodes de formation dans le décompte des durées d'activité requises pour accéder à l'indemnisation des périodes de chômage. Si la formation continue rencontre un certain succès chez les artistes, nous pouvons néanmoins remarquer qu'elle est davantage l'affaire des plus jeunes et que la fréquentation à celle-ci en tant qu'apprenant décroît avec l'âge. Le graphique 6 montre en effet que 87,5% des artistes ayant entre 26 et 35 ans ont suivi au moins une formation au cours de leur parcours artistique professionnel, contre 82,6% de ceux ayant entre 36 et 45 ans et 64,7% de ceux ayant plus de 45 ans.

Graphique 6 - Participation à la formation continue selon l'âge des artistes



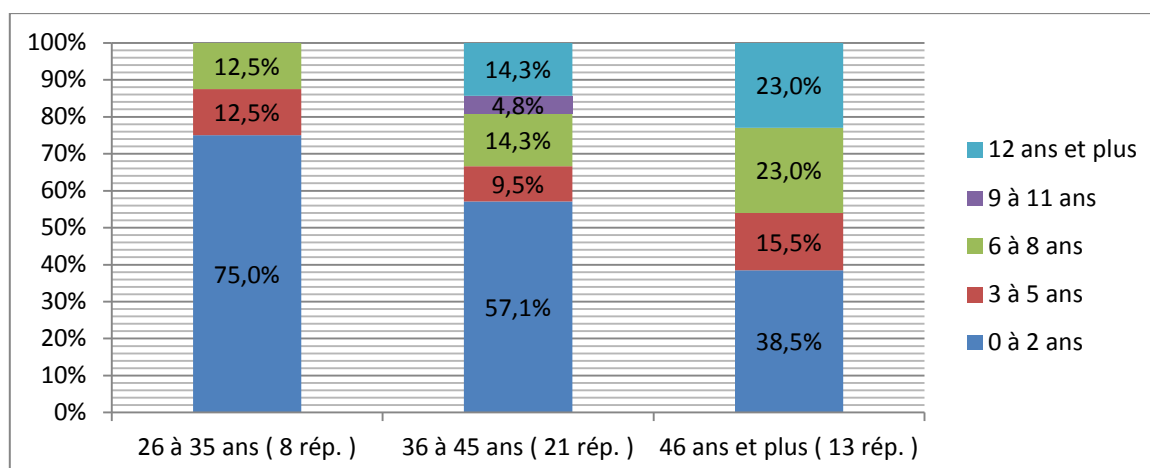
Deux raisons peuvent expliquer ce phénomène. La première raison est que l'offre de formation continue dans le domaine artistique s'est élargie et a été rendue plus visible et accessible au cours des années de façon générale pour bon nombre de disciplines depuis l'instauration de la formation professionnelle continue en France par la loi de 1971 et la création de l'Afdas en 1972. Les artistes souhaitant se former actuellement à des techniques de danse, de chant, de jeu ou autres peuvent accéder à une multitude de stages artistiques. L'offre spécifique aux arts de la rue est apparue plus récemment dans le paysage de la formation continue et s'est développée depuis une vingtaine d'années permettant aux jeunes générations de s'emparer de compétences et de savoir-faire propres à ce champ artistique. La deuxième raison est que la demande de formation continue varie avec le cycle de vie professionnelle de l'artiste. Son attrait décline lorsque la longévité dans la carrière et l'accumulation d'expérience professionnelle sont importantes. Le graphique 7 nous montre à cet effet que 85,7% des artistes âgés entre 26 et 35 ans sont intéressés pour assister à une formation sur la création artistique en espace public, une proportion qui chute quasiment de moitié chez les artistes âgés de plus de 45 ans.

Graphique 7 - Demande de formation continue selon l'âge des artistes



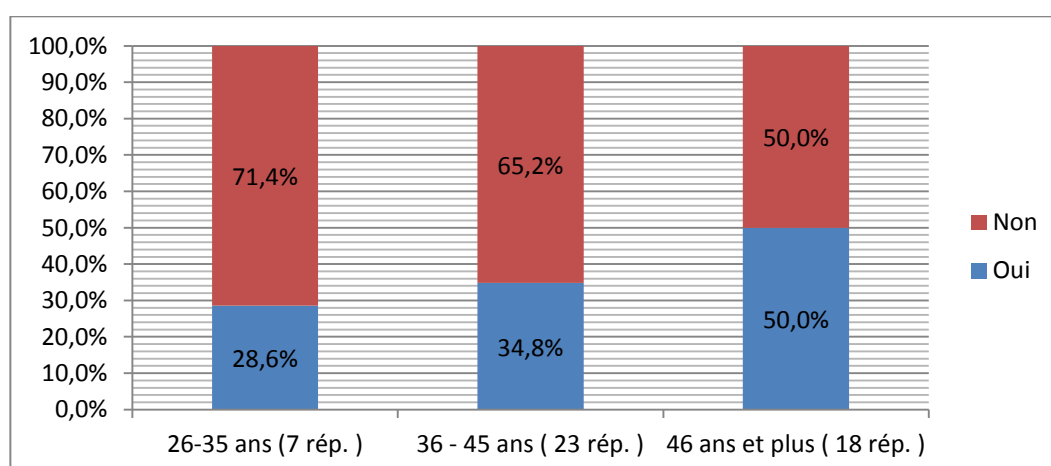
Ce dynamisme des plus jeunes dans la formation continue se retrouve dans le graphique 8 en étudiant le temps écoulé depuis l'année de la dernière formation selon l'âge des artistes. Plus l'artiste vieillit, moins il se forme. 75% des artistes âgés entre 26 et 35 ans ont suivi une formation il y a deux ans ou moins, contrairement aux artistes âgés de plus de 45 ans pour qui 61,5% d'entre eux ont suivi leur dernière formation il y a trois ans ou plus. La formation signifie pour l'apprenant l'acquisition de nouvelles compétences, de nouveaux savoirs qui participent à sa professionnalisation mais le confronte également bien souvent à une remise en question et une transformation de sa pratique, que les jeunes générations acceptent plus facilement.

Graphique 8 - Temps écoulé depuis la dernière formation selon l'âge des artistes



Alors que la recherche d'apprentissage et d'acquisition de nouveaux savoirs, savoir-faire, savoir-être, est une démarche entreprise davantage par les plus jeunes, la volonté de transmettre concerne au contraire les plus âgés. Les artistes attendent bien souvent de se forger une certaine expérience pour décider de se positionner en tant que formateur. Ainsi, nous pouvons remarquer sur le graphique 9 que le taux de participation à la transmission augmente avec l'âge : 28,6% des artistes âgés de 26 à 35 ans contre 34,8% des artistes âgés de 36 à 45 ans et 50% des artistes âgés de plus de 45 ans.

Graphique 9- Participation des artistes à la transmission selon leur âge



Ainsi, comme nous pouvons le voir, les artistes s'impliquent dans la formation tout au long de la vie, que ce soit en tant qu'apprenant ou en tant que formateur. Si la formation initiale n'est pas forcément orientée vers une voie artistique au départ, la formation continue quant à elle n'est envisagée que dans la continuité de celle-ci. En effet, par l'item 18/ du questionnaire

proposant d'associer différents mots au terme " formation ", nous souhaitions savoir comment les artistes envisageaient la formation de façon générale. Les réponses les plus citées sont : rencontre(s) (20 réponses, soit 15 % de l'ensemble des réponses), apprentissage (17 réponses, soit 12,8% de l'ensemble des réponses), évolution (16 réponses, soit 12% de l'ensemble des réponses), échanges (15 réponses, soit 11,3% de l'ensemble des réponses), tout au long de la vie (15 réponses, soit 11,3% de l'ensemble des réponses). Tous les mots de la liste ont été cochés exceptés deux. Aucun des 48 artistes ayant répondu à cet item ne reconnaît la formation comme la possibilité d'une réorientation ou d'une reconversion. Le métier d'artiste est ainsi vécu davantage comme une vocation que comme une profession, et on n'envisage pas de l'abandonner.

5. Formation artistique continue dans les arts de la rue et en espace public : Des spécificités à prendre en compte ?

Les arts de la rue et en espace public sont multiples et difficiles à définir et à catégoriser tant la diversité des pratiques et des disciplines artistiques rencontrées dans ce champ est importante. Lorsqu'il s'agit d'aborder la question de la formation dans ce domaine, et plus particulièrement ce qui concerne le contenu artistique, nous nous apercevons qu'elle est tout aussi complexe à étudier, devant répondre à l'hétérogénéité de ce secteur. Quelques questions se posent alors : Les arts de la rue et en espace public ont-ils des spécificités qui sont à prendre en compte dans le contenu de formations artistiques ? En d'autres termes, nécessitent-ils la mise en place de formations artistiques spécifiques ? Est-ce que "jouer" dans la rue, c'est comme être sur un plateau, mais à l'extérieur ? Si c'est différent, en quoi l'est-ce ? Ces questions ne sont pas nouvelles et inconnues pour les professionnels des arts de la rue et en espace public que ce soit à l'échelle nationale mais aussi internationale. 20 ans après les premiers échanges sur ce sujet en France, qui ont notamment amené à la création de la FAI-AR en 2005, elles semblent néanmoins toujours interroger et à ne pas trouver de réponse unanime parmi les artistes évoluant professionnellement dans ce domaine.

Nous avons ainsi constaté des réactions différentes parmi nos 49 participants face à certaines questions posées. Les deux premières questions proposées à l'item 9/ du questionnaire avaient pour objectif d'étudier la part que pouvaient représenter les formations artistiques appartenant au champ de la création en espace public parmi l'ensemble des formations continues suivies

par l'artiste en tant qu'apprenant. Il était demandé aux artistes d'énumérer les thématiques des formations abordées (une thématique par formation) dans chacune des deux catégories précédemment citées. Parmi les 37 artistes ayant participé à une formation continue durant leurs parcours professionnels, 14 personnes, soit environ 37,8% d'entre eux, ont indiqué le même contenu disciplinaire artistique (exemple: tango, clown, danse, cirque, soudure, musique etc.) dans chacune des deux catégories; 17 personnes, soit environ 46% d'entre eux, ont fait apparaître un système de filtrage entre les deux catégories en ne mentionnant que quelques thématiques de formation appartenant au champ de la création en espace public ou en précisant qu'il n'y en avait aucune pour ce champ spécifique parmi l'ensemble des formations suivies. Les réponses obtenues à ces deux questions révèlent ainsi un positionnement différent pour les artistes sur ce que peuvent représenter pour eux la création et la pratique artistiques en espace public et le contenu d'une formation dans ce domaine. Tandis que certains font apparaître la prise en compte de certaines spécificités, d'autres préfèrent mettre en avant le fait que toute pratique disciplinaire peut contribuer à une formation pour ce champ artistique.

Qu'est-ce qu'une formation de contenu artistique dans le domaine des arts de la rue et en espace public ? La question amène à des divergences d'opinions, comme nous avons pu le voir précédemment, et laisse parfois des artistes indécis. Certains items (le 13/, le 16/ et le 17/), faisant référence à ce sujet, ont en effet reçu un nombre important de non réponses en comparaison des autres questions. En exemple, 18 artistes, soit 38,8% de l'ensemble des participants, ont choisi de ne pas répondre à la première question de l'item 13/ du questionnaire. 19 artistes, soit 36,7% de l'ensemble des participants, ont choisi de ne pas répondre à la deuxième question de ce même item. Deux artistes, en complément d'informations, ont formulé de façon plus explicite leurs questionnements quant à la signification de ce type de formation: *"Je ne comprend pas vraiment la question. Pour moi, on peut tout faire dans la rue, n'importe quelle discipline, c'est une question d'adaptation pour l'interprétation après c'est tout...Du coup, des stages artistiques, je trouve que oui c'est développé et visible. Des stages "artistiques dans le secteur des arts de la rue et de l'espace public", je vois pas..."* ou encore *"Je ne sais pas répondre à cette question, je ne sais pas en quoi consiste une formation en espace public."*

La question de la motivation est essentielle pour l'adulte qui cherche à se former. Nous avons donc proposé aux artistes de formuler des demandes quant aux thématiques artistiques qu'ils

souhaiteraient voir aborder en tant qu'apprenant ou en tant que formateur dans le domaine des arts de la rue et en espace public. L'item 16 du questionnaire, présenté sous forme de question ouverte, avait pour but de laisser les personnes répondre librement sur ce sujet. Les réponses apportées sont de ce fait extrêmement variées. Pour autant, certaines thématiques ressortent de façon plus importante: l'écriture (citée par 11 personnes parmi 31 répondants, soit 35,5% d'entre eux), la voix (16,1%) , l'improvisation (16,1%), la gestion du public (16,1%) et l'espace de représentation (19,4%). L'écriture apparaît donc comme une des préoccupations actuelles des artistes en recherche de création pour l'espace public. Si les offres de formation sont abondantes et diversifiées pour les artistes interprètes, elles sont bien plus limitées, voir quasiment inexistantes dans le domaine des arts de la rue et en espace public, en ce qui concerne les artistes auteurs et metteurs en scène, qui ont acquis pour l'ensemble de la catégorie professionnelle un droit à la formation seulement depuis 2013. Au delà de ce premier constat, ces thématiques dominantes laissent apparaître quelques spécificités des arts de la rue et en espace public prises en compte et reconnues par certains artistes évoluant dans ce secteur.

6. Obstacles à la formation

Même si la formation continue tend à se développer dans les filières artistiques et suscite un certain intérêt chez les jeunes générations, elle n'est pas la priorité de bon nombres d'artistes. Nous avons souhaité savoir à travers ce questionnaire, et notamment via l'item 12/ de celui-ci, si d'autres freins pouvaient empêcher les artistes d'accéder facilement à la formation. 70,8% des artistes répondant à cet item estiment avoir rencontré des difficultés à accéder à la formation de façon générale dans leur parcours professionnel.

