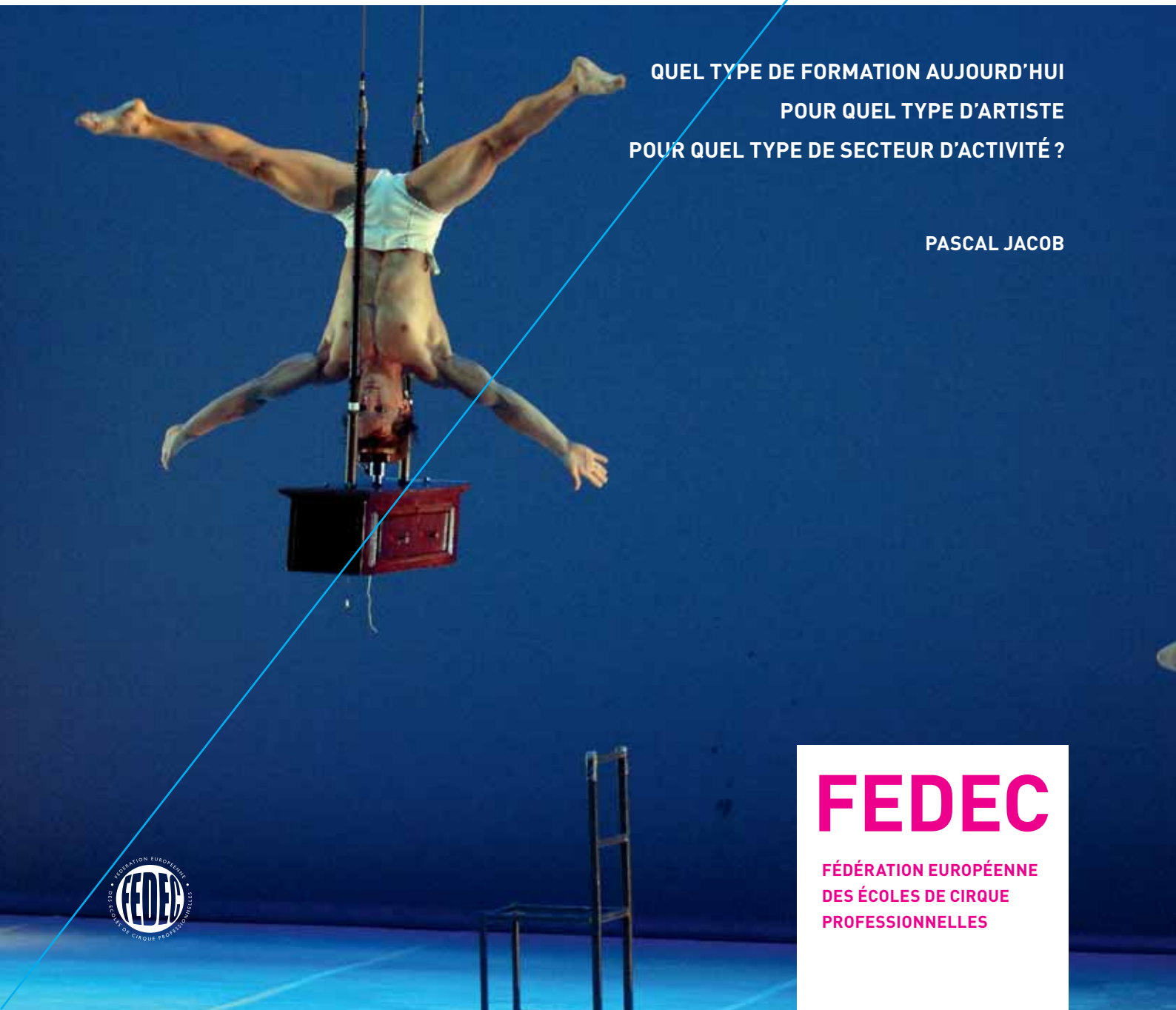
L'ARTISTE DE CIRQUE D'AUJOURD'HUI

ANALYSE DES COMPÉTENCES-CLÉS



QUEL TYPE DE FORMATION AUJOURD'HUI
POUR QUEL TYPE D'ARTISTE
POUR QUEL TYPE DE SECTEUR D'ACTIVITÉ ?

PASCAL JACOB

FEDEC
FÉDÉRATION EUROPÉENNE
DES ÉCOLES DE CIRQUE
PROFESSIONNELLES

LA FEDEC 3

PRÉAMBULE 4

ENJEUX ET FINALITÉ DE L'ENQUÊTE 6

INTRODUCTION 7
Le paysage, ses besoins et ses ressources 7
Sources ? 8
Questions de méthode 9

PREMIÈRE PARTIE 10
QUELQUES REPÈRES 11

QUESTIONS DE PRINCIPE 15

DEUXIÈME PARTIE 18
TYPOLOGIE(S) D'UN PAYSAGE 19

QUESTIONNAIRE 25
- État des lieux 25
- Objectifs 26
- Analyse 26
- Synthèse 33

TROISIÈME PARTIE 34
TRANSMISSIONS ET VALORISATION 35

CONCLUSION 39

PRÉCONISATIONS 41

ANNEXES 45
Questionnaire utilisé pour l'enquête 45
Étudiants issus des écoles de la Fédération Européenne sous contrat dans des entreprises de cirque classique ou contemporain 47

REMERCIEMENTS 49

Cette publication n'engage que son auteur et la Commission n'est pas responsable de l'usage qui pourrait être fait des informations qui y sont contenues.