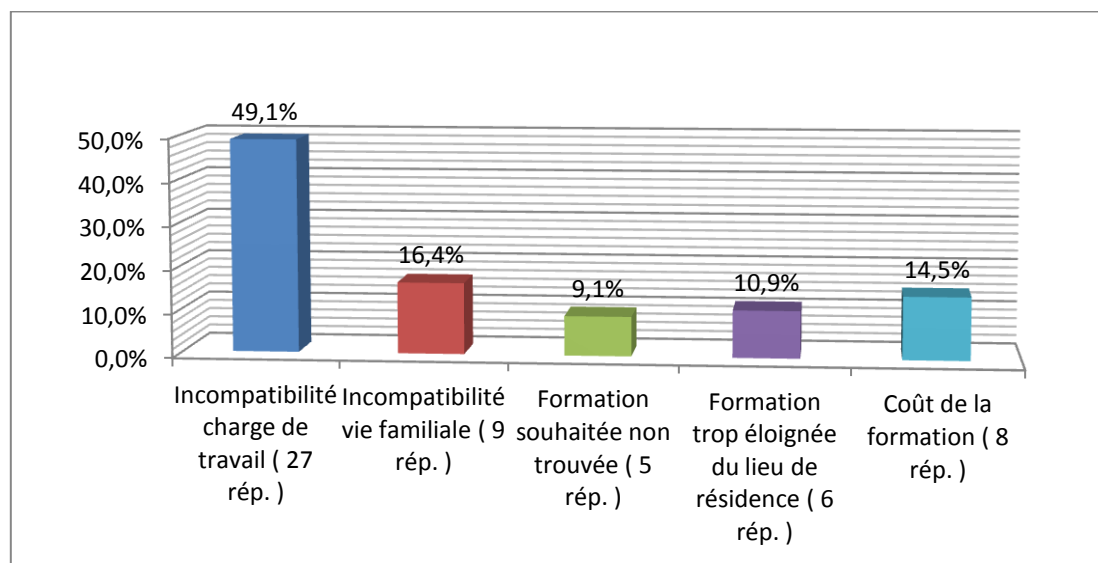
Parmi les freins évoqués, l'incompatibilité avec la charge de travail est le plus cité (49,1%), une tendance que l'on retrouve dans une autre enquête, Adult Education Survey³⁷, réalisée en 2012 par l'Insee et la DARES, avec toutefois un pourcentage moindre (21%). Cet écart peut s'expliquer par le fait de certaines spécificités du statut de l'artiste professionnel, telles que la

³⁷ DUBOIS, Jean-Marie, FOURNIER, Christine, "Les freins à la formation vus par les salariés" in LOPEZ, Alberto (dir.), Bref n°323, Marseille, Céreq, octobre 2014.

Adult Education Survey est une enquête réalisée en 2012 par l'Insee et la DARES auprès de 13 857 salariés âgés de 18 à 64 ans, de secteur public et privé. Elle s'inscrit dans le cadre d'une enquête européenne conduite par Eurostat qui entend documenter et comparer les différentes manières de se former en Europe.

pluriactivité et l'hyper flexibilité de son travail, qui engendrent un emploi du temps complexe et pas forcément en adéquation avec les offres de formation proposées. Une personne évoque à ce sujet dans le questionnaire qu'elle nous a remis: *"Je vois parfois passer des annonces sur des formations en espace public, mais je suis trop prise par mon travail pour libérer du temps, alors que je serais heureuse de faire une nouvelle formation !"*

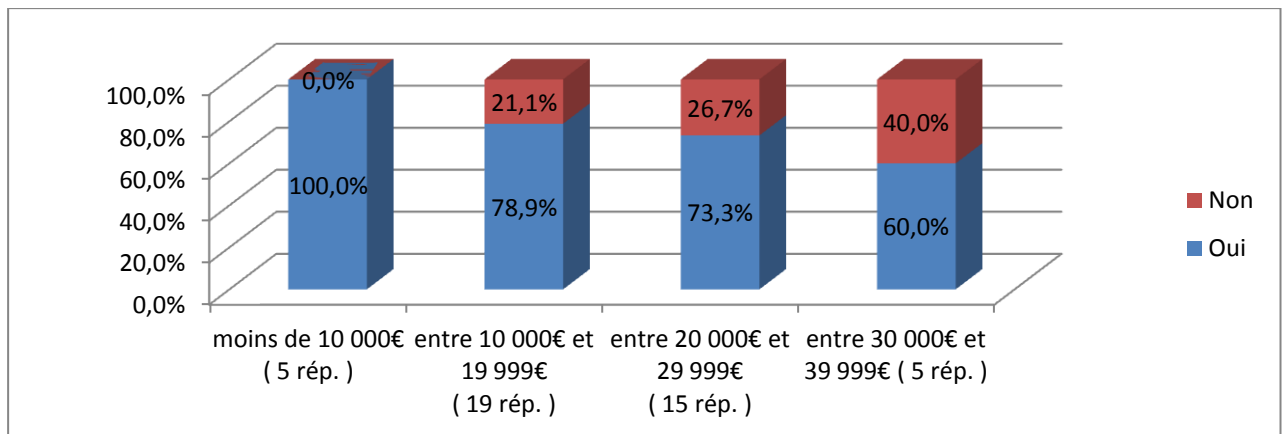
Graphique 10- Les freins à la formation repérés par les artistes



L'incompatibilité avec la vie familiale et personnelle s'avère être un frein également important (16,4%), davantage soulignée par les femmes (18,5 %) que par les hommes (14,3%). Le suivi d'une formation nécessite bien souvent des aménagements et une réorganisation de la vie personnelle qui peuvent s'avérer être plus contraignants pour les femmes que pour les hommes du fait de leurs responsabilités familiales à assumer en tant que parent. Ainsi, l'enquête Formation continue de 2006, réalisée par l'Insee et le Céreq, met en évidence le fait que la présence d'enfants de moins de 6 ans au foyer s'avère sans effet sur la probabilité d'accès à la formation des hommes alors qu'elle s'accompagne d'une baisse de 30% de la probabilité d'accès des femmes.

Le troisième frein mis en avant par les artistes est le coût de la formation, qui concerne de façon logique davantage ceux dont les revenus sont les plus faibles, comme nous le montre le graphique 8. Alors que certains stages sont conventionnés par l'Afdas et peuvent être financés par cet organisme sous certaines conditions, d'autres sont au contraire à prendre en charge directement par les artistes qui souhaitent les suivre. Certains artistes évoquent par ailleurs des difficultés d'accès aux financements ou aux remboursements pour certaines formations.

Graphique 11- Freins à la formation selon la rémunération de l'artiste



Une personne nous a fait part de quelques remarques, mettant en évidence le cumul de plusieurs difficultés rencontrées: *"Quand on est investi dans une compagnie à fond, il est difficile de trouver les bonnes formations au bon moment et les finances. J'ai énormément cotisé durant ma vie d'artiste et n'ai pu bénéficier que d'un seul stage AFDAS. Les modalités d'inscriptions, et d'accessibilité aux remboursements sont complexes pour les formations longues"*.

Après ces premiers constats, nous avons souhaité par ailleurs savoir dans un autre item, le 13/ en particulier, si les artistes rencontraient des difficultés d'accès à l'information sur les formations de contenu artistique dans le secteur des arts de la rue et en espace public et si celle-ci étaient suffisamment développées selon eux. Les deux questions posées sur cet item ont reçu un nombre élevé de non réponses, comme nous avons pu le voir précédemment, et mettent en évidence une divergence d'opinion parmi ceux qui ont choisi d'y répondre. Ainsi, parmi la trentaine d'artistes ayant répondu à ces deux questions, 50% d'entre eux considèrent que ces formations ne sont pas assez visibles et 50% d'entre eux considèrent qu'elles ne sont pas assez développées. Certains ont ajouté quelques remarques qu'ils constataient à ce sujet : *"Manque de variété d'offres"*, *"Manque de formations de long terme, de proximité. Manque d'infos sur les formations."*, *"Manque de communication sur ces formations. Elles ne sont pas vraiment proposées, ou en minorité par rapport aux autres."*, *"Propositions assez restreintes, dates délicates (souvent en plein saison de tournée), difficultés pour trouver les formations."*, *"Il y a très peu de formations d'acteurs professionnels et il est à noter que la FAI-AR ne peut accueillir que 16 apprenti(e)s tous les 2 ans."*, *"Difficulté de savoir si ces formations sont adaptées, de qualité..."*, *"Pas assez de propositions et de régions concernées."*, *"Très peu de propositions me parviennent alors je ne sais pas si manque de communication ou manque de*

formation ?", "Quelle pédagogie ? Et je pose la même question pour la marionnette", "Pas valorisées y compris dans le secteur du spectacle vivant et des offres à destination des comédiens, danseurs, musiciens plus conventionnels".

IV. Une approche qualitative

En utilisant une approche qualitative, nous cherchons à analyser de façon approfondie l'appropriation de la formation artistique par différentes générations d'artistes évoluant professionnellement dans le milieu des arts de la rue et en espace public et à observer ainsi comment celle-ci a évolué à travers le temps entre ces artistes. Cette enquête a également pour but de rendre compte de la relation qu'entretiennent ces artistes avec la formation institutionnelle, en tant qu'apprenants mais aussi en tant que formateurs. Elle a enfin pour objectif d'identifier certaines spécificités des arts de la rue et en espace public, abordées lors d'actions de formations artistiques relatives à ce secteur.

1. Présentation de l'enquête

a. La méthodologie

Constitution du Corpus

Pour constituer ce corpus, nous avons commencé par élaborer un document permettant aux artistes de nous laisser leurs coordonnées s'ils le souhaitent pour aborder de façon plus approfondie des questions sur la transmission et la formation artistique dans le domaine des arts de la rue et en espace public. Ce document a été mis à disposition ou distribué avec le questionnaire lors des festivals Viva Cité et Chalon dans la Rue en 2018. Il a été proposé sur un support papier indépendant du questionnaire afin de préserver l'anonymat des réponses obtenues pour celui-ci. Nous l'avons également transmis par mail sur le réseau de la liste rue au moment de la diffusion du questionnaire. Cela nous a permis d'avoir quelques retours et contacts d'artistes dès l'été 2018.

Au fur et à mesure de l'avancée de nos recherches, plusieurs paramètres (calendrier et temps à disposition pour la réalisation de ces entretiens, rencontres avec des artistes dans la région

Bourgogne-Franche-Comté au moment du stage effectué auprès de la compagnie Pudding Théâtre entre le 10 septembre 2018 et le 22 décembre 2018) nous ont amené à choisir des artistes ayant en commun une activité artistique dans le secteur des arts de la rue et en espace public et centrée essentiellement sur la mise en scène, l'écriture et la pratique théâtrale. Il nous importait également d'avoir des entretiens qui puissent être représentatifs des différentes générations qui se sont succédées et investies au cours des années dans ce secteur depuis 1968. Par ce choix, nous avons donc décidé de rencontrer 5 artistes, chacun ayant commencé à s'impliquer professionnellement dans ce secteur à des époques distinctes (Hervée de Lafond dès les années 1970, Frédéric Michelet dès les années 1980, Christophe Chatelain dès les années 1990, Nicolas Vercken dès les années 2000, Mathurin Gasparini dès les années 2010). Le corpus de cette enquête a donc été constitué à partir de 5 entretiens :

- Mathurin Gasparini, entretien mené par Estelle Séfrioui à Besançon le 22 novembre 2018 à 15h. (1h44min)
- Hervée De Lafond, entretien mené par Estelle Séfrioui à Audincourt le 3 décembre 2018 à 14h. (2h40min)
- Christophe Chatelain, entretien mené par Estelle Séfrioui à La Chapelle-sur-Furieuse le 7 décembre 2018 à 9 h30. (1h47min)
- Nicolas Vercken, entretien mené par Estelle Séfrioui à Paris le 10 janvier 2019 à 10h. (1h45min)
- Frédéric Michelet , entretien mené par Estelle Séfrioui à Paris le 10 janvier 2019 à 14h40. (1h11min)

Ces artistes sont actuellement tous engagés principalement dans une seule compagnie, chacune reconnue dans le secteur professionnel des arts de la rue et en espace public : le Théâtre de l'Unité pour Hervée de Lafond (directrice artistique de la compagnie), la CIA pour Frédéric Michelet (fondateur et directeur artistique de la compagnie), le Pudding Théâtre pour Christophe Chatelain (cofondateur et codirecteur artistique de la compagnie), la Ktha compagnie pour Nicolas Vercken (cofondateur et codirecteur artistique de la compagnie) et le Groupe Tonne pour Mathurin Gasparini (fondateur et directeur artistique de la compagnie).

Ces entretiens ont tous été enregistrés et retranscrits intégralement afin de permettre une étude approfondie dans l'analyse du matériau récolté.

Élaboration de la grille d'entretiens

Afin d'organiser ces rencontres, nous avons réalisé une grille d'entretien (voir Annexe 3). Ce document ressource a ainsi permis d'envisager des thèmes à aborder en rapport avec notre objet d'étude lors de chaque entretien, et de faciliter les comparaisons inter-entretiens. Cette grille a été élaborée de façon à permettre à chaque personne enquêtée la possibilité de s'exprimer librement. Tous les entretiens ont été menés de façon semi-directive afin de rendre l'échange ouvert et à l'écoute de chaque artiste rencontré.

b. Les limites

Il est important de préciser que cette enquête qualitative comporte certaines limites. La première repose sur le fait que les artistes avec lesquels nous nous sommes entretenus sont sensibles aux questions de formation. En effet, tous participent ou émettent l'envie de participer à des actions de formation en tant qu'intervenant. Il aurait été intéressant de recueillir des témoignages d'artistes ayant un rapport plus distancié sur ces questions. Cela aurait permis de diversifier davantage encore les points de vue sur le sujet. Il a été plus difficile de trouver de telles personnes selon le calendrier et le temps qui nous étaient impartis pour réaliser les entretiens.