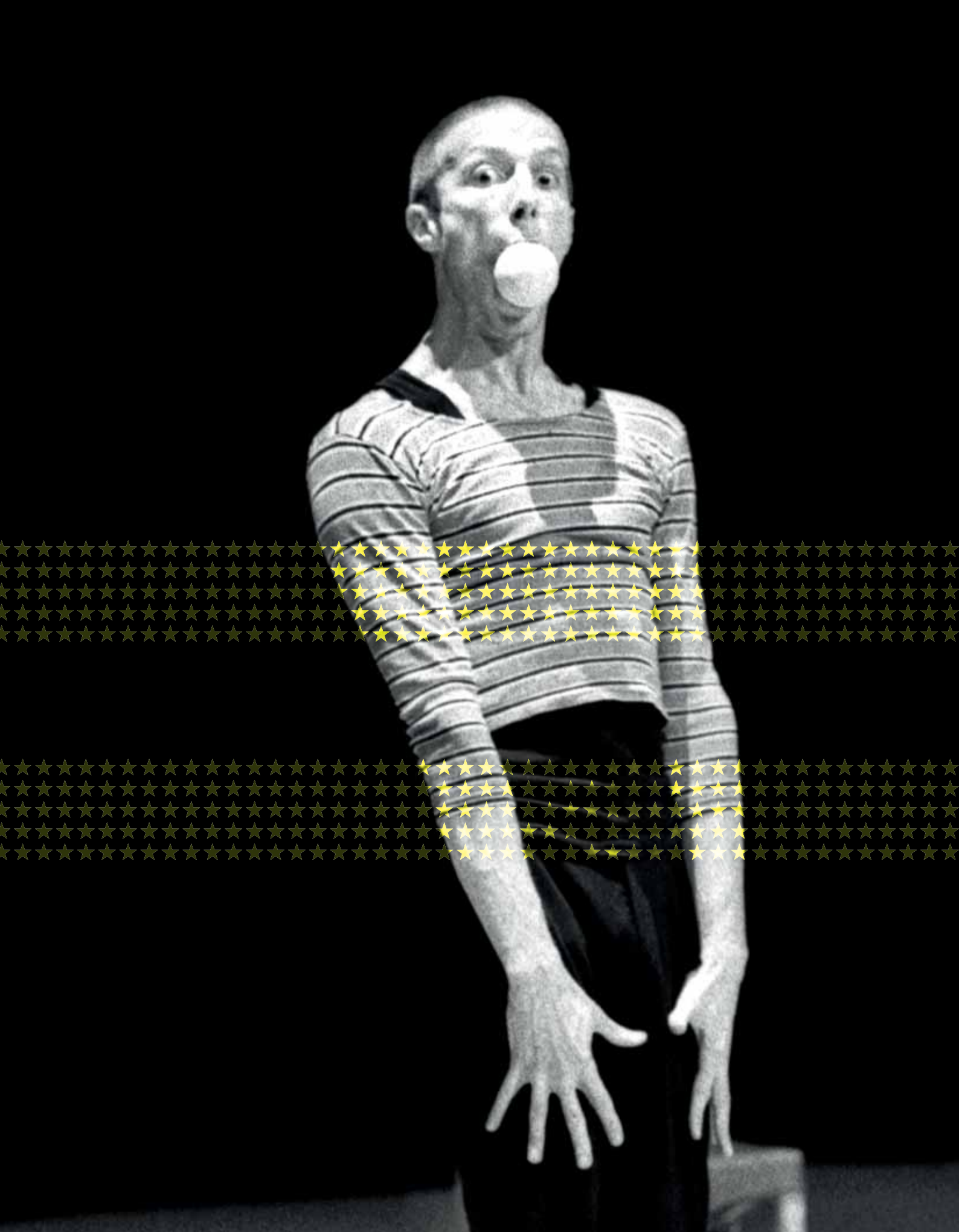
L'ARTISTE DE CIRQUE D'AUJOURD'HUI

ANALYSE DES COMPÉTENCES-CLÉS

LA PERFORMANCE SANS L'ESPRIT OU L'ESPRIT SANS LA PERFORMANCE ?

QUEL TYPE DE FORMATION AUJOURD'HUI
POUR QUEL TYPE D'ARTISTE
POUR QUEL TYPE DE SECTEUR D'ACTIVITÉ ?

PASCAL JACOB



LA FEDEC

Fondée en 1998, la Fédération européenne des Écoles de Cirque professionnelles (FEDEC) rassemble 38 écoles dans 20 pays (Albanie, Allemagne, Australie, Belgique, Canada, Chili, Colombie, Danemark, Espagne, Finlande, France, Hongrie, Italie, Pays-Bas, Pologne, Portugal, Royaume-Uni, Suède, Suisse et Tunisie).

La FEDEC a pour vocation principale de participer au développement et à l'évolution de la pédagogie et de la création dans le domaine des arts du cirque, avec pour objectifs :

- améliorer l'enseignement des arts du cirque,
- renforcer les liens entre les écoles de cirque professionnelles,
- représenter ces écoles à l'échelle européenne ou internationale,
- promouvoir le travail des jeunes artistes issus de ces écoles.

Pour atteindre ses objectifs, la FEDEC exerce différentes activités :

- animer un réseau d'écoles, permettant d'organiser chaque année de nombreux échanges bilatéraux et multilatéraux d'élèves, de professeurs et d'administrateurs,
- rassembler et diffuser les renseignements de toute nature dans le domaine de l'enseignement en arts du cirque,
- concevoir et coordonner des projets européens visant à améliorer les pratiques pédagogiques de ses membres (notamment via la production d'outils pédagogiques, de séminaires d'échanges professionnels, de diffusion de bonnes pratiques),
- intervenir auprès des autorités ou instances européennes ou nationales, selon ses besoins et ceux de ses membres,
- organiser des événements ou des manifestations visant à accroître le rayonnement de la création et de la formation dans les arts du cirque et à améliorer les relations avec les organisations ou associations œuvrant dans les domaines artistiques, de l'éducation, du sport, de l'économie et du social,
- mettre en place des règles d'éthique et un code de déontologie pour la formation professionnelle dans les arts du cirque.

La FEDEC bénéficie du soutien de l'Union européenne (DG Éducation et Culture – Programme pour l'Éducation et l'apprentissage tout au long de la vie), du Cirque du Soleil, de Dragone et du Cirque Phénix.

PRÉAMBULE

La Fédération européenne des Écoles de Cirque professionnelles (FEDEC) a fêté son dixième anniversaire en 2008. Modeste à ses débuts, elle s'est développée pour devenir une organisation de près de 40 membres issus de 20 pays, et a même dépassé les frontières européennes.

Il nous aura fallu un certain temps pour consolider notre base, clarifier nos critères d'admission et, de manière générale, apprendre à fonctionner en tant que fédération. Nous avons dû faire face à toutes les questions auxquelles sont confrontées toutes les fédérations (langue, protocole, création d'un sentiment d'appartenances et définition de notre but commun). Je pense personnellement que nous avons fait un excellent travail.

Le moment est venu, après dix ans, de définir ce que nous devons faire pour améliorer l'enseignement des arts du cirque pour la prochaine décennie. Il nous faut mieux comprendre notre secteur afin de pouvoir répondre aux attentes de tous ceux qui en font partie. Depuis les enfants participant à des activités cirque pour le plaisir aux jeunes désireux de faire de leur hobby une profession, sans oublier les professeurs d'arts du cirque, les artistes professionnels et ceux collaborent avec les artistes à l'autre bout de la chaîne du spectacle et de la production.

Pour ce faire, nous avons commandé la réalisation de deux travaux en 2008. Le premier consistait à rechercher un maximum de lieux de formation en arts du cirque à travers le monde et de rassembler ces informations au sein d'un répertoire, dans le but d'élargir notre perspective de la situation de l'enseignement des arts du cirque à travers le monde et de soutenir de nouvelles initiatives qui naissent dans des lieux où les ressources sont rares. Cette recherche nous aidera aussi à développer des stratégies de développement de formations qualifiantes pour les enseignants ou des arguments pour ceux qui doivent défendre leurs projets de formation cirque auprès de leurs gouvernements locaux ou nationaux. L'information rassemblée sera inestimable pour de nombreuses raisons et alimentera nos débats autour des directions à prendre. Bénéfice supplémentaire au-delà du secteur, l'information obtenue sera également accessible au public, sur demande. Pour plus d'informations sur ce projet, n'hésitez pas à visiter le site Internet de la FEDEC.

La seconde tâche était d'entreprendre une étude auprès des employeurs à travers le secteur du cirque européen pour découvrir ce qu'ils considéraient comme les « compétences-clés » nécessaires aux jeunes artistes de cirque qui se lancent dans le métier. Les résultats de cette enquête constituent le présent rapport.

Nous appréhendions quelque peu ce rapport parce qu'il était impossible d'en prédire les résultats mais il nous semblait vraiment nécessaire, parce que si nous voulons évoluer d'une façon qui corresponde à nos croyances fondamentales, mais qui est également pertinente par rapport au contexte plus large dans lequel nous vivons, nous devons nous confronter à une certaine réalité. Nous devons être prêts à voir ou à entendre des

choses avec lesquelles nous ne seront pas forcément d'accord, ou à faire face à des opinions ou des points de vue qui diffèrent des nôtres. Nous découvrirons peut-être qu'il y a des attentes à notre égard dont nous ne sommes pas du tout conscients, ou des idées préconçues qui se sont apparues en dehors de notre zone d'influence. En tant qu'organisation mature, nous devons prendre en considération les résultats de l'étude que nous avons commandée quand nous définissons notre position pour le futur.

De plus, nous ne pouvons pas nous contenter d'écouter une seule voix, dans ce cas-ci la voix de la « profession ». En faisant cela, nous risquons d'avoir une vue subjective de notre secteur. Par exemple, ce rapport mentionne le regret éprouvé par certaines personnes face à la disparition des disciplines de pratiquées par de grandes troupes (le trapèze volant étant sans doute l'exemple le plus évident). C'est hélas peut-être le cas, mais en tant qu'organisation nous ne pouvons pas simplement considérer ce point de vue comme une vérité unique. De nombreux facteurs doivent être pris en compte, des questions doivent être posées et il faut interroger les acteurs de toutes les parties de notre secteur. Comment expliquer ce manque de troupes acrobatiques ? L'investissement nécessaire pour acheter le matériel, trouver et entretenir un lieu d'entraînement est-il trop important pour une nichée de jeunes diplômés ? Y-a-t'il un nombre suffisant d'opportunités de travail pour de telles troupes ? Existe-il en fait de jeunes artistes de cirque prêts à se lancer dans ce type de formation, pour cette durée de temps ? Et d'un autre point de vue, existe-il aujourd'hui des écoles disposant de l'espace et les professeurs nécessaires à un tel programme ? Répondre à ces questions nous permettra de développer des collaborations et des stratégies de développement innovantes, et c'est une perspective enthousiasmante.

Après cette première enquête, et dans le courant de la période 2009-2010, nous devrons faire le même exercice avec les jeunes diplômés, les écoles et les étudiants pour nous procurer suffisamment d'information pour prendre des décisions intelligentes, parce que notre rôle n'est pas n'est pas de prendre en compte les besoins d'une partie du monde du cirque, mais plutôt de considérer le secteur du cirque dans son ensemble. Le futur de notre fédération dépendra de notre capacité à évaluer les besoins infinis et les désirs illimités de tous ceux qui sont impliqués dans les arts du cirque, depuis leur enseignement jusqu'à leur utilisation pour des spectacles. Notre futur dépendra non seulement de notre façon de gérer les attentes, mais aussi de notre façon de canaliser les passions.

Au terme de ce préambule, j'aimerais dire que la FEDEC a commandé ce rapport parce qu'elle a besoin de savoir ce qui se passe au présent pour pouvoir influencer le futur. Monsieur Pascal Jacob a entrepris une énorme tâche et nous l'en remercions. Nous prenons en compte ses résultats et nous intégrerons les vues exprimées par ceux qu'il a interrogés à celles que nous avons collectées d'autres sources. Nous tiendrons compte de ses recommandations et développerons une stratégie qui finalement, nous l'espérons, rendra justice au monde des arts du cirque dans son ensemble ; parce que vraiment, c'est là que se trouve la vocation profonde de la FEDEC depuis ses débuts.

TIM ROBERTS, PRÉSIDENT DE LA FEDEC
LONDRES, LE 8 DÉCEMBRE 2008

ENJEUX ET FINALITÉ DE L'ENQUÊTE

Dans le cadre d'une rencontre organisée sous l'égide de la Fédération Européenne des Écoles de Cirque, s'est déroulé à Paris les 23 et 24 mai 2008 un séminaire destiné à définir et préciser les ambitions et les frontières communes entre enseignement et insertion professionnelle. L'objectif de la rencontre, articulée en deux grandes étapes, visait à déterminer les éventuelles lignes de force partagées par un secteur professionnel à segments multiples et un ensemble d'institutions dédiées à la formation.

La formation d'artistes de cirque, aujourd'hui essentiellement assurée par les écoles, doit déboucher sur l'implication des jeunes artistes au cœur d'un dispositif économique scindé en plusieurs divisions esthétiques et économiques. L'enjeu d'un « placement d'artistes » régulier et effectif, organisé à l'échelle des établissements à caractère professionnalisant soulève aujourd'hui de nombreux questionnements. « La performance sans l'esprit ou l'esprit sans la performance » revient comme un leitmotiv lorsque l'on s'interroge sur les besoins des uns et des autres versus les offres, également, des uns et des autres. Au cours de ces deux jours de réflexion et d'analyse, les intervenants ont commencé à structurer une démarche active où seront pris en compte à la fois les besoins et les manques de l'ensemble des intervenants d'un secteur protéiforme.

Plus concrètement, il s'agira *in fine* d'évaluer la pertinence des acquis nécessaires à l'insertion d'un certain type d'artiste pour un certain type de cirque, avec un premier inventaire des points forts indiscutables et des carences les plus notables. Une réflexion collective amènera à la rédaction d'un mémorandum sur les différents profils souhaitables et à l'évaluation d'une mise en œuvre envisageable à tous les échelons du secteur pour les rendre viables et récurrents.