La deuxième tient au fait que nous avons rencontré des artistes dont la dominance artistique est avant tout théâtrale. Échanger avec des artistes ayant une autre dominance disciplinaire, telles que la danse, la marionnette, le cirque, ou encore les arts plastiques aurait apporté des regards différents sur la façon de s'approprier la formation artistique dans leur parcours professionnel, dans des secteurs où la formation initiale est également structurée différemment. La représentativité artistique est complexe à appréhender d'un point de vue disciplinaire quand il s'agit d'évoquer ce secteur tant il revendique avant tout la pluridisciplinarité qui ne cesse de s'étendre au fil des années depuis sa création. Le théâtre étant une discipline pratiquée par une grande majorité de compagnies intervenant professionnellement dans le secteur des arts de la rue et en espace public depuis son émergence dans les années 1968 jusqu'à nos jours, il nous a paru pertinent d'axer notre recherche empirique auprès d'artistes revendiquant cette discipline artistique dans leur travail.

Par ailleurs, nous aurions souhaité que le pourcentage d'hommes et de femmes rencontrés pour notre enquête soit un peu plus équilibré. Nous avons envisagé au départ un entretien avec Laetitia Lafforgue de la Ktha compagnie avec qui nous avons déjà échangé pour un précédent rapport mais qui n'a pu se rendre disponible dans la période proposée pour des raisons personnelles. C'est donc Nicolas Vercken qui a accepté de nous rencontrer à sa place.

Lors de nos entretiens, les artistes ont été amenés à parler de leurs parcours de formation, de la façon dont ils étaient arrivés à pratiquer des arts de la rue, etc. Au fur et à mesure des questions posées, chaque entretien a alors par moment pris la forme de récit de vie. Les artistes ont accepté de se confier, de se dévoiler, de raconter des expériences vécues. Recueillir leurs témoignages a été très enrichissant et très précieux pour nos recherches et notre enquête. Il est néanmoins important de prendre un certain recul entre l'histoire réelle de la vie de ces artistes et le récit qui en est fait. Toutefois, en mettant en rapport l'ensemble de ces témoignages, cela nous permet *"d'isoler un noyau commun aux expériences, celui qui correspond à leur dimension sociale, celle que l'on cherche vraiment à saisir"*³⁸.

2. Parcours de formations artistiques

L'analyse des parcours de formations des cinq artistes rencontrés permet de mettre en évidence l'évolution et la transformation de l'apprentissage artistique dans le temps. Le champ de la formation artistique institutionnelle s'est développé et diversifié au cours des années, proposant de nouvelles offres que ces artistes, de génération en génération, ont intégrées dans leurs parcours de formation à mesure que celles-ci étaient disponibles. Ces nouvelles offres de formation, initiales et continues, participent au cours des années à la diversification de l'entrée et du maintien dans les professions artistiques, notamment celles œuvrant dans le domaine des arts de la rue et en espace public.

- Hervée de Lafond (née en 1944)

Au regard des échanges que nous avons pu avoir lors de l'entretien avec Hervée de Lafond, nous observons que sa formation artistique repose essentiellement sur l'autodidaxie et la formation sur le tas. Elle le confirme elle-même : *"Moi, j'ai pas de formation.[...] J'ai appris*

³⁸ BERTAUX, Daniel, *L'enquête et ses méthodes. Le Récit de Vie*, Paris, Armand Colin, 2010 (1997).

toute seule. Je suis autodidacte si tu veux.". Ses premières expériences théâtrales (jeu, mise en scène) se font durant sa scolarité, à l'école puis au collège. Après avoir obtenu un bac scientifique au début des années 1960, elle poursuit ses apprentissages artistiques auprès de la troupe Le Théâtre de Ouvrages Contemporains dans laquelle elle expérimente la technique, le son, la lumière, le jeu de comédien et la mise en scène. Depuis son entrée dans le Théâtre de l'Unité en 1972 aux côtés de Jacques Livchine et Claude Acquart, elle travaille essentiellement au sein de cette compagnie en tant que directrice artistique, auteure, metteuse en scène, comédienne, et s'investit dans des projets et créations artistiques, destinés soit pour la salle soit pour l'espace public. Hervée n'a évoqué lors de notre entretien aucune formation artistique institutionnelle, qu'elle soit initiale ou continue.

- Frédéric Michelet (né en 1952)

La formation artistique de Frédéric Michelet se compose de diverses expériences, institutionnelles et autres. Ses premières expérimentations théâtrales se font dans ces années de lycée au conservatoire. Après le bac obtenu à la fin des années 1960, il tente deux formations artistiques durant les années 1970 qu'il abandonne dès la première année: formation aux beaux-arts à Mulhouse et formation en arts plastiques à Paris (filière qui s'ouvre à ce moment-là). Durant ses études à Paris, il a l'occasion de participer à des expériences théâtrales avec Jérôme Savary et le Grand Magic Circus. De là, il décide de suivre une formation diplômante de directeur de centres culturels (filière qui s'ouvre à ce moment là et qui dure un an) qui l'amène par la suite à prendre des postes de directeur de structures culturelles : directeur de théâtre à Saint-Nazaire puis directeur d'un centre culturel aux Mureaux. À la fin des années 1970, il abandonne ce type de fonctions pour renouer avec la pratique théâtrale. Il décide de se former pendant un an auprès de metteurs en scènes réputés installés à Paris : 6 mois avec Wolfram Mehring au Centre International de Recherche Scénique, 6 mois avec Carlo Boso. Il complète cette formation durant cette période en s'expérimentant également auprès d'Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil à la Cartoucherie. Il intègre par la suite une compagnie de théâtre à Montpellier pendant deux ans puis la quitte en fondant en 1981 sa propre compagnie, CIA (Compagnie International Alligator), dont les projets et créations artistiques sont destinés essentiellement à l'espace public. Depuis, il travaille principalement au sein de cette compagnie en tant que directeur artistique, auteur, metteur en scène, comédien, et s'est formé artistiquement que de façon très ponctuelle, hors cadre institutionnel.

- Christophe Chatelain (né en 1969)

Le parcours de formation artistique de Christophe Chatelain prend des allures de chemin exploratoire qui se compose au fur et à mesure de nouvelles filières apparues dans le champ de la formation institutionnelle. Ses premières expériences théâtrales commencent au collège/lycée de Salins-les-Bains, dans lequel il inaugure la filière A3 théâtre de la seconde à la terminale entre 1986 et 1989. À ce moment là, il découvre une autre approche théâtrale, peu conventionnelle et répandue, et ressent l'envie de pratiquer ce qu'il appelle un "théâtre autre". Suite à cela, un nouveau cursus d'études théâtrales se crée à l'université de Besançon en 1989, le DUMST (Diplôme d'Université Métiers du Spectacle Théâtre), qu'il intègre dès son ouverture jusqu'en 1992, date à laquelle il obtient le diplôme. De là, il commence ses premières expériences professionnelles dans le milieu théâtral au CDN (Centre Dramatique National) de Franche-Comté et dans les arts de la rue avec la compagnie La Salamandre. Il expérimente, en parallèle, des projets de "théâtre autre" avec plusieurs personnes rencontrées pendant ses études universitaires. En 1999, il fonde alors, avec certaines d'entre elles, la compagnie Pudding Théâtre et mène au sein de celle-ci un travail artistique centré sur la création en espace public. Il évolue dans les premières années de la compagnie en tant que comédien, metteur en scène, etc. puis se détache du jeu pour ne se consacrer qu'à la mise en scène. En 2002, il décide de suivre des actions de formation menées dans le cadre de la préfiguration de la FAI-AR. Il y voit l'opportunité d'approfondir ses connaissances sur la pratique du théâtre de rue et ses réflexions sur la mise en scène dans ce domaine. Par ailleurs, Christophe évoque également, sans détailler, avoir suivi un ou deux stages Afdas ayant pour thématique la pratique théâtrale.

- Nicolas Vercken (né en 1978)

La formation artistique de Nicolas Vercken s'est construite au travers d'expériences individuelles et collectives, empruntant quelques temps une voie institutionnelle lors de sa formation initiale. Après l'obtention du bac en 1996, Nicolas se forme pendant 4 ans à l'université Paris VIII Vincennes-Saint Denis et obtient une licence d'études théâtrales. Cette formation lui apporte de façon théorique quelques connaissances sur la pratique du théâtre de rue. Pendant ses études, il fonde la Ktha compagnie en 2000 avec plusieurs étudiants de sa promotion. Le projet de la compagnie repose avant tout sur un travail pensé et mené "en collectif". Leurs premières créations se font en salle. Puis en 2004, les membres de la

compagnie rencontrent ceux du Komplex Kapharnaüm (compagnie conventionnée par la DRAC à cette époque et toujours actuellement), qui, au travers de leur programme EnCours, les accompagnent et les aident pendant 4 ans à adapter certaines de leurs premières créations en espace public. Les créations de la compagnie prennent alors un tournant en 2008 et s'orientent exclusivement pour l'espace public. Depuis, Nicolas poursuit son activité artistique principalement au sein de cette compagnie en tant que metteur en scène et auteur. Il n'a pas mentionné d'autres temps de formation artistique dans son parcours professionnel.

- Mathurin Gasparini (né en 1978)

Contrairement aux quatre premiers artistes précédemment cités, le rapport qu'entretient Mathurin Gasparini avec la formation institutionnelle est différent. C'est un curieux de la formation de façon générale. Il ne la pratique pas de façon régulière, quoi que l'on pourrait y voir une relation quelque peu cyclique en regardant son parcours de formation, mais cela l'intéresse, qu'elle soit institutionnelle ou pas. Il abandonne ses études en seconde après avoir vécu comme une révélation le fait de vouloir faire du théâtre de rue à 16 ans lors d'un été au festival d'Aurillac. Dans le cadre d'un dispositif d'insertion de jeunes de l'Éducation Nationale, il s'expérimente à la rue le temps d'un stage avec la compagnie Transe Express et fait avec elle l'inauguration du tramway à Sotteville-lès-Rouen en 1994. Il multiplie alors les expériences artistiques de façon autodidacte et également auprès d'une compagnie de théâtre de rue, Les Justins, pendant plusieurs années. Il postule pour une première formation artistique en 1996 au Centre des Arts du Cirque de Toulouse, Le Lido. Il est refusé mais cela ne l'arrête pas pour autant. Il est accepté en DEUST (Diplôme d'Études Universitaires Scientifiques et Techniques) - Formation de base aux métiers du théâtre à Aix-en-Provence en 1998 et suit cette filière pendant une année. Il poursuit son activité artistique quelques temps avant de prendre une nouvelle voie vers le bâtiment. Il obtient un CAP électricien en bâtiment en 2005 et travaille dans ce secteur pendant 4 ans. Il revient dans le milieu artistique et voit l'occasion de s'inscrire à la formation supérieure de la FAI-AR en 2009. Sa candidature est acceptée et il suit l'ensemble de la formation, non diplômante à l'époque, pendant 18 mois. À sa sortie de formation, il fonde la compagnie Groupe ToNNe en 2011 et axe son travail artistique, au sein de celle-ci, sur la création en espace public en tant qu'auteur, metteur en scène et directeur artistique. En 2016, il décide de suivre à nouveau une formation artistique sur la conception et le montage de projets en espace public pendant trois semaines, organisée au Lieu Noir, site de la compagnie Cacahuète, à Sète. Il souhaiterait également suivre une autre formation pour

aborder différents thèmes: travail dans les quartiers, modalités de rencontres et d'entretiens avec les habitants.

3. Devenir formateur : une activité complémentaire

L'une des caractéristiques du travail de l'artiste est d'être composite. C'est un élément que nous avons avancé en deuxième partie de ce mémoire et que nous retrouvons dans les propos de certains artistes rencontrés. Ainsi, Nicolas Vercken nous confie lors de notre entretien ses expériences de travail :

- au début de sa carrière artistique;

"Estelle : Alors, est-ce que tu as eu d'autres parcours professionnels en dehors de la voie artistique ?

Nicolas : Bah oui pour bouffer. J'ai pas eu de parcours professionnels autres qu'alimentaires mais oui pour bouffer, pas mal parce qu'avant de bouffer avec la Ktha, il s'est passé une dizaine d'années en fait. C'était vraiment pas simple et oui pour bouffer, on fait tous pleins de petits boulots.

Estelle : Donc, en fait, vous cumulez à la fois, on va dire, les activités professionnelles artistiques de la Ktha tout en étant en parallèle dans des métiers alimentaires.

Nicolas : Oui, dans des métiers alimentaires artistiques ou non."

- actuellement (l'ensemble de ses activités étant depuis plusieurs années principalement exercées au sein de la compagnie Ktha).

"Estelle : La polyvalence, moi je parlais véritablement de ça.

Nicolas : Ouais. Et que la polyvalence, elle est souvent contrainte.

Estelle : Oui, vous, elle est pas forcément subie.

Nicolas : Nous, on la revendique et on l'a choisie. J'en parlais parce que c'est ça qu'on transmet aussi."

De la polyvalence nécessaire, voire quelque peu subie, à une polyvalence plus affirmée, l'artiste est bien souvent amené à partager son temps de travail selon une multitude d'activités,

appartenant ou non à la sphère artistique. Cela est d'autant plus vrai dans le secteur des arts de la rue et en espace public qui reste un secteur difficile et précaire, peu soutenu et reconnu par l'État. Des chiffres recueillis sur l'année 2008 par Emmanuel Wallon³⁹ et HorsLesMurs⁴⁰ permettent en effet d'observer quelques disparités entre certains secteurs du spectacle vivant. Ainsi, parmi les 1 000 compagnies dramatiques professionnelles environ répertoriées par le CNT (Centre National du Théâtre) en 2008, 589 étaient subventionnées par l'État; parmi les 500 compagnies chorégraphiques professionnelles environ répertoriées en 2008, 230 étaient subventionnées par l'État; parmi les 415 compagnies de cirque professionnelles répertoriées par HorsLesMurs en 2008, 102 étaient subventionnées par l'État; parmi les 915 compagnies de "rue" professionnelles répertoriées par HorsLesMurs en 2008, 90 étaient subventionnées par l'État. Les crédits centraux et déconcentrés destinés aux artistes et compagnies évoluant professionnellement dans le secteur des arts de la rue et en espace public s'élevaient à hauteur de 3,4 millions d'euros au total cette même année⁴¹ : 37 artistes et compagnies conventionnés (2,66M€), 44 aidés au projet (0,7M€) et 9 aidés à l'écriture pour la rue (54 000€).