INTRODUCTION

LE PAYSAGE, SES BESOINS ET SES RESSOURCES

La genèse de cette étude est née d'un constat.
Lorsque l'on considère le nombre d'artistes issus exclusivement des trois grandes écoles supérieures francophones (Châlons-en Champagne, Montréal et Bruxelles), que l'on ajoute les finissants du NICA de Melbourne, ceux du Circus Space de Londres et ceux de l'école de Stockholm, le nombre d'élus avoisine chaque année une petite centaine… À l'échelle, du moins, du monde occidental. Si l'on ajoute à ce chiffre les artistes issus de formations professionnelles, on arrive à peine au double…. C'est à la fois très peu et beaucoup. Très peu parce qu'à l'aune du nombre de compagnies et de la superficie géographique potentielle, l'équivalent d'une centaine de numéros, c'est à peine l'équivalent de dix spectacles classiques complets… Très peu encore parce que la disparité du marché ne se reflète guère au sein des écoles supérieures : le désir de la plupart des étudiants est de s'orienter vers le cirque contemporain. Le *nec plus ultra* restant de participer à la création d'un nouveau spectacle de l'une des compagnies phare de la décennie ou, à valeur égale dans l'esprit de nombreux étudiants, de créer sa propre compagnie.

Alors, une centaine d'artistes, c'est dans ce cas de figure à la fois précis et récurrent, finalement beaucoup. Parce qu'il n'y a pas tant de compagnies susceptibles de créer un nouveau spectacle chaque année (une création tous les 48 mois pour le Cirque Plume génère l'engagement d'une dizaine d'artistes en moyenne) et que la relative sclérose de disciplines offertes encombre le marché plus qu'elle ne l'alimente. C'est là encore un point crucial en termes de développement et de prescription. Les écoles favorisent les propositions individuelles ou les duos (main à main, cadre aérien, planche coréenne), exceptionnellement les petits collectifs (bascule, banquine).

Le choix d'accompagner l'épanouissement d'un artiste créateur au sein des écoles supérieures favorise l'enrichissement d'un certain type de cirque, sans doute au détriment de formes plus classiques. À cet égard, les disciplines récurrentes enseignées, et choisies, dans les écoles supérieures stigmatisent le resserrement des propositions : équilibre, main à main, tissu, trapèze ballant, corde lisse, fil souple ou tendu et manipulations en tous genres sont les disciplines reines aujourd'hui, quasi exclusives. Cet inventaire n'est absolument pas exhaustif et ne se veut pas non plus réducteur, mais à de rares exceptions près (le renouveau localisé de l'échelle libre, la roue Cyr, la roue allemande, la bascule), il suggère une photographie technique assez précise de l'offre actuelle. La répartition est clairement géographique et est induite par le niveau de tel ou tel professeur : les étudiants concernés sélectionnent les écoles en fonction de leurs ambitions dans une discipline précise et parce qu'ils savent trouver ici où là les meilleures compétences pour les faire progresser. Ainsi, le CNAC ne forme pas de jongleurs, la roue allemande n'est pas enseignée à Bruxelles et le trapèze volant, la perche aérienne ou le trapèze Washington ne sont plus vraiment à l'ordre du jour nulle part, même si certaines écoles disposent de l'espace nécessaire pour les pratiquer…

Le système des sélections ne facilite pas l'intégration des numéros collectifs : dans un groupe de six personnes, seuls deux ou trois vont peut-être satisfaire aux exigences de l'établissement. Cela ne signifie pas que les autres sont mauvais, mais ils ne répondent pas aux critères de sélection. Le collectif est donc dissocié. S'il subsiste dans sa forme initiale, il y a encore de nombreuses difficultés à vaincre au quotidien. Et à la sortie de l'école, trois ans plus tard, il faut trouver un établissement capable d'engager six personnes pour un seul numéro… Assumer et former un collectif relève donc

aujourd'hui d'un éprouvant parcours du combattant. On lui préfère dans la plupart des cas un ensemble d'individus susceptibles, à l'issue de leur formation, de se retrouver pour éventuellement travailler ensemble.

Avec cet effacement progressif de disciplines à caractère collectif, on assiste inéluctablement à la structuration de passerelles virtuelles entre les écoles supérieures et le cirque contemporain, au détriment des autres segments du marché professionnel. Sans tomber dans un processus de généralisation, il est indéniable que la diversité initiale des techniques de cirque, formulées pour nombre d'entre elles entre la seconde moitié du dix-neuvième siècle et le vingtième siècle, est en train de s'appauvrir.

Il s'agit bien alors d'offrir un contour simplifié du paysage international pour tenter de mieux comprendre ses besoins et ses attentes, mais surtout d'en préciser les profils de ses acteurs les plus saillants. La fréquentation régulière des salles de spectacle aux quatre coins du monde, au-delà du plaisir qu'elle procure, permet d'évaluer les évolutions esthétiques et techniques d'un secteur toujours un peu marginalisé, mais elle permet surtout de s'interroger sur les raisons et les causes d'un développement parfois anarchique, souvent complexe, jamais linéaire. Ce qui attise la curiosité notamment, c'est l'origine des artistes. D'où viennent ces garçons et ces filles, ces hommes et ces femmes, capables d'émouvoir dix, cent, mille, cinq ou dix mille spectateurs autour d'une piste ou face à une scène ?

SOURCES ?

Une fois posée, l'équation semble facile à résoudre : pour ce qui concerne les artistes des compagnies contemporaines, ils sortent majoritairement des écoles évidemment ! Question suivante ! Le débat pourrait s'arrêter là… Mais à bien y regarder, les choses ne sont pas si simples. Ne serait-ce que parce qu'un secteur ne s'appréhende pas à l'aune d'une seule de ses facettes et que contre toute attente, même ce segment spécifique du marché ne puise pas systématiquement dans le vivier des écoles. Et que le reste du secteur, c'est-à-dire peu ou prou l'immense majorité des entreprises dites classiques, traditionnelles ou néo-classiques, reste le plus souvent imperméable aux échanges, aux rencontres et à une quelconque intégration des jeunes artistes formés dans les écoles occidentales.

Dans le cas d'un géant du divertissement, le Cirque du Soleil, on constate que sur 581 acrobates en activité au service de la compagnie, seuls 27 viennent d'une école de cirque… Un tout petit pourcentage pour une catégorie dont on imagine pourtant mal les autres lieux de formation.