Frédéric Michelet et Hervée de Lafond témoignent de la complexité à évoluer dans ce secteur:

"Estelle : Justement, la vie d'artiste, elle a quand même ses contraintes.

Frédéric : Oui, oui, ça c'est sûr.

"Estelle : Si on peut parler de flexibilité, on peut parler de polyvalence aussi. Est-ce que pour toi c'est d'autant plus vrai dans le secteur des arts de la rue et de l'espace public ?

Frédéric : Oui, bien sûr. Bah le secteur des arts de la rue étant sous doté vraiment financièrement par l'ensemble des caisses globalement, que ce soit par l'État... Quand tu vois le plancher d'aide de l'État sur un CNAR, c'est la moitié d'une scène nationale et je ne te parle pas d'un centre dramatique. Donc, on est... Globalement, y a beaucoup moins de fric dans les arts de la rue que dans le reste du spectacle vivant. C'est des différences à millions, voire dizaine de millions. Donc du coup, c'est clair que pour les arts de la rue la précarité elle est au bord du chemin, elle est tout près. Donc la polyvalence, elle est obligatoire à la

³⁹ WALLON, Emmanuel, tableaux parus dans *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, 2010 [en ligne, consulté le 20 août 2019]

URL : http://e.wallon.free.fr/IMG/pdf/Notice9-Theatre_chiffres_.pdf

⁴⁰ DIGNE, Jean (dir.), *Les chiffres clés des arts du cirque et des arts de la rue*, Paris, HorsLesMurs, juillet 2010. [en ligne, consulté le 15 août 2019]

URL : <http://horslesmurs.fr/wp-content/uploads/2014/04/memento1-web.pdf>

⁴¹bid.

fois en tant qu'individu et en tant que compagnie, c'est-à-dire en tant que compagnie, moi j'ai 5-6-7-8 choses différentes qui tournent dans des secteurs un peu différents."

"Estelle : C'est important d'avoir plusieurs compétences ?

Hervée : Ah bah, c'est obligé. N'être que comédien, c'est invivable. Surtout dans le théâtre de rue, c'est invivable parce que tu travaillerais que d'avril à septembre. Non, c'est invivable. Bien sûr qu'il faut avoir d'autres compétences. Nous, ce qui nous a sauvé c'est qu'on faisait tout, Jacques et moi. On fait de l'administration, on fait les dossiers, on fait la mise en scène, on fait l'écriture, on fait tout. Mais nous, tous nos élèves, on les encourage aussi à faire tout parce que c'est impossible sinon. Tu peux pas vivre."

En complément de la polyvalence exercée au sein de la compagnie, la formation s'avère une activité annexe souvent incontournable dans l'accompagnement de l'activité artistique de vocation. Hervée de Lafond explique : *"Tu dois savoir enseigner. Tout le monde en n'est pas capable d'enseigner. C'est rude parfois, surtout dans les collègues."* Christophe Chatelain confie également : *"C'est pas une décision de moi en m'disant "Je vais faire de la formation."* *En fait, il faut bien vivre et on me propose de faire des formations donc j'l'ai fait parce que j'aime ça."* Il ajoute : *"Bon, pis après, pour être franc, en fait nous la formation, on a commencé quand on avait 20 ans parce que le fameux DUMST, dont j'ai parlé là, nous formait à devenir comédien et formateur en même temps. Pareil, c'était très pragmatique, ils nous ont dit : "De toute façon, vous aurez jamais assez de boulot en tant que comédien donc à un moment donné, apprenez à faire de la formation et vous arriverez forcément à en vivre puisque du coup entre les ateliers, des petits plans comme ça, vous en vivrez."* *Donc là, on est dans les années 90, ils le savent déjà."* L'activité de formation est ainsi parfois envisagée très tôt, dans le cursus même de la formation initiale suivie.

4. Des formations continues institutionnelles à la recherche de stagiaires

Qu'ils soient intervenants dans des formations mises en place par des structures ou dans leurs propres formations, le constat est le même: les formations continues institutionnelles de contenu artistique proposées dans le secteur des arts de la rue et en espace public ont des difficultés à trouver leurs stagiaires. Frédéric Michelet s'est vu être confronté à ce type de

situation avec les stages conventionnés Afdas qu'il met en place depuis une vingtaine d'années.

"Estelle : Parce qu'on se rend compte que des fois y a des formations qui ne sont pas remplies.

Frédéric : Oui, ça a été notre cas plusieurs fois."

Pour le stage "Expérimenter en collectif les spécificités de la création en espace public" conventionné Afdas et proposé par le CNAREP Le Boulon et la Ktha compagnie depuis 2015, le manque de stagiaires se fait également ressentir et a même provoqué l'annulation de ce dispositif en 2018.

"Estelle : D'accord et est-ce que c'est des stages qui sont remplis ?

Nicolas : Non, on galère.

Estelle : C'est-à-dire que vous, vous proposez un certain nombre, je sais pas combien vous proposez de personnes...

Nicolas : Je crois qu'y a 12 places.

Estelle : Et là, par exemple le dernier ?

Nicolas : Y en a 10. Le tout dernier, on l'a annulé même."

Christophe Chatelain, en tant que formateur, fait le même constat : *"Qu'est-ce que c'est dur de remplir une formation professionnelle, c'est le délire. En France, c'est hyper dur de remplir une formation professionnelle."*

Plusieurs raisons peuvent expliquer un tel phénomène. La première est que les artistes, plus spécifiquement ceux œuvrant à la création en espace public, sont peu disposés à vouloir suivre une formation de façon générale, préférant apprendre par eux-mêmes et par des méthodes moins formalisées. Frédéric Michelet nous dit à ce sujet : *"C'est aussi le fait que dans les arts de la rue globalement, on est, comme tu le disais au début, tout le monde s'est un peu aussi formé sur le tas et tout le monde pense tout savoir. Enfin, j'exagère un peu mais c'est pas un endroit vraiment où la formation est reconnue."* La deuxième tient au fait que les professions artistiques dans le secteur des arts de la rue et en espace public se caractérisent par une grande précarité. Instabilité et saisonnalité de l'activité, contraintes d'emploi du temps, revenus modestes, l'artiste de rue se retrouve confronté à certains obstacles qui l'empêchent

parfois de pouvoir s'inscrire à une formation. Frédéric Michelet nous explique à ce propos le choix d'avoir transformé la durée de son stage de 3 semaines à 2 semaines : *"On fait plus que des stages de 15 jours parce qu'on ne peut plus. Y a plus assez d'intermittents en capacité de prendre 3 semaines. C'est pas possible, tu vois. Même cette année, j'en ai plusieurs qui m'ont dit : "Ouais mais là faut que je parte jouer une fois, heu machin, 2 jours.". J'lui ai dit : " Bah non.". On en a refusé plusieurs qui devaient repartir 2 jours."* Une troisième raison relève de conditions parfois restrictives d'accessibilité à certaines de ces formations fixées par les instances décisionnaires. Nicolas Vercken nous explique ainsi l'une des raisons de l'annulation du stage proposé au Boulon en 2018 :

"Nicolas : Ouais, ouais. On l'a annulé parce qu'on avait un problème de financement qui était que ça n'était ouvert qu'aux intermittents du nord, de la région nord."

Estelle : D'accord.

Nicolas : Et qu'y a pas eu les 6 ...pour que ce soit viable économiquement il faut qu'il y ait 6 inscrits Afdas et il y a pas eu 6 inscrits Afdas intermittents du nord."

Estelle : OK.

Nicolas : Donc on a dû l'annuler."

Une quatrième raison repose sur le fait que ces formations manquent parfois de visibilité, de communication. Frédéric Michelet nous fait remarquer : *"On peut pas vraiment bien communiquer. C'est normalement l'Afdas qui, elle, a le ... adresse de... Tout à chacun devrait pouvoir communiquer vraiment. Ils ont plus les moyens et ils le font plus."* Enfin, il est à noter par ailleurs que si l'on observe à nouveau les parcours de formations des cinq artistes rencontrés, seul un d'entre eux a choisi de suivre en tant qu'apprenant des formations continues institutionnelles de contenu artistique. Les autres ne le mentionnent pas, voire revendiquent de ne pas en suivre. Un des artistes confie à ce sujet : *"Mes crédits Afdas, je les passe en apprentissage de langues et pas... J'ai jamais fait de stages Afdas heu de théâtre, de quelque chose comme ça. Mais je le revendique..."*

5. Des artistes de rue en relation contradictoire avec les institutions

La relation qu'entretiennent les artistes de rue avec les institutions est ambiguë, voire contradictoire. La reconnaissance institutionnelle est sollicitée par les professionnels du

secteur lorsqu'est en jeu une aide financière permettant de soutenir et de valoriser leur création. Subventions des collectivités territoriales, conventionnements régionaux, conventionnements DRAC, "Écrire pour la rue" (Dispositif d'accompagnement des écritures artistiques spécifiques pour l'espace public, institué par le Ministère de la culture, en partenariat avec la SACD), l'ensemble de ces dispositifs s'est réparti au fur et à mesure et a été accepté dans le secteur professionnel des arts de la rue et en espace public participant à la légitimité, à la renommée et au rayonnement de certaines compagnies plutôt que d'autres. Nous avons ainsi pu observer des inégalités de traitement entre les différentes compagnies dans lesquelles évoluent les artistes rencontrés, notamment par rapport au conventionnement DRAC. Certains l'ont, *"On est conventionné DRAC depuis 4 ans"*, quand d'autres se battent pour l'obtenir, *"Et on s'est battu comme des fous pour garder la subvention sur le lieu."*, ou encore l'espèrent : *"Après, on aimerait bien avoir un conventionnement DRAC."*

Le rapport aux institutions diffère lorsqu'il s'agit d'évoquer la formation. Plusieurs des artistes rencontrés lors de nos entretiens interviennent ou ont déjà eu l'occasion d'intervenir dans des stages conventionnés par l'Afdas. Pour eux, le conventionnement Afdas est un outil très pratique. Certains artistes nous affirment : *"On y voit que des avantages à être Afdas parce que nous, on est bien payé quand on le fait et que les gens qui la font la payent pas."*, *"Par exemple, l'Afdas, pour moi, est vraiment un outil fantastique pour les stages."* Frédéric Michelet fait partie des pionniers en ce qui concerne la mise en place de stages conventionnés par l'Afdas centrés sur le jeu de comédien et la création en espace public, qu'il commence dès le milieu des années 1990. Pourtant, quand il nous en parle, son positionnement est clair : *"Sauf avec la FAI-AR où j'ai une position à part, j'ai jamais fait de formation institutionnelle. On faisait des formations qui étaient très branchées vraiment sur l'artistique et qui étaient rien d'institutionnel, enfin au sens où même si c'est l'Afdas qui finançait, c'était nos formations à nous, inventées par nous [...]".* Nous lui avons demandé alors pourquoi ce détachement vis-à-vis de la formation institutionnelle. Il a ajouté : *"Moi, je travaille principalement sur l'empirique c'est-à-dire c'est en faisant qu'on apprend. [...]. J'ai toujours fait comme ça si tu veux dans ma pratique de formation. Et non pas de formation intellectuelle, universitaire. [...]. Rester longtemps dans un endroit à écouter le prof, je peux pas. Donc comme moi je pouvais pas, je peux pas infliger ça aux autres."* Ainsi, nous observons que, bien qu'agissant dans un dispositif soumis à des réglementations institutionnelles, Frédéric Michelet revendique le fait de mettre en place une formation qui s'en éloigne. Cette posture vis-à-vis de la formation institutionnelle a été constatée chez

d'autres artistes que nous avons rencontrés, qui préfèrent même employer un autre vocabulaire pour définir le dispositif dans lequel ils agissent ou la relation qu'ils entretiennent avec l'apprenant en recherche de nouveaux savoirs, de nouvelles compétences. Ainsi, un des artistes nous confie : *"Mais oui, c'est une problématique pour nous que ça s'appelle "formation". On n'est pas très content que ça s'appelle "formation" mais on ne peut pas vraiment faire autrement."* Il ajoute également: *"Moi je dis jamais formation. J'utilise jamais formation.[...] Bah formation, y a donné une forme, dire comment tu dois faire. Moi, j'suis pas en train jamais de dire à quelqu'un comment il doit faire. J'en sais foutre rien de comment lui il doit faire. Ce que je peux lui transmettre, c'est comment moi je fais, comment nous, on sait faire. Nous, on dit même accompagnement beaucoup plus[...]".* Un autre artiste nous dit encore : *"Mais moi, je crois que je vais être cash parce que moi de toute façon, je peux pas parler de la formation de façon...comme tout le monde parce que je pense que si j'avais été dans des formations qu'étaient conventionnelles, j'aurais pété les plombs et j'aurais pas suivi de formations.[...]De toute façon, on le sait que ça marche pas ça. Ça marche pas de gaver et surtout en artistique, on peut pas gaver. C'est pas moi qu'ai raison avec ma pratique artistique, c'est pas lui qu'a raison avec sa pratique artistique. On doit avoir une façon de transmettre qui doit... D'ailleurs, je me demande si c'est le mot transmettre qu'il faut utiliser mais plus le mot...Je mettrai plus le mot "éveiller". Je mettrai plus ce mot là. La transmission, ça signifie qu'on a des bagages mais pis qu'on se transmet des trucs. Pffff... Transmettre des recettes de cuisine, j'le sens pas moi. En fait, le théâtre n'a pas de scènes de cuisine, n'a pas, pardon, de recettes de cuisine. Par contre, être avec des gens et les éveiller à avoir une conscience artistique, développer une conscience artistique, oui ça je l'sens."*

Les termes "formation", "former", ont une connotation négative pour certains artistes, comme nous avons pu le voir précédemment. Ils symbolisent des expériences parfois mal vécues au cours de leur scolarité, voire de leur formation initiale. Il y a alors l'envie pour eux de s'en détacher et de s'appropriier d'autres mots plus conformes à leurs aspirations. Pourtant, la formation ne se résume pas qu'à l'apprentissage à l'école ou à la formation initiale selon un seul cadre établi. Le concept de formation a évolué au cours des décennies en France comme en Europe. De nouvelles directives émanant des instances européennes en 2000 ont amené à reconsidérer en France la formation dans son ensemble. Ainsi, en introduisant la VAE (Validation des Acquis en Expérience) par la loi de modernisation sociale du 17 janvier 2002 et en affirmant la FTLV (Formation Tout au Long de la Vie) dans la loi du 4 mai 2004, les

institutions françaises reconnaissent le pouvoir d'acquérir des compétences et d'apprendre au cours de sa vie professionnelle en dehors des formations formelles. Il est considéré alors trois types d'apprentissages : apprentissages formels, apprentissages non formels et apprentissages informels. D'après le glossaire publié par le Cedefop en 2008⁴² :

L'apprentissage formel est celui qui est dispensé dans un contexte organisé et structuré (par exemple dans un établissement d'enseignement ou de formation, ou sur le lieu de travail), et qui est explicitement désigné comme apprentissage (en termes d'objectifs, de temps ou de ressources). L'apprentissage formel est intentionnel de la part de l'apprenant; il débouche généralement sur la validation et la certification.

L'apprentissage informel découle des activités de la vie quotidienne liées au travail, à la famille ou aux loisirs. Il n'est ni organisé ni structuré (en termes d'objectifs, de temps ou de ressources). L'apprentissage informel possède la plupart du temps un caractère non intentionnel de la part de l'apprenant.

L'apprentissage non-formel est intégré dans des activités planifiées qui ne sont pas explicitement désignées comme activités d'apprentissage (en termes d'objectifs, de temps ou de ressources) mais qui comportent un important élément d'apprentissage. L'apprentissage non formel est intentionnel de la part de l'apprenant.

Par ailleurs, des travaux menés au cours du XX^{ème} siècle en sciences de l'éducation et de la formation ont amené à reconsidérer la formation des adultes. Malcom Knowles, reconnu comme le "père" de l'éducation des adultes, introduit le terme andragogie dans les années 1970 et le définit comme "l'art et la science d'aider les adultes à apprendre"⁴³ en opposition à la pédagogie qu'il considère comme "l'art et la science de l'enseignement des enfants". L'andragogie est différente de la pédagogie dans le sens où l'approche est centrée davantage sur l'apprenant que sur le contenu. L'adulte a un vécu, une expérience. Il s'engagera dans une formation s'il en ressent le besoin et s'il est porté par une certaine motivation. Il doit alors pouvoir être acteur de sa propre formation. L'andragogie considère ainsi la formation des adultes comme "un processus dans lequel les individus prennent l'initiative, avec ou sans l'aide des autres, pour faire le diagnostic de leurs besoins et formuler leurs objectifs d'apprentissage, identifier les ressources humaines et matérielles pour apprendre, choisir et

⁴² *L'éducation formelle des adultes en Europe : politiques et mise en œuvre*, Agence exécutive "Éducation, audiovisuel et culture" (EACEA P9 Eurydice), Bruxelles, 2011

URL : <https://docplayer.fr/10448258-L-education-formelle-des-adultes-en-europe-politiques-et-mise-en-oeuvre.html> [en ligne, consulté le 20 août 2019]

⁴³ DELASALLE, Françoise, MARTIN, Jean-Paul, *Comprendre la formation des adultes, Mots-clés, textes et auteurs*, Lyon, Chronique sociale, 2014

mettre en œuvre les stratégies d'apprentissage appropriées et évaluer les résultats des apprentissages réalisés."⁴⁴ Dans cette perspective, le formateur est plus un guide, un facilitateur d'apprentissage qu'une personne qui transmet un savoir. Ces nouvelles considérations sur la formation d'adultes ont permis l'introduction de nouveaux concepts tels que l'autoformation, développés entre autres par des enseignants-chercheurs en sciences de l'éducation tels que Bertrand Schwartz, Philippe Carré, ou encore des sociologues tels que Joffre Dumazedier.

À partir de ces observations, plusieurs questions se posent alors. Pourquoi les artistes se positionnent-ils ainsi face aux formations institutionnelles alors même qu'il est possible d'y intervenir en empruntant des dispositifs, des méthodes, des modalités, des situations d'apprentissages diversifiés ? Pourquoi certains souhaitent-ils employer un autre vocabulaire, hors du langage institué ? Pourquoi ne voient-ils dans le terme formation que le fait de donner une forme à l'apprenant et n'y voient-ils pas au contraire la possibilité pour celui-ci de s'approprier celle qui lui convient ? En invoquant un autre langage pour qualifier leurs interventions auprès d'artistes apprenants, ces artistes nous montrent dans une certaine mesure qu'ils revendiquent avant tout l'acte créatif comme le fruit d'une inspiration plus que d'un apprentissage. L'acte artistique ne s'apprend pas, tout au plus selon eux peut-il être accompagné ou éveillé. La formation pour les metteurs en scène, les auteurs dans le secteur des arts en espace public est rare, voire quasiment inexistant. Seule la formation de la FAI-AR a été citée lors de nos entretiens à ce sujet. Pour autant, un des artistes rencontrés émet quelques réserves quant au fait de développer des actions de formation dans ce domaine.

"Artiste : [...]Après, ça n'existe pas une formation pour les... La seule formation pour les ...

Estelle : Pour les quoi ?

Artiste : Bah pour les metteurs en scène tout ça, c'est la FAI-AR.

Estelle : Y en a pas d'autres ?

Artiste : Bah non.

Estelle : Et est-ce que ce serait utile qu'il y en ait d'autres ?

Artiste : Pfff déjà la FAI-AR...Non, moi j pense pas. J dis que la FAI-AR fait déjà bien son boulot."

⁴⁴ Ibid.

Par ailleurs, en adoptant une telle position quant à la formation institutionnelle, ces artistes nous laissent entendre que l'acte créatif ne doit pas dépendre des institutions et qu'ils le considèrent avant tout comme non conventionnel, non académique. C'est une relation que connaît bien le monde professionnel des arts de la rue et en espace public.

"Estelle : En tous les cas, on va dire qu'en France, il y a quand même quelque chose qui a réémergé dans les années 68 on va dire.

Nicolas : Oui

Estelle : Quelque chose comme ça et qui était plus dans la revendication de « on est un peu contre les codes établis », quelque chose d'assez militantiste, heu contestataire etc., heu et que du coup est-ce qu'on n'est pas resté là-dessus sur quelque chose qui est encore à se chercher entre les institutions d'un côté et les arts de la rue de l'autre ?

Nicolas : Si, si en partie, si, si carrément. Après les choses ont quand même évolué depuis 68."

6. Formation artistique : un laboratoire de recherche

Comme nous avons pu le voir précédemment, la formation et l'activité artistique ne sont parfois pas très éloignées l'une de l'autre. La formation, proposée hors cadre institutionnel, constitue parfois pour certains artistes, agissant en tant que formateurs, l'occasion d'expérimenter des recherches pour une future création. Depuis 1980, le Théâtre de l'Unité met en place chaque année un grand stage pluridisciplinaire, appelé Les Ruches, dans la période de Pâques pendant une semaine, dans lequel sont proposés plusieurs ateliers sur des thématiques et pratiques diverses encadrés par des intervenants internes et externes à la compagnie. Ce stage est ouvert aux amateurs comme aux professionnels. Hervée de Lafond nous confie à propos de ce stage : *"Ah bah bien sûr. Nous, on expérimente surtout dans les Ruches. À chaque Ruche, on expérimente quelque chose qui va nous servir. Oncle Vanja de Tchekhov, ça sort de là. Macbeth en forêt, ça sort de là. La nuit unique, ça sort de là. Y a beaucoup de nos spectacles qui sortent des Ruches parce qu'on expérimente avec les élèves, enfin c'est pas des élèves... les stagiaires."* Un autre artiste, évoquant un stage dans lequel il est intervenu en tant que formateur, nous dit également : *"Et effectivement, on s'est servi de la formation comme d'un laboratoire de recherches. On a été honnête hein avec les gens avec qui on l'a fait puisque on l'a dit à chaque fois. On a dit : "Voilà, c'est aussi des pistes qu'on*

cherche pour nous.". Et tout ça, c'était super, ouais. Tout ça, c'est super. Heu, bon après, tout le monde le fait. Je dirais... Y a pleins de gens qui le font."

Pourquoi la formation se transforme-t-elle en laboratoire de recherches pour les intervenants et est-elle amenée à se centrer davantage sur le contenu plutôt que sur l'apprenant ? Il y a quelques explications à cela. Les artistes dans leur travail de création doivent composer avec quelques difficultés, partagés entre d'un côté l'envie de créer librement et de l'autre la nécessité de devoir s'adapter à certaines contraintes administratives pour espérer un soutien financier de la part des pouvoirs publics. Les artistes voient alors dans la formation l'opportunité de tester des idées, de les confronter à un public extérieur leur permettant de voir si celles-ci fonctionnent avant de pouvoir les proposer par la suite à des financeurs potentiels. Ces expérimentations sont possibles dans d'autres contextes tels que le compagnonnage ou encore les résidences d'artistes mais ces situations sont peu nombreuses et loin de répondre à l'ensemble des besoins de la profession. Ces expériences ainsi faites permettent aux artistes en quelque sorte de s'assurer d'une certaine faisabilité de leur projet. C'est une étape importante dans le processus de mise en œuvre d'une création car il s'agit pour eux de ne pas se tromper. Non seulement, leur projet doit pouvoir intéresser des partenaires financiers prêts à les soutenir dans leur démarche mais il doit également pouvoir garantir un certain succès au moment de la diffusion du spectacle, sous peine de se voir retirer certaines subventions les années suivantes. Ces temps de recherches et d'expérimentations sont difficiles à trouver pour les artistes alors qu'ils constituent un moment clé dans le montage du projet, surtout quand celui-ci les amène à devoir s'engager dans une période de production pouvant parfois être longue. Un artiste nous fait remarquer : *"Parce que maintenant pour monter une production de toute façon, faut au moins trois ans hein entre l'idée que t'as, commencer à aller voir les gens et puis rassembler l'argent, c'est au moins trois ans."*

7. Arts de la rue et en espace public : quelques caractéristiques

Les arts de la rue et en espace public sont complexes à saisir, reconnus avant tout par l'hétérogénéité des esthétiques, des espaces investis, et l'interdisciplinarité qui les caractérisent. Le champ est vaste et les jeunes générations le voient surtout ouvert : *"Les arts de la rue, bah y a de la place pour tout le monde."* Comment reconnaître alors une formation artistique dans le milieu des arts de la rue et en espace public quand l'essence même de ce champ est d'être

indéfinissable ? Nous avons tenté, à travers notre enquête, d'identifier certaines spécificités prises en compte par les artistes dans leurs actions de formation et leurs créations dans ce domaine.

Espace de jeu

Les arts de la rue et en espace public, bien que multiples, ont cette particularité commune d'œuvrer dans des espaces non dédiés à l'art et en particulier dans des lieux publics. Selon Christophe Chatelain, agir dans ce secteur, cela implique déjà *"qu'on n'est pas en salle [...], qu'on développe d'autres dramaturgies à l'écoute de l'espace et de la ville."* Pour autant, cet espace peut prendre diverses formes et ne pas se limiter qu'à la rue ou à la ville. Le Théâtre de l'Unité propose ainsi des créations dans des lieux non urbains. *"Par exemple, Uncle Vania, ça ne peut être joué que dans la campagne. Macbeth, ça ne peut être joué que dans une forêt."* L'espace de représentation peut être accessible à tous mais pas forcément. *"Ma recherche n'est pas celle d'être absolument dans l'espace public, dans le sens d'un espace appartenant à tous, d'un espace de passage. C'est pas forcément cet endroit là qui m'intéresse. Je crois que ce que je revendiquerais et que je cherche c'est ce qu'on peut appeler l'extérieur du théâtre, en fait le « en dehors de l'espace dédié » et ça, ça m'intéresse très fort."* Ce qu'il y a en tous les cas de commun au travers des différentes approches de cet espace pour les artistes que nous avons rencontrés est que le lieu même de la représentation du spectacle est un élément qu'ils intègrent dans la composition de leur création. Hervée de Lafond nous dit ainsi: *"On va dire que le lieu même où on le joue est aussi important que ce que tu joues."* Nicolas Vercken nous dit également: *"Pour moi, y a trois axes importants dans la création d'un spectacle. Y a "Qu'est-ce que t'as à dire ?", heu c'est le texte, que moi je réponds par un texte. Après, y a pleins de réponses possibles. Y a "Comment tu vas le dire ?", quelque chose qui serait de l'ordre de la mise en scène, de "Comment tu vas mettre en scène ça ? Avec quels acteurs, avec quels costumes ? Comment ils vont dire les choses ?". Et puis, y a "Dans quel cadre ? Où ?". [...] Y a une immense majorité des metteurs en scène qui ne se posent pas cette troisième question. Cette troisième question, elle est résolue d'avance, c'est sur la scène d'un plateau frontal dans le noir."* La création n'a de sens que parce qu'elle prend place dans un lieu qui a été choisi et réfléchi. Cet espace participe à l'œuvre artistique. Arts de la rue et non arts dans la rue, le "de" a son importance, il indique l'origine, le point de départ de la création artistique. Ainsi, les arts de la rue ne se contentent pas de "jouer" dans la rue, c'est elle qui lui

donne naissance. Hervée de Lafond, une des pionnières du théâtre de rue, fait la distinction entre théâtre de rue et théâtre dans la rue.

"Estelle : Mais pour toi, par exemple, qu'est-ce qu'on peut qualifier de théâtre de rue ?

Hervée : Théâtre de rue, c'est du théâtre qui ne peut être joué que dans la rue.

Estelle : Si c'est un spectacle qui peut à la fois se jouer à l'extérieur et à l'intérieur...

Hervée : C'est du théâtre dans la rue."