Pour mieux comprendre et clarifier les termes de cette problématique, la Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles s'est donné deux objectifs de recherche : définir les profils de compétences des artistes tels que les marchés les espèrent et esquisser une cartographie symbolique, un paysage géopolitique de l'offre de formation à travers le monde, qualitativement et quantitativement.

QUESTIONS DE MÉTHODE

Le cadre

Un séminaire nous a semblé constituer le meilleur support à une première étude approfondie d'un secteur professionnel méconnu aux ramifications infinies. Cette rencontre s'est adressée à un panel de personnalités représentant les multiples facettes du secteur : cirques (classiques et contemporains), cabarets, festivals (compétitions de jeunes artistes ou de professionnels confirmés), agences artistiques, structures de casting, écoles préparatoires et supérieures.
Les travaux se sont déroulés à Saint-Denis au sein de l'Académie Fratellini.

Objectifs de l'étude et moyens

La première phase de l'étude consiste à définir le profil de compétences des artistes de cirque tels que les marchés respectifs les recherchent.
Un recueil de données est préconisé pour évaluer le positionnement des écoles au travers d'une grande diversité d'orientations pédagogiques, notamment pour ce qui concerne le rapport entre la notion d'artiste interprète versus celle d'auteur. Il faut prendre en compte également les divergences entre les motivations et les objectifs des grandes écoles, qu'elles soient, par exemple, russes, européennes ou nord-américaines. Il s'agit d'établir un parallèle entre les multiples compétences des différents lieux de formation.

Que faut-il privilégier ? La performance sans esprit ou l'esprit sans la performance ? L'annexion d'une dimension sportive exclusive et ses implications dans la formation et le spectacle, est-elle un danger ou une première garantie de résultat ?
Le premier résultat attendu est de dégager une approche des différents profils souhaités par chacun des segments du secteur professionnel. En partant du principe qu'il n'y a sans doute pas un seul marché, mais plusieurs. Et chacun d'entre eux requiert des compétences particulières.

Les analyses et les points de vue du panel d'intervenants, emblématiques de leurs métiers et secteurs respectifs, dégagés au cours de ce séminaire, ont été complétés par une cinquantaine d'enquêtes par questionnaire écrit et par une quinzaine d'entrevues orales auprès d'autres représentants du secteur.

Cette analyse doit permettre également de poser les fondations d'une réflexion plus large destinée à amener à la fois les « producteurs » et les « consommateurs » à favoriser l'intégration de nouveaux éléments dans leurs corpus artistiques et techniques et de valider la pertinence de certains processus d'acquisitions en regard des exigences de niveau et de performance.

La seconde phase est la formalisation d'un profil de compétences, précis et adapté, qui devrait permettre de mieux comprendre les attentes des uns et des autres.
À l'issue de l'exploitation de l'ensemble des questionnaires écrits et des entrevues orales, il s'agissait de rédiger un premier mémorandum, entre catalogue et inventaire, pour tirer le meilleur parti des expériences respectives et anticiper les suivantes.

Le travail effectué lors de ce séminaire a permis de dégager un certain nombre d'axes de réflexions, exposées dans ce rapport. Ce texte ne constitue pas les actes du séminaire. Il s'appuie sur les réflexions partagées au cours de ces deux jours où des représentants du Cirque du Soleil, de Dragone, du Wintergarten de Berlin, du Cirque Phénix, de l'ECA, du Festival Mondial du Cirque de Demain, du Cirque Archaos, du Cirque Starlight, des agents artistiques, des directeurs d'écoles supérieures et préparatoires ont évalué ce qui les différenciait, mais, et c'est sans doute le plus important, ce qui les rapprochait.
Il respecte et restitue les éléments abordés, classés dans une logique d'étude et d'analyse et présentés en trois séquences : repères historiques et définitions, typologies du secteur professionnel, modes de transmissions.

PREMIERE PARTIE

QUELQUES REPÈRES

Nous sommes entrés dans une période charnière de la formidable aventure du cirque moderne : l'ultime cohabitation entre un cirque classique puissamment normé et un cirque contemporain sans frontières ni limites connues. Pour bien anticiper des mutations récentes, les accepter et les comprendre, avant de mieux apprécier celles à venir, il est parfois nécessaire de faire le point.

Voici quelques repères, à la fois historiques et chronologiques, pour tenter de mieux appréhender l'évolution des formes, mais également celle du style : une notion mise en exergue par le cirque soviétique, largement reprise et transcendée par le cirque contemporain.
La notion de numéro fonde implicitement la dramaturgie simplifiée du cirque dit classique. Elle conditionne l'apprentissage et norme les spectacles. C'est un code significatif, régulièrement battu en brèche par les vagues successives du nouveau cirque et du cirque contemporain. Pourtant, c'est souvent un pré requis lors d'une audition, quel que soit le type de cirque concerné… Il convient donc de s'interroger sur sa pertinence à l'aune de la réalité du marché et des lignes de force de la création.

UN PEU D'HISTOIRE

Né au dix-huitième siècle, le cirque moderne ne s'est guère encombré de justifications pour exister. Forme spectaculaire, il se développe en famille, se gère au hasard des dynasties et des alliances, le savoir-faire s'acquiert et se transforme dans le secret des répétitions, à l'ombre des charpentes ou des toiles de tente. C'est une première étape qui s'étire sur deux siècles d'activité. Deux siècles exactement, presque jour pour jour. Initié un matin de printemps 1768, le cirque moderne passe la main un jour de printemps 1968 et s'enfonce inexorablement dans un désaveu public de ses codes. C'est un fait désormais bien établi : après deux cent ans d'existence, d'évolutions maîtrisées, une forme artistique aux cœurs de métier et de cible plutôt populaires, est phagocytée par une autre génération de créateurs et d'artistes et entame un processus de régénération sans précédent, motivé par la désagrégation des familles et l'abandon de la transmission au sein même des clans et des dynasties. Le secteur tout entier est brutalement et brusquement ébranlé par la remise en question de la plupart de ses acquis. C'est l'avènement, recherches iconoclastes et bégaiements stylistiques compris, du nouveau cirque. C'est aussi le temps de la mise en œuvre d'un processus inéluctable de fracture entre deux mondes qui s'ignorent.