Relation avec le public

L'œuvre artistique est inachevée sans le contact du public qui, par ses réactions, ses positionnements, donne vie à la création⁴⁵. L'une des particularités des arts de la rue et en espace public est qu'ils rencontrent un public pluriel, différent de celui des salles de spectacles dans la mesure où il n'est pas forcément convoqué. C'est un public qui s'invite, qui se sent libre de rester ou de partir, un public que Michel Crespin nomme dans les années 1980 un "public-population" et qu'il définit comme étant "le public qui se trouve dans la rue, naturellement, qu'un spectacle s'y produise ou pas. Le public qui représente la plus large bande passante culturelle, sans distinction de connaissances, de rôle, de fonction, d'âge, de classe sociale. Sa qualité première, le libre choix. De passer, d'ignorer, de s'arrêter, de regarder, d'écouter, de participer, hors de toute convention"⁴⁶. C'est un public avec lequel les artistes de rue ont souhaité nouer une autre relation, plus proche, plus intime, que celle vécue en salle. Ils intègrent ce public à leur œuvre, l'interpellent, le questionnent, s'amuse avec. Pour Hervée de Lafond, qui intervient depuis plusieurs années dans la formation supérieure de la FAI-AR, l'artiste de rue doit composer avec le public et ne peut y être indifférent. C'est un élément essentiel de l'acte artistique proposé en espace public qu'elle transmet à l'occasion de ses interventions en formation.

"Hervée : Non, oui. Nous, on va régulièrement au Panorama, nous on les engueule parce qu'ils font des erreurs grossières. Tu vois, y en a qui font des trucs, ils s'occupent pas du tout du public. On leur a dit : "Bon bah c'est très bien mais..."

Estelle : Là, tu parles des personnes dans la FAI-AR ?

⁴⁵ ROBERT-LOUDETTE, Élise, *Formation aux Arts de la Rue : un système à inventer*, Mémoire de recherche DESS "Stratégies du Développement Culturel", Avignon, 2000

⁴⁶ CHAUDOIR, Philippe, ""Arts de la Rue" et Espace Public", Collège de Philosophie-Institut de Barcelone, avril 2019, URL : <https://sites.univ-lyon2.fr/iul/barcelone.pdf> [en ligne, consulté le 25 juillet 2019]

Hervée : Non, oui mais pas de celle-là, pas de cette promotion là, d'autres promotions. On leur a dit : "D'accord mais tu t'es pas occupé du public du tout.". Pour nous, c'est des fautes lourdes."

Cette recherche d'un rapport "autre" avec le public est présente également dans les créations en espace public des artistes que nous avons rencontrés.

"Ça a vraiment du sens avec notre travail théâtral, notre travail qui est vraiment sur l'intimité, sur le regard direct de l'acteur au spectateur." (Nicolas)

"En fait, c'est rare que le spectateur soit assis devant nous ou s'il est assis, il aura un rôle à un moment donné, il ne sera pas que spectateur. Il sera à un moment donné investi dedans, au moins on le traversera, au moins on l'utilisera, au moins on fera quelque chose avec quoi." (Christophe)

"Et puis après, moi j'aime bien de plus en plus faire avec les gens aussi, chercher comment on peut les impliquer dans l'histoire, comment on peut les faire se raconter eux." (Mathurin)

Improvisation

Choisissant souvent des espaces de passage, de circulation, les artistes de rue sont amenés à composer dans des environnements propices aux situations imprévues. Pour Hervée de Lafond, il n'est pas question de s'en détourner. Au contraire, il faut jouer avec. Elle nous raconte ainsi une anecdote : *"Et puis, y avait un coq qui chantait mais en fait le coq lui parlait. Et elle a pas joué avec. Je lui dis : "Tu dois jouer avec ce coq.". Elle dit : "Il m'a gêné.". Je lui dis : "Mais non, joue avec lui. Dis lui que c'est ton frère ou ton ami, qu'il chante pour toi, qui te parle. Réponds lui comme s'il te parlait.". La rue, c'est ça. Elle avait répété sans ce coq et le coq, il chantait. Parce qu'elle parlait au micro, et donc le coq, ça devait le faire marrer, je sais pas. Il était là, il se déchaînait, il faisait un bruit infernal. On l'entendait elle puisqu'elle avait un micro. On l'entendait, c'était pas la question. C'est qu'elle niait quelque chose. Dans la rue, tu ne peux pas nier. Un chien passe, il est là. Tu joues ou tu joues pas avec lui mais il est passé et tout le monde l'a vu. Un gosse pleure, tout le monde l'entend, tout le monde le voit. Tu peux pas faire semblant. Et y en a qui joue comme ça dans la rue en niant tout ce qu'il y a. Non, tu peux pas. Dans la rue, y a trop d'imprévus. Tout d'un coup, y a un coup de vent, tout s'envole. Y a de la pluie, y a de la neige. C'est le*

royaume de l'imprévu. Donc bien entendu, même si c'est très écrit, tu improvises. T'es obligé d'improviser."

L'improvisation est un thème que l'on retrouve également dans d'autres actions de formation.

"Mathurin : Le travail de groupe, moi j'aime bien. Après, des fois, j'fais des petits stages, des petits workshops que j'anime ou quoi. Enfin, j'ai fait ça quelques fois.

Estelle : Ah donc, t'es déjà... T'as déjà des expériences de formateur alors ?

Mathurin : Ça m'arrive. Oui, oui mais petites. Et souvent, moi j'aime bien (mots incompris) quand on commence un boulot avec une équipe un peu nouvelle pour un peu..., pour structurer l'équipe, pour montrer. J'aime bien tout ce qui est travail de groupe, travail de chœur et d'improvisation dans la rue et de lecture de la rue en fait."

Théâtre engagé - Théâtre citoyen

Bien qu'elle ne soit pas exclusive qu'à la création en espace public, une des particularités constatées dans les actions de formation comme dans les œuvres proposées dans ce secteur est le caractère engagé des thèmes abordés par les artistes. Frédéric Michelet nous explique comment il conçoit la formation que ce soit au travers du stage "L'acteur engagé dans l'espace public/ Théâtre en mouvement", conventionné par l' Afdas, qu'il mène depuis quatre ans avec Perrine Anger-Michelet et Manu Moser ou que soit au sein de la formation supérieure de la FAI-AR :

"Estelle : Quelles sont les thématiques à toi qui te sont vraiment propres, je dirais même à ton travail au sein de la CIA etc., dans la création en espace public ? C'est quoi les choses que t'as envie d'aborder avec les stagiaires etc.?"

Frédéric : Bah comme le dit bien... Tout est résumé dans le titre de mes stages "Acteur engagé dans l'espace public, Théâtre en mouvement". Bah c'est à la fois le travail d'acteur, vraiment très pointu, pour l'espace public donc avec ses spécificités, engagé parce qu'effectivement on travaille que sur des textes qui racontent quelque chose, qui ont quelque chose d'important à dire et à délivrer et qui de préférence a été choisi par l'acteur. Si je n'ai pas quelque chose d'important à dire dans la cité, pourquoi j'y vais ? C'est aussi sur le fondement. Ça, c'est ce qu'on fait aussi beaucoup à la FAI-AR avec Nadège. On dit aux apprentis : "Si t'as pas quelque chose d'extrêmement important à transmettre aux gens, à délivrer, à donner, à raconter au monde, pourquoi veux tu faire ce métier ?"."

Les artistes, dans leurs gestes artistiques, nous montrent cette même envie de partager leur regard sur le monde, d'interpeller le spectateur, de le questionner sur des sujets sociétaux, de l'inscrire dans des réflexions collectives et citoyennes.

"Et donc du coup, on aborde des sujets "sociétales" pour qu'ils causent aux citoyens et que d'un seul coup il y ait une réflexion citoyenne derrière." (Christophe)

"Et là tu vois Les Arts Oseurs qui parlent des tondu, nous qui parlons de l'avortement, Rascalou qui parle de la guerre d'Algérie, enfin on est quand même tous sur des sujets... Et ça fait plaisir qu'y ait ces choses là qui arrivent dans la rue..." (Mathurin)

"Parce qu'on a toujours voulu parler du monde et qu'il y a quelque chose qui nous semble absurde à nous de parler du monde en s'en isolant. [...]Et que la meilleure manière de parler du monde c'est d'être dehors." (Nicolas)

Dramaturgie spécifique à l'espace public

Dans son acceptation la plus simple, la dramaturgie est la composition, c'est-à-dire l'art de jouer des différents paramètres pour écrire une partition globale cohérente⁴⁷. L'approche dramaturgique d'une création participe à la construction du sens et de la lisibilité de celle-ci. Travailler sur la dramaturgie, c'est s'interroger sur la signification qui se cache derrière l'œuvre et sa présentation dans un espace public donné⁴⁸. La dramaturgie d'une création en espace public comporte des spécificités dans la mesure où, comme le soulignent certains professionnels et universitaires européens lors de la 3ème édition de la Street Arts Winter Academy à la Cité des Arts de la Rue à Marseille en mars 2013, elle combine "la dramaturgie du réel, composée de caractéristiques appartenant à l'espace utilisé, et la dramaturgie de la proposition de l'artiste"⁴⁹. Nous avons pu remarquer lors de nos entretiens que les artistes évoluant dans le secteur des arts de la rue et en espace public sont sensibles à cette réflexion dramaturgique, un thème que certains souhaiteraient voir aborder davantage dans des actions de formation. En évoquant son expérience de formation au sein de la FAI-AR entre 2009 et

⁴⁷ FLOCH, Yohann, GONON, Anne, *Street Arts Winter Academy : La formation aux Arts de la Rue*, Paris, Circostrada, juin 2011

⁴⁸ FLOCH, Yohann, GONON, Anne, *Street Arts Winter Academy #3: Vers un cadre de référence*, Paris, Circostrada, juillet 2013

⁴⁹ Ibid.

2011, Mathurin Gasparini nous confie : *"Après, ce qui a manqué à la FAI-AR...Je réponds pas à ta question mais une des choses qu'on se disait qui manquait à la fin, c'était plus de travail sur la dramaturgie par exemple parce que la dramaturgie, ça s'invente pas. Si, à force d'en lire, on peut comprendre des choses mais y a quand même une réflexion dramaturgique, un champ dramaturgique à avoir, que moi j'avais un peu mais certains autres pas du tout et ils sentaient qu'ils avaient pas eu ça dans la formation."* Depuis quelques temps, la dramaturgie apparaît comme un sujet central dans les réflexions portant sur la formation dans le secteur des arts de la rue et en espace public. Depuis deux ans, l'Atelier 231 propose un stage conventionné par l'Afdas intitulé "De l'écriture au jeu : Comment la dramaturgie peut nourrir une proposition artistique pour l'espace public". La FAI-AR propose également une formation continue intitulée "Élaborer la dramaturgie de son projet artistique pour l'espace public"⁵⁰, qui se déroulera à partir du mois d'octobre 2019, combinant enseignement présentiel et à distance selon trois modalités pédagogiques distinctes. Frédéric Michelet nous confie également : *"Là, on a un projet de faire un stage sur la dramaturgie, enfin sur l'accompagnement de projet en écriture, [...] que l'on proposerait en 2020, [...] Voilà sur une dizaine de jours, travailler avec une dizaine de responsables artistiques ou de metteurs en scène qui viennent et qui sont en train d'écrire et qui ont besoin de se faire accompagner."*

⁵⁰ <https://www.faiar.org/dramaturgie-espace-public/> [consulté le 15 août 2019]

Conclusion

La question de la formation artistique est restée longtemps éludée dans le champ des arts de la rue et en espace public pour plusieurs raisons parmi lesquelles : la nature même de ce champ, mouvant et polymorphe recouvrant des pratiques et disciplines extrêmement variées, mais aussi les revendications originelles de ce secteur qui se positionnent, dès la fin des années 1960, en rupture avec les conventions institutionnelles tant dans les habitudes artistiques que dans les logiques de formation établies. À la fin des années 1990, cette question devient centrale pour bon nombre de professionnels, qui s'interrogent alors sur l'évolution de ce secteur et la pérennisation de ce champ artistique. S'engager dans une démarche de formation signifie aussi pour eux réfléchir à la transmission d'une mémoire collective, porter un regard sur l'histoire de ce secteur, s'intéresser à la fois au passé et à l'avenir de celui-ci. Différentes réflexions et études, du côté de la profession et du côté du gouvernement français, ont ainsi permis la mise en place de la FAI-AR en 2005 et avec elle la transformation au cours des années du paysage de formations artistiques dédiées à la création en espace public. Rappeler cet historique a son importance car vingt ans après les premières réflexions en ce domaine, la question de la formation artistique, et en particulier de son contenu, semble continuer à faire débat au sein du secteur des arts de la rue et en espace public, ou tout du moins à interroger les artistes évoluant professionnellement au sein de celui-ci. Il est difficile actuellement d'établir une frontière sur ce que le champ des arts de la rue et en espace public peut recouvrir en termes de formations artistiques. Ce champ par essence pluriel regroupant toutes les disciplines qui veulent bien s'y inviter, il est possible alors d'envisager que toute formation disciplinaire peut contribuer à la formation de l'artiste désirant œuvrer dans l'espace public. Néanmoins, si la maîtrise d'une technique, d'une discipline devient de plus en plus importante pour intervenir dans l'espace public, est-elle pour autant suffisante ? La création et le jeu en espace public ne demandent-ils pas de prendre en considération certaines spécificités ? Notre analyse empirique, construite selon deux approches distinctes, quantitative et qualitative, nous a permis d'en relever quelques unes : l'espace de jeu, la relation au public, l'improvisation, des thématiques de création portées sur des sujets sociétaux et engagés, l'écriture et la dramaturgie spécifiques à l'espace public. Les professionnels de la FAI-AR souhaitent par ailleurs se rapprocher d'autres organismes pour envisager la prise en compte des spécificités du jeu et de la création en espace public dans leurs cursus de formation artistique. Jean-Sébastien Steil explique : *"L'ambition, c'est aussi d'intégrer les cursus conventionnels, c'est-à-dire d'être présents dans les cursus d'enseignement du théâtre, du cirque, de la danse, ou d'arts*

*plastiques, faisant en sorte que tous les étudiants en art de France puissent avoir accès via des modules spécifiques, et possiblement portés par la FAI-AR, à une approche de l'espace public. C'est quand même singulier d'imaginer qu'aujourd'hui des étudiants en danse contemporaine n'ont aucune expérience dans leur cursus en dehors du studio de danse. Et donc là, c'est un champ de développement pour nous qui est important[...].*⁵¹

Au cours de son histoire, le champ des arts de la rue et en espace public s'est transformé, renouvelant ses esthétiques ainsi que la composition du groupe professionnel d'artistes œuvrant dans celui-ci. Aux côtés d'artistes se revendiquant exclusivement des arts de la rue, d'autres artistes d'horizons divers et aux démarches et interventions plus ponctuelles ont peu à peu pris place dans ce secteur: des danseurs venus de la salle, des plasticiens sortis des galeries mais aussi des graffeurs ou encore des architectes fabriquant des structures éphémères.⁵² Par ailleurs, depuis quelques décennies, les offres de formation artistique de façon générale se sont multipliées entraînant dans cette évolution une hausse de la qualification des artistes évoluant dans ce secteur. Jean-Sébastien Steil constate au niveau des profils de formation des candidats à la formation supérieure de la FAI-AR : *"Les gens qui sont vraiment issus de ces démarches complètement autodidactes se font de plus en plus rares. Et nous, on le voit dans la composition des groupes de la FAI-AR. Au début, la FAI-AR, c'était 80% d'autodidactes et 20% de personnes issues des cursus de formation artistique et aujourd'hui, ça s'est complètement inversé, voire on a presque une disparition des autodidactes."*⁵³. La verve contestataire des années 1970, moins présente aujourd'hui, a laissé place à une plus grande exigence artistique.