DÉCALAGES

Peut-être plus que toute autre forme artistique, les arts du cirque ont subi de profondes mutations depuis les trente dernières années. À la fin des années 1970, le paysage mondial en matière de cirque s'ouvre à de nouvelles perspectives. En France, en Australie en Scandinavie et en Amérique du Nord, la période qui s'étire entre 1968 et 1978 est riche d'enseignements et d'opportunités. Elle est bornée par un désir de renouveau esthétique et de multiples avancements en termes de reconnaissance et de développement. C'est le temps des balbutiements du Nouveau Cirque. Dans le même intervalle, apparaissent les deux premières écoles en Europe de l'Ouest. Annie

Fratellini et Pierre Etaix ouvrent l'École nationale du cirque tandis qu'à quelques semaines d'intervalle Alexis Grüss et Silvia Monfort inaugurent l'École au Carré. Nous sommes en 1974. De nombreux artistes contemporains sont passé par là : de Jérôme Thomas à Philippe Goudard et Maripaule B., d'Antoine Rigaud à Stéphane Ricordel notamment. Tentés, brièvement, par le classicisme, les uns et les autres fonderont plus tard leurs propres compagnies et s'inscriront dans la dynamique créative du cirque contemporain.

Avec les années 1980, de nouvelles compagnies s'imposent avec régularité et gagnent les faveurs d'un public différent, plus attentif à l'offre artistique qu'à une simple démonstration divertissante. Le cirque acquiert une maturité réservée jusque-là à la danse ou au théâtre. Il s'agit vraiment d'assumer une nouvelle concentration d'entreprises et d'innovations, soutenues notamment en France par un fort dispositif institutionnel. Les enjeux sont décisifs : accompagner le développement de formes considérées comme émergentes, c'est contribuer à structurer un secteur en pleine mutation et lui offrir les moyens de poursuivre sa conquête de nouveaux territoires, tant publics qu'artistiques.

les codes et les conventions affirmés par le cirque dit traditionnel ont été broyés par des artistes plus soucieux de créer que de reproduire. Les modèles anciens se sont usés et le cirque a éclaté.

MUTATIONS

La création du Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne en 1985 est un geste déterminant pour l'accomplissement d'un plan visionnaire d'émancipation des arts du cirque. L'École Nationale de Cirque de Montréal, l'École Supérieure des Arts du Cirque de Bruxelles, le National Institute for Circus Arts de Melbourne participent de ce même élan de reconnaissance et de valorisation d'un secteur quelque peu oublié.

Le cirque franchit le troisième millénaire avec de nouvelles armes : il se transforme surtout en « arts du cirque », marquant ainsi symboliquement un retour à l'autonomie des techniques qui le composent depuis deux siècles. Désormais, les arts du cirque s'imposent avec régularité aux quatre coins de la planète, soutenus implicitement par l'éclat de quelques compagnies qui justifient et valorisent à l'échelle du monde les efforts nationaux, et gagnent des parts de marché au sens métaphorique comme au sens économique. Il n'y a plus désormais un seul cirque, ou une seule manière de faire du cirque : c'est sans doute là l'épicentre de l'évolution amorcée trente ans plus tôt. Aujourd'hui, le questionnement est intact. Qu'est ce qui fait sens de cirque ? Est-ce encore du cirque ? La réponse est apportée, en partie, par les compagnies et les artistes eux-mêmes. Mais parfois cela ne suffit pas pour comprendre. Le secteur professionnel s'est considérablement morcelé. La notion d'un cirque uni et indivisible n'a plus de raison d'être. Tout ce qui identifiait le cirque avec certitude s'est trouvé remis en cause, patiemment ou avec brutalité. Un monde en marche, et le plus souvent en marge, s'est vu confronté à la plus difficile des équations : évoluer ou disparaître. Rien que de très naturel au sens Darwinien du terme. Mais excessivement douloureux pour des entités à fort potentiel humain, forcément désemparées devant les choix à faire.

ACCESSIBILITÉS

En quarante ans (1968-2008) le monde a changé. Drastiquement et de manière irréversible. Les fondements des sociétés occidentales s'en sont trouvé fragilisés dans une perspective générale et les arts vivants de ces mêmes sociétés dans une perspective particulière. Le cirque a accompli sa mutation par la fission. Il s'est diversifié en puisant à la source des autres arts.

Les écoles ont favorisé dans un premier temps la germination des formes neuves avant de la maîtriser et de l'ériger pour certaines en dogme esthétique. En ouvrant des écoles, on a symboliquement fermé des prisons… Cette mauvaise paraphrase de Victor Hugo suggère en fait l'incroyable liberté impulsée par les écoles : les codes et les conventions affirmés par le cirque dit traditionnel ont été broyés par des artistes plus soucieux de créer que de reproduire. Les modèles anciens se sont usés et le cirque a éclaté.

À la fois guidée et soutenue par cette profonde remise en question structurelle, l'efflorescence des lieux de formation s'est révélée prodigieuse : des centaines d'établissements, de toutes tailles et aux ambitions variables, ont ouvert aux quatre coins de la planète. Écoles de loisir, écoles préparatoires, écoles supérieures, mais aussi ateliers, camps de vacances et stages ponctuels ou réguliers : les arts du cirque sont devenus la dernière aventure à vivre. Cette inestimable vitalité a permis d'initialiser différemment un faisceau de métiers et d'entreprises.

Générant des milliards d'euros de chiffre d'affaire, le secteur s'est profondément transformé à son tour et a déclenché l'éclosion de nombreuses troupes, portées par l'intérêt du public et des institutions, stigmatisées et valorisées par la critique. Des spécificités nationales sont apparues et elles ont contribué à redistribuer les cartes d'une mondialisation des esthétiques jusque-là très simplement partagée entre des formes occidentales plutôt classiques, un modèle soviétique dominant et des formes acrobatiques chinoises méconnues.

Désormais, les arts du cirque s'offrent en partage au plus grand nombre, que ce soit au sein des écoles, dans la rue, sur des plateaux de théâtres où sous les coupoles des chapiteaux. C'est à partir de cet immense potentiel de développement que cette étude s'est élaborée. C'est en s'appuyant sur une typologie du paysage la plus ouverte possible, en se fondant sur un corpus d'analyse susceptible de refléter au plus serré la diversité des acteurs du marché, que des lignes de force et un début de conclusion pourront être formulés. À l'image d'un secteur protéiforme, inlassablement en mouvement, ce travail s'inscrit dans une démarche proactive, inévitablement liée aux mutations du secteur.

FORMES

Les cirques traditionnels s'appuient sur les dernières familles capables de transmettre à leurs enfants les subtilités d'une ou plusieurs disciplines et engagent occasionnellement, en fonction de leur importance et de leurs moyens, des numéros russes et chinois. Les cabarets puisent très largement dans le vivier ukrainien et russe. Les compagnies contemporaines engagent un pourcentage important d'artistes issus des trois grandes écoles occidentales, l'École nationale de cirque de Montréal, l'École supérieure des arts du cirque de Bruxelles et le Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne. Enfin, plusieurs artistes issus de ces trois mêmes institutions fondent leurs propres compagnies en sortant de l'école et alimentent par défaut (dans le sens où ils n'intègrent pas une structure existante, mais en créent de nouvelles susceptibles de devenir consommatrices à leur tour au fur et à mesure des créations) le marché.