Bien que les artistes, évoluant dans le secteur professionnel des arts de la rue et en espace public, soient davantage amenés à suivre des formations institutionnelles dans leur cursus initial, ceux-ci prônent souvent l'apprentissage "sur le tas" et l'autodidaxie dans leur parcours de formation. Ils affirment avant tout un apprentissage qu'ils construisent seul, revendiquant

⁵¹ STEIL, Jean-Sébastien, directeur de la FAI-AR, FOURÈS, Camille, chargée de mission MOOC et des projets internationaux de la FAI-AR, CHASSIER, Laure, chargée de la coordination pédagogique de la formation supérieure de la FAI-AR, FERAUD, Amélie, chargée de la communication de la FAI-AR, entretien mené par Estelle Séfrioui à Chalon-sur-Saône lors du festival Chalon dans la Rue, le 18 juillet 2018 à 18h. (50 minutes)

⁵² GONON, Anne, "Du théâtre de rue aux arts en espace public", Paris, ARTCENA, 10 mai 2019. [en ligne, consulté le 17 août 2019] URL : <https://www.artcena.fr/reperes/arts-de-la-rue/panorama/panorama-des-arts-de-la-rue/du-theatre-de-rue-aux-arts-en-espace-public>

⁵³ STEIL, Jean-Sébastien, directeur de la FAI-AR, FOURÈS, Camille, chargée de mission MOOC et des projets internationaux de la FAI-AR, CHASSIER, Laure, chargée de la coordination pédagogique de la formation supérieure de la FAI-AR, FERAUD, Amélie, chargée de la communication de la FAI-AR, entretien mené par Estelle Séfrioui à Chalon-sur-Saône lors du festival Chalon dans la Rue, le 18 juillet 2018 à 18h. (50 minutes)

un acte artistique comme le fruit de leur inspiration et de leur propre travail, indépendant des institutions. Les formations continues institutionnelles dans ce champ spécifique de la création en espace public souffrent ainsi d'un manque d'intérêt de la part d'artistes œuvrant dans celui-ci, tout du moins l'avons nous remarqué concernant la pratique théâtrale. Si celles-ci font l'objet de réticences au sein de la profession, d'autres raisons peuvent expliquer qu'elles soient si peu fréquentées, à commencer par la pluralité et l'hyper flexibilité du travail de l'artiste empêchant leur accessibilité, mais aussi l'incompatibilité de celles-ci avec la vie familiale et personnelle, le coût, la localisation géographique ou encore le manque de visibilité et de diversité d'offres de ces formations. Au regard de ces constats et remarques, il ne faudrait pas croire pour autant que la formation professionnelle soit si éloignée de l'activité artistique. Vécue en tant qu'apprenant par les plus jeunes, elle est aussi l'affaire d'artistes plus âgés et expérimentés choisissant d'y intervenir en tant que "formateur" (terme que nous utilisons même si celui-ci semble mal accepté par certains professionnels). En effet, le travail de l'artiste est composé d'une multitude d'activités parmi lesquelles figurent bien souvent des actions de formation. Si celles-ci viennent soutenir l'activité artistique de vocation, elles constituent également pour le formateur un moyen d'accompagner d'autres artistes en recherches sur le jeu et la création en espace public mais aussi un moyen d'interroger sa propre pratique artistique.

Par ailleurs, nous avons pu constater, à travers notre enquête qualitative, que le formateur est avant tout un artisan de la formation. Il apprend son métier par l'observation et l'expérience. Il n'existe actuellement aucune formation de formateurs dans ce champ artistique. Ainsi la formation des artistes aux arts de la rue et en espace public s'est développée depuis plusieurs années sans tenir compte de celle de ses formateurs, qui restent formés "sur le tas". Il serait intéressant d'étudier et d'identifier les compétences nécessaires pour exercer ce métier. Engager des réflexions dans ce domaine pourrait permettre d'explorer de nouvelles voies d'évolution et de structuration pour ce secteur.

Enfin, les témoignages recueillis lors de nos entretiens nous ont permis de remarquer que les actions de formation, engagées par les artistes rencontrés, reposaient uniquement sur un apprentissage en présentiel. L'avènement des nouvelles technologies a fait naître de nouvelles pratiques dans le champ de la formation telles que les FOAD (Formation ouverte à distance) ou encore les MOOC (Massive Open Online Course). Ces modalités d'apprentissage apparaissent dans le paysage des formations dédiées à la création en espace public,

notamment, comme nous avons pu le constater précédemment, avec la mise en place du MOOC "Create in public space"⁵⁴ et de la formation "Élaborer la dramaturgie de son projet artistique pour l'espace public"⁵⁵, combinant enseignement présentiel et à distance, proposés tous deux par la FAI-AR. Cette évolution laisse entrevoir de nouvelles perspectives pour les offres de formation et envisager de nouvelles façons pour l'artiste de s'approprier les apprentissages dans le champ de la création en espace public.

⁵⁴ <https://www.faiar.org/create-in-public-space/> [consulté le 15 août 2019]

Le MOOC "Create in public space" sera proposé dès le 9 septembre 2019.

⁵⁵ <https://www.faiar.org/dramaturgie-espace-public/> [consulté le 15 août 2019]

Bibliographie

1. Ouvrages

- BERTAUX, Daniel, *L'enquête et ses méthodes. Le Récit de Vie*, Paris, Armand Colin, 2010 (1997).
- DAPPORTO, Elena, SAGOT-DUVAUROUX, Dominique, *Les Arts de la Rue, Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, Paris, La Documentation française, 2000.
- DELASALLE, Françoise, MARTIN, Jean-Paul, *Comprendre la formation des adultes, Mots-clés, textes et auteurs*, Lyon, Chronique sociale, 2014.
- GABER, Floriane, *40 ans d'arts de la rue*, Paris, Editions Ici & Là, 2009.
- HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.
- MENGER, Pierre-Michel, *La profession de comédien, Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation Française, 1997.
- MENGER, Pierre-Michel, *Profession artiste-Extension du domaine de la création*, Paris, Textuel, 2005.
- MOULIN, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997 (1992).
- RANNOU, Janine, ROHARIK, Ionala, *Les Danseurs, un métier d'engagement*, Ministère de la Culture-DEPS, Cairn[diffusion/distribution], 2014 (2006)
- RHEIMS, Maurice, *La Vie d'artiste, 1. Les artistes*, Paris, Grasset, 2015.

2. Articles

- BECKER, Howard, "La formation en art" in *L'art d'être artiste, The art of being an artist, Sociologie de l'art 23-24*, Paris, L'Harmattan, 2015, p.33-51.
- CHAUDOIR, Philippe, ""Arts de la Rue" et Espace Public", Collège de Philosophie-Institut de Barcelone, avril 2019. [en ligne, consulté le 25 juillet 2019]
URL : <https://sites.univ-lyon2.fr/iul/barcelone.pdf>
- CRESPIEN, Michel, "Réflexions d'un pionnier", in *Rue, Art, Théâtre*, co-édition Cassandre, HorsLesMurs, Paris La Villette, hors série, 1997
- DAMPINE, Christiane, "Les piliers de l'insertion professionnelle" in *Revue Stradda n°36*, Paris, Hors les Murs, été 2015, pp 26-27.
- DAVID, Gwenola, "L'artiste sous le régime de la singularité" in *la terrasse*, 10 juillet 2009. [en ligne, consulté le 20 août 2019]

URL : <https://www.journal-laterrasse.fr/lartiste-sous-le-regime-de-la-singularite/>

- DUBOIS, Jean-Marie, FOURNIER, Christine, "Les freins à la formation vus par les salariés" in LOPEZ, Alberto (dir.), Bref n°323, Marseille, Céreq, octobre 2014.
- GONON, Anne, "Du théâtre de rue aux arts en espace public", Paris, ARTCENA, 10 mai 2019. [en ligne, consulté le 17 août 2019]
URL : <https://www.artcena.fr/reperes/arts-de-la-rue/panorama/panorama-des-arts-de-la-rue/du-theatre-de-rue-aux-arts-en-espace-public>
- KORNBLUM, Géraldine, "Par ici le savoir", in *Revue Stradda n°6*, Paris, HorsLesMurs, octobre 2007, pp 36-37.
- MENGER, Pierre-Michel, "Les intermittents du spectacle" in *Espaces Temps*, n°82-83, 2003, pp.51-66.
- QUENTIN, Anne, "Une formation aux arts de la rue", in *Scènes Urbaines n°1*, mai 2002.

3. Études / Rapports / Mémoires/ Enquêtes

- CRESPIAN, Michel, avec la collaboration de LEMAIGNAN, Anaïs, *Étude de définition et de faisabilité d'une formation supérieure dans le domaine des Arts de la Rue à la Cité des Arts de la Rue - rapport final*, à la demande de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, Ministère de la Culture et de la Communication, de la Direction Régionale des Actions Culturelles Provence-Alpes-Côte d'Azur, de la ville de Marseille, du Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, Marseille, Cité des Arts de la Rue, février 2002.
- DIGNE, Jean (dir.), *Les chiffres clés des arts du cirque et des arts de la rue*, Paris, HorsLesMurs, juillet 2010. [en ligne, consulté le 15 août 2019]
URL : <http://horslesmurs.fr/wp-content/uploads/2014/04/memento1-web.pdf>
- DONNEDIEU DE VABRES, Renaud (Ministre de la Culture et de la Communication), *Le Temps des arts de la rue*, Marseille, 2 février 2005 [en ligne, consulté le 15 août 2019]
URL : www.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers-presse/dpartsdelarue.pdf
- ESPACES/PUBLICS, *État des lieux des enjeux, de l'existant et des besoins de la formation dans le champ des arts de la rue*, à la demande de Brest Métropole Océane, Le Fourneau, Centre national des arts de la rue à Brest et l'Atelier 231, Centre nation des arts de la rue à Sotteville-lès-Rouen, juin 2008.
- FLOCH, Yohann, GONON, Anne, *Street Arts Winter Academy : La formation aux Arts de la Rue*, Paris, Circostrada, juin 2011

- FLOCH, Yohann, GONON, Anne, *Street Arts Winter Academy #3: Vers un cadre de référence*, Paris, Circostrada, juillet 2013
- ROBERT-LOUDETTE, Élise, *Formation aux Arts de la Rue : un système à inventer*, Mémoire de recherche DESS "Stratégies du Développement Culturel", Avignon, 2000
- SPIELMANN, Franceline, PIJOLLET, Catherine, DRUBRIGNY, Isabelle, *Mission d'étude sur les questions de formation, qualification, transmission, dans le domaine des arts de la rue - rapport final*, à la demande de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, Ministère de la Culture et de la Communication, Cellule Formation Art et Technique du Spectacle Européen, Centre de Formation aux Techniques du Spectacle, Bagnolet, 24 janvier 2000.
- WALLON, Emmanuel, tableaux parus dans *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, 2010 [en ligne, consulté le 20 août 2019]
URL : http://e.wallon.free.fr/IMG/pdf/Notice9-Theatre_chiffres.pdf
- *L'éducation formelle des adultes en Europe : politiques et mise en œuvre*, Agence exécutive "Éducation, audiovisuel et culture" (EACEA P9 Eurydice), Bruxelles, 2011
URL : <https://docplayer.fr/10448258-L-education-formelle-des-adultes-en-europe-politiques-et-mise-en-oeuvre.html> [en ligne, consulté le 20 août 2019]

4. Sites internet

- site de la FAI-AR [consulté le 15 août 2019]
<https://www.faiar.org/dramaturgie-espace-public/>
<https://www.faiar.org/create-in-public-space/>
- site de la Fédération Nationale des Arts de la Rue [consulté le 15 août 2019]
https://www.federationartsdelarue.org/sites/www.federationartsdelarue.org/IMG/pdf/synthese_fede.pdf
- MNACEP (Mission nationale pour l'art et la culture dans l'espace public)
[file:///C:/Users/Estelle/Downloads/Rapport_mnacep_2016_\(def+modifi%C3%A9+V3\).pdf](file:///C:/Users/Estelle/Downloads/Rapport_mnacep_2016_(def+modifi%C3%A9+V3).pdf)
[consulté le 25 août 2019]

5. Entretiens

- STEIL, Jean-Sébastien, directeur de la FAI-AR, FOURÈS, Camille, chargée de mission MOOC et des projets internationaux de la FAI-AR, CHASSIER, Laure, chargée de la coordination pédagogique de la formation supérieure de la FAI-AR, FERAUD, Amélie, chargée de la communication de la FAI-AR, entretien mené par Estelle Séfrioui à Chalon-sur-Saône lors du festival Chalon dans la Rue, le 18 juillet 2018 à 18h. (50 minutes)

Table des annexes

<u>Annexe 1</u> : Extrait de l'Étude de Définition et de Faisabilité d'une Formation Supérieure dans le domaine des Arts de Rue à la Cité des Arts de la Rue à Marseille - Rapport final février 2002, écrit par Michel Crespin avec la collaboration d'Anaïs Lemaignan	66
<u>Annexe 2</u> : Questionnaire pour l'étude quantitative sur la formation artistique dans le domaine des arts de la rue et en espace public	69
<u>Annexe 3</u> : Grille semi-directive des entretiens qualitatifs	73

Annexe 1 : Extrait de l'Étude de Définition et de Faisabilité d'une Formation Supérieure dans le domaine des Arts de Rue à la Cité des Arts de la Rue à Marseille - Rapport final février 2002, écrit par Michel Crespin avec la collaboration d'Anaïs Lemaignan

Historique : Autoformation et formation-action

Au même titre que la "réflexion", l'inscription de la formation dans le processus d'évolution des Arts de la Rue contemporains (1970 - 1999) n'est plus un phénomène nouveau.