Les entreprises atypiques comme le Cirque du Soleil et Dragone fonctionnent selon des modes opératoires différents et s'appuient davantage sur le vivier de la gymnastique (le Cirque du Soleil vient de signer une entente de 4 ans avec la Fédération internationale de gymnastique) pour élaborer des séquences de leurs spectacles. Le très faible pourcentage d'artistes issus des écoles engagés par le Cirque du Soleil est à ce titre parfaitement révélateur. Mais il exprime aussi une carence par défaut : la compagnie ne trouve sans doute pas ce qu'elle cherche

dans ce que les écoles offrent, mais elle peine également à formuler ses exigences auprès d'athlètes souvent peu impliqués dans une démarche créative ambitieuse.

Nous sommes confrontés à un étrange phénomène de dichotomie structurelle : le marché attend des formes que la formation ne lui donne pas. Cette faille conduit les entreprises à se tourner vers d'autres sources : la signature d'un accord de collaboration entre la Fédération internationale de gymnastique et le Cirque du Soleil vient conforter cette impression. Toutefois, le Collège des Variétés et du Cirque de Kiev, l'École de Ballet et de Cirque de Berlin, l'École de Budapest, l'École de Moscou, pour n'en citer que quelques-unes, forment des numéros explicitement dédiés au réseau des cabarets et des évènements.

ÉCARTS DE STYLE

Le très faible niveau artistique proposé par les cirques traditionnels et la relative médiocrité technique plaident aujourd'hui pour une meilleure intégration des artistes issus des écoles en général. Leur niveau de performance est en constante progression, avec déjà de véritables virtuoses dans plusieurs spécialités, et leur niveau de conscience artistique est la plupart du temps bien supérieur à celui que l'on peut constater auprès des artistes issus d'autres filières. Les temps changent : lors du dernier Festival de Moscou, une médaille d'or a été remportée par le fildefériste français Julien Posada, formé à l'Académie Fratellini, et une médaille d'argent a été décernée au duo Polinde, numéro de cadre aérien formé à l'ESAC de Bruxelles. De telles récompenses pour des numéros issus d'écoles occidentales soulignent une véritable révolution dans un tel bastion des valeurs traditionnelles. À l'inverse, il est parfaitement symptomatique d'analyser le cas suivant : le jeune jongleur Morgan, formé au Centre des arts du cirque du Lido de Toulouse, a participé au 29e Festival Mondial du Cirque de Demain. Il y a remporté une médaille d'argent et de nombreux prix spéciaux. Il y a surtout été approché par plusieurs producteurs, des agents et des directeurs de cirques. Sa présence en piste, sa virtuosité et la dimension humoristique de sa présentation ont séduit des entrepreneurs de tendances très diverses. Déjà impliqué dans une nouvelle création avec sa propre compagnie, Morgan a décliné toutes les propositions. Parmi celles-ci, il y avait notamment une tournée de plusieurs mois aux États Unis avec le Big Apple Circus de New York…. Morgan est un excellent cas d'école : sa sensibilité est celle du cirque contemporain, mais son travail lorsqu'il est réduit à l'équivalent d'un numéro est parfaitement « vendable » sous toutes les latitudes. Il a cet immense avantage d'être à la confluence de deux mondes. Néanmoins, alors qu'il serait à même de représenter cette passerelle idéale entre les écoles et le marché dans ce qu'il a de plus large, il préfère rester au plus près de ses sources d'apprentissage.

À l'opposé de cette « disponibilité », les étudiants issus des écoles ont souvent du mal à mettre leur vocabulaire au service d'un projet autre que le leur. C'est un reproche maintes fois évoqué : l'école, involontairement sans doute, formate ses étudiants. Au-delà d'un honnête désir d'offrir à l'étudiant un maximum d'alternatives, de stimuler sa créativité et de lui fournir des temps de réflexion et de recul, chaque école imprime inévitablement un style dans l'apprentissage qu'elle développe.

QUESTIONS DE PRINCIPE

LE NUMÉRO…

Depuis sa naissance, le cirque moderne s'est formulé en termes de numéros. C'est à la fois une manière de structurer un programme en l'ordonnant en fonction de la qualité des différents « numéros » qui le composent et un moyen simple de qualifier la mise en œuvre minutée de la quintessence d'un savoir-faire singulier. Il y a en moyenne dix à douze numéros dans un spectacle, chacun d'entre eux d'une durée prédéfinie d'environ six à sept minutes. Le numéro obéit à des règles strictes en termes de rythme et d'intensité. Conditionné par ces exigences, l'artiste gère sa technique en fonction de l'impact qu'il souhaite obtenir auprès de son public. La marge d'improvisation est quasi nulle et le respect des codes motive le succès, ou l'échec, de la prestation. Considéré parfois comme un frein à la créativité, le numéro relève explicitement de l'histoire du cirque traditionnel. Dans les écoles supérieures, il a pris le nom de projet personnel, d'épreuve synthèse ou de présentation technique, mais il ne représente plus nécessairement l'unique aboutissement de trois ou quatre années d'études.

C'est parfois une pure question de rhétorique et quel que soit le nom qu'on lui donne, le numéro subsiste pourtant sous différentes formes. L'enjeu en creux de la discussion, l'un des nœuds gordiens du rapport formation/marché, c'est la pertinence, la déconstruction ou la survivance, du numéro. Le débat sur la déconstruction a été initié par le *Cri du Caméléon*, spectacle de la septième promotion du CNAC, mis en scène par Josef Nadj. Mais il ne s'agit que d'une partie du secteur. Il n'y a plus aujourd'hui d'école susceptible d'alimenter avec régularité et constance dans le niveau technique le secteur du cirque dit traditionnel. La prépondérance de l'esthétique et l'abandon d'un certain nombre de codes intangibles ont forcé la disparition d'un esprit lié à l'apprentissage du geste parfait et de la performance comme une fin. C'est évidemment le point névralgique du séminaire et tout l'enjeu de l'analyse : préparer des numéros induit un tout autre discours que celui qui justifie la formation d'artistes créateurs de leurs propres formes. C'est là l'ambiguïté de la plupart des interventions : certains prennent pour acquis le principe de numéro alors que d'autres ne l'envisagent même pas comme un quelconque préalable. Il faut accepter d'avoir des lieux pour créer des numéros et des lieux qui s'en moquent. Les artistes formés par l'un ou l'autre iront alimenter l'un ou l'autre segment du marché. Nous fonctionnons peu ou prou sur une utopie : considérer les écoles comme une seule entité serait une erreur. À chaque école correspond, ou devra peut-être correspondre, un ou plusieurs segments professionnels. La porosité est extrêmement rare. Il n'y a pas ou très peu de transversalité des acteurs. À la réflexion : où sont donc les artistes issus des écoles correspond l'extrêmement faible pourcentage d'artistes issus des écoles dans les équipes du Cirque du Soleil. C'est le fond du problème, former qui pour qui.