En effet, si l'on observe, sans vouloir être exhaustif, quelques initiatives embryonnaires d'une formation structurée dépassant l'"autoformation" ou "formation sur le tas" engagée fort heureusement à l'intérieur des groupes et des compagnies de cette époque (dite saltimbanque), on s'aperçoit que celles-ci débutent dès les années 1975.

a) L'école d'été de Villeneuve-lez-Avignon (1975-76-77)

À cette date, profitant du début de la "friche historique" de la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, dirigée par Bernard Tournois, Jean Digne, alors Directeur de l'Office Régional de la Culture de la Région P.A.C.A., met en place autour de l'école de cirque d'Annie Fratellini - Pierre Etaix : "l'école d'été".

Durant la durée du Festival d'Avignon, un stage d'un mois se structure en ateliers articulés autour de l'apprentissage des techniques circassiennes (acrobatie, trapèze, jonglage, clown...) et dirigés par les professeurs de l'école d'Annie Fratellini.

En complément, décalé, un atelier parade, animé par la compagnie Théâtracide (Jean-Marie Binoche, Bernard Meitre, Michel Crespin, Claude Krespin), expérimente avec les stagiaires des interventions déambulatoires sur la Place de l'Horloge.

Cette " école d'été " qui a duré trois ans (1975-76-77) s'est progressivement détachée de la formation circassienne de l'école de cirque pour introduire des données d'apprentissage plus théâtrales : travail du corps (acrobatie, mime, danse), mise en jeu (travail d'acteur, voix, mise en scène), travail plastique (aménagement de véhicules pour les parades).

Au bout de trois ans, la nécessité s'est imposée de sortir de ce phalanstère que constituait, à la Chartreuse, "l'école d'été". Jean Digne en trouve l'opportunité à Manosque.

b) Les Ateliers Publics d'Arts et Spectacles d'Inspiration Populaire de Manosque (Alpes de Haute Provence) (1978-79-80)

Échappant à l'enfermement de la Chartreuse, "les Ateliers Publics" ont voulu être, d'entrée de jeu, une expérimentation :

- des espaces publics et ouverts très différenciés de la ville moyenne de Manosque (places, parc, terrain vague...)
- de l'itinérance des spectacles de rue dans les bourgs et villages du pays manosquin.

Ce questionnement artistique de l'espace réel de la ville, complété par un élargissement des problématiques abordées (communication urbaine, installation plastique...), impulsé par Jean Digne, Jean-Louis Rey et Michel Crespin, a constitué, sous la direction d'artistes formateurs-expérimentateurs⁵⁶, les bases de ce que l'on peut appeler une "formation-action".

Ce dispositif des "Ateliers Publics", s'adressant à une centaine de stagiaires par session, se trouvait stimulé par une cohabitation spectaculaire et journalière avec des artistes et des compagnies déjà renommées tels que le Cirque Aligre, le Théâtre Emporté de Martex (qui n'était pas encore Bartabas), les Culbutos, Illotopie, le Théâtracide, Abdul Alafrez, les Frères Confetti, Philippe Duval, etc.

Ces chantiers "ouverts" posaient d'une façon simple l'inscription de cette formation artistique dans le champ social de la ville :

- "- tester l'utilisation de lieux nouveaux...*
- tenter des aménagements provisoires...*
- s'adresser à l'ensemble de la population... sur ses lieux de vie...*
- chercher des moyens nouveaux d'information...*
- intégrer naturellement des initiatives locales..."⁵⁷*

Comme nous le signalions au début de ce rapide historique, corrélativement se développait en même temps une approche plus réflexive de cette ouverture, en particulier " les parcours liés " de Louis Bec, Jean Digne et Pierre Gaudibert à Avignon.

⁵⁶ Bruno Schnebelin (artiste, Compagnie Illotopie), Jean-Marie Chesnais (pyrotechnicien, Groupe Ephémère), Jaume Xifra (plasticien), Charly Bové (designer), Pierre Bergam (professeur d'aérien, formateur pour les Galas de l'Union), Mario Radondi (professeur d'acrobatie au Théâtre du Soleil), Marjorie Payot (chorégraphe), Brigitte Françon (décoratrice du Théâtre éclaté d'Annecy), Michel Poualin (clown de la compagnie Blagueballe), Gérard Vigne (artiste, cirque de tradition), Julien Gabriel (metteur en scène et directeur d'acteurs),...

⁵⁷ Document de synthèse de l'année 1979 des Ateliers Publics - archives privées

Concrétisé par la "Falaise des Fous", événement organisé par 230 artistes regroupés sous le vocable de "Saltimbanks réunis" en septembre 1980, c'est de l'ensemble de ces approches (autoformation / formation-action / réflexion / création) que les Arts de la Rue ont pu tirer profit dans les années qui ont suivi.

État des formations au présent

Dans le champ de la formation professionnelle continue, un certain nombre de compagnies conduisent depuis plusieurs années des actions de formation continue avec l'appui ou non d'organismes paritaires tel que l'AFDAS. C'est le cas notamment, pour n'en citer que quelques unes, de la Cie Internationale Aligator, de la Cie Tuchenn, du groupe F, de la Cie Friche Théâtre Urbain, de la Cie Jo Bithume, de la Cie Etat de Rue, de la Cie l'Arbre à nomades, de la Machine, ... Néanmoins, sur l'ensemble des compagnies de rue répertoriées dans le Goliath et déclarant initier des actions de formations, rares sont celles qui proposent de manière régulière et soutenue des actions de formation.

Annexe 2 : Questionnaire pour l'étude quantitative sur la formation artistique dans le domaine des arts de la rue et en espace public



Cette enquête s'inscrit dans le cadre de recherches sur la **formation artistique dans le domaine des Arts de la Rue et de l'Espace Public**, menées actuellement par Estelle Séfroui, étudiante en deuxième année du master " Développement de projets culturels " de l'Université de Rouen. Le questionnaire, qui vous est proposé, a pour but de mieux vous connaître. Il est strictement anonyme et vous prendra 5 à 10 minutes environ.

Merci de bien vouloir répondre à l'ensemble des questions posées et de déposer ce questionnaire une fois rempli dans l'urne mise à votre disposition.

1) Depuis quand exercez-vous une activité professionnelle artistique ?

- depuis 0-5 ans depuis 6-10 ans depuis 11-15ans depuis 16-20 ans depuis 21-25 ans
 depuis 26-30 ans depuis 31-35 ans depuis 36-40 ans depuis plus de 40 ans

2) Quelles sont la ou les discipline(s) artistique(s) que vous pratiquez actuellement ?

- Théâtre Musique Danse Cirque Clown
 Performance Magie Entresort Marionnette Théâtre d'objets
 Arts forains Arts plastiques Arts visuels Vidéo
 Autre(s) :

3) Depuis quand évoluez-vous dans le milieu professionnel des arts de la rue et de l'espace public en tant qu'artiste ?

- depuis 0-5 ans depuis 6-10 ans depuis 11-15ans depuis 16-20 ans depuis 21-25 ans
 depuis 26-30 ans depuis 31-35 ans depuis 36-40 ans depuis plus de 40 ans

4) Vous vous impliquez dans des créations artistiques destinées à la rue et l'espace public :

- rarement de temps en temps souvent très régulièrement

5) Dans combien de compagnies artistiques vous investissez-vous actuellement ?.....

6) Combien d'artistes et de salariés permanents ont collaboré à la mise en œuvre de la dernière création artistique dans laquelle vous vous êtes impliqué(e) ?

Nombre d'artistes : Nombre de salariés permanents :

7) À combien estimez-vous le nombre de représentations de spectacles et de résidences de créations auxquels vous avez participé en tant qu'artiste depuis un an ?

Nombre de représentations : Nombre de résidences :

8) Les spectacles auxquels vous participez en tant qu'artiste actuellement sont-ils diffusés à l'échelle :

- régionale ? non, pas du tout oui, un peu oui, souvent oui, très régulièrement
- nationale ? non, pas du tout oui, un peu oui, souvent oui, très régulièrement
- internationale ? non, pas du tout oui, un peu oui, souvent oui, très régulièrement

9) Avez-vous eu l'occasion de suivre des formations dans votre parcours professionnel en tant qu'artiste ?

oui non

• Si oui, quelles ont été les thématiques de ces formations (indiquez une thématique par formation) ?

-
-
-

Parmi celles-ci, quelles sont celles appartenant au champ de la création artistique dans l'espace public ?

-
-

Diriez-vous que ces formations, dernièrement citées, ont été de qualité ? oui non

Celles-ci ont-elles répondu à vos attentes ? oui non

Si non, pourquoi ?

-
-
-

10) Souhaiteriez-vous assister ou réassister à une formation sur la création artistique en espace public?

oui non

11) En quelle année avez-vous effectué votre dernière formation artistique (stage, masterclass inclus) ? - - - -

Indiquez la durée de cette formation : Intitulé de cette formation :

12) Y a-t-il des freins qui vous empêchent ou vous ont empêché(e) d'accéder facilement à la formation dans votre parcours professionnel en tant qu'artiste (formation initiale/continue) ?

oui non

Si oui, lesquels ? (cochez la ou les case(s) concernée(s))

- incompatibilité avec la charge de travail/l'emploi du temps professionnel
- incompatibilité avec la vie familiale/personnelle formation souhaitée non encore trouvée
- formation trop éloignée du lieu de résidence Coût de la formation /Problèmes de financement
- Autre(s) :

13) Selon vous, les offres de formation de contenu artistique dans le secteur des arts de la rue et de l'espace public sont-elles :

- suffisamment développées en France ?
 oui non
- suffisamment visibles en France ?
 oui non

Si non pour au moins l'une de ces deux questions, précisez les manques que vous constatez aujourd'hui par rapport à ce(s) point(s) évoqué(s) ?

-
-

14) Avez-vous déjà eu l'occasion d'être formateur dans le cadre d'une formation professionnelle dans le champ artistique ?

oui non

- Si oui, quelles étaient les thématiques de ces formations (indiquez une thématique par formation) ?

-
-

Parmi celles-ci, quelles sont celles appartenant au champ de la création artistique dans l'espace public ?

-
-

Ces formations dernièrement citées se sont-elles déroulées selon vos attentes ? oui non
Si non, pourquoi ?

-
-

15) Souhaiteriez-vous tenter ou renouveler l'expérience d'être formateur auprès de professionnels en recherche sur la création artistique en espace public ?

oui non

16) Quelles sont les thématiques que vous souhaiteriez proposer ou voir proposées dans une formation de contenu artistique, plus particulièrement lié au domaine des arts de la rue et de l'espace public ?

- Thématiques que vous souhaiteriez aborder en tant que stagiaire :

-
-

- Thématiques que vous souhaiteriez aborder en tant que formateur :

-
-

17) Que connaissez-vous comme structures, professionnels proposant des formations de contenu artistique adaptées aux arts de la rue et de l'espace public ?

-
-

-
-

Annexe 3 : Grille d'entretien semi-directif

- Les arts de la rue et en espace public

- ✓ Que sont/représentent pour vous les arts de la rue et en espace public ?
- ✓ Y a-t-il selon vous des caractéristiques principales communes, des spécificités dans le domaine de la création en espace public ?
- ✓ Ces spécificités doivent-elles être prises en compte dans les formations artistiques relatives à ce secteur ?

- Activités de la compagnie

- ✓ Pouvez-vous me préciser l'activité de votre compagnie ? (nombre d'artistes, de salariés permanents, etc.)
- ✓ Vos créations artistiques sont-elles spécifiques au milieu des arts de la rue et de l'espace public ? Sont-elles écrites spécifiquement pour l'espace public ?
- ✓ Les spectacles dans lesquels vous êtes impliqué(e) sont-ils diffusés à l'échelle locale ? régionale ? nationale ? internationale ?

- Vie d'artiste

- ✓ Depuis quand évoluez-vous en tant qu'artiste professionnel ? et plus spécifiquement dans le milieu des arts de la rue et en espace public ? Quel est votre parcours professionnel en tant qu'artiste ?
- ✓ Multiactivité/polyvalence
- ✓ Apports/Contraintes
- ✓ Revenus

- Inscription dans les réseaux professionnels et relation avec les institutions

- ✓ Suivi des activités des Fédérations des Arts de la Rue, d'Artcena, des CNAREPs
- ✓ Est-ce que votre compagnie bénéficie de soutiens, de subventions, de conventionnement de la part de structures ? Si oui, comment et lesquelles ?

- Parcours de formation (continue, initiale), rythme d'une vie d'artiste (différents moments de vie ...temps de formation, temps de création...creux)

- Formation/Transmission

- ✓ Quelle(s) différence(s) y a-t-il entre la transmission et la formation selon vous ?
- ✓ Quel regard portez-vous sur la formation de façon générale ? sur la transmission ?

- Formation artistique sur la création en espace public

- ✓ Actions de formation menées par les artistes en tant que formateurs
- ✓ Visibilité et développement des formations artistiques sur la création en espace public
- ✓ Souhait d'actions de formations en tant qu'apprenant et en tant que formateur