...OU SON REJET

Le modèle initié par l'École de l'art du cirque de Moscou en 1927 a contribué à valoriser le principe esthétique et technique du numéro. Le format, structuré et codé autour d'une progression en 7 minutes, est constitutif du cirque depuis le dix-huitième siècle. Les futurs artistes sont formés en fonction de cette exigence et l'enseignement est censé y répondre. Jusqu'aux années 1990, il n'y a guère d'alternative élaborée et satisfaisante à cet état de fait. L'École au Carré d'Alexis Grüss et l'École nationale d'Annie Fratellini forment des numéros et la virtuosité technique est un pré requis pour intégrer, éventuellement, la troupe du Cirque à l'Ancienne ou celle du Nouveau Cirque de Paris. Les professeurs visent à reproduire des artistes classiques, différenciés par leurs talents respectifs. En cela, ils respectent et entérinent une norme. Ils se positionnent surtout en amont du marché, visant à produire les meilleurs numéros (et partant, par défaut, les meilleurs artistes), mais il n'est pas question d'une autre polyvalence que d'être capable de maîtriser une, deux, voire trois disciplines. La justesse en piste, la qualité de mouvement ne sont prises en compte qu'à partir du moment où elles valorisent la prouesse. Et elles ne sont pas considérées comme indispensables. Mais nous évoquons les années 1970 et le début des années 1980 et la situation du marché a considérablement évolué.

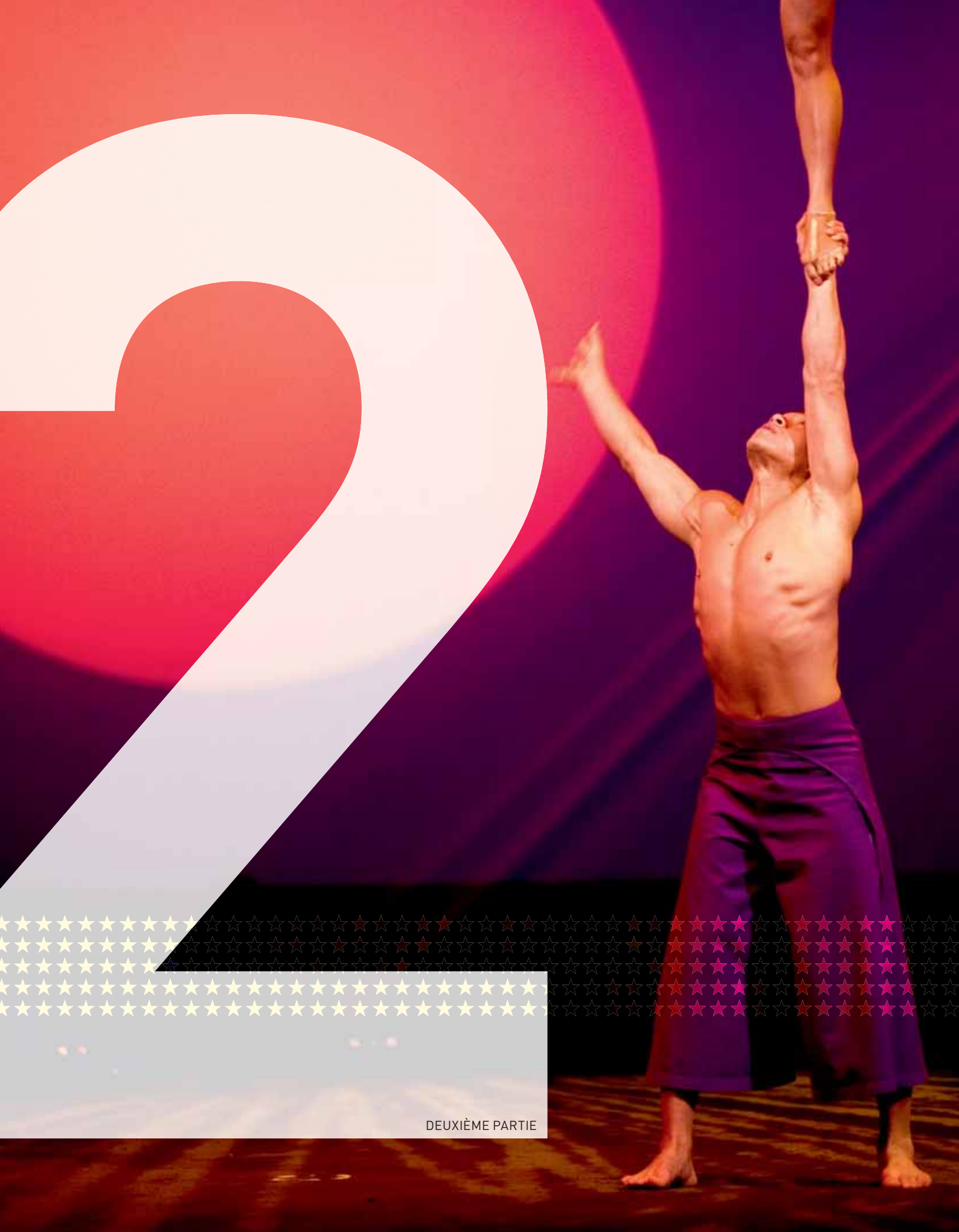
Il y a aujourd'hui quelque chose d'inconfortable pour l'étudiant à réfléchir, concevoir et créer au sein d'une école, une forme qui sera réduite à l'état de numéro. N'être qu'un « numéro » dans un spectacle renvoie à une idée réductrice de l'individu et de ses capacités à exister et à créer. Ce principe fonde la différence entre un interprète consentant et un artiste créateur. Néanmoins, le marché reste consommateur de numéros : c'est là toute l'ambiguïté des positions. Il y a sans doute un certain conformisme dans cette obsession du numéro, mais les deux tiers du secteur ne fonctionnent pas d'une autre manière. Il y a là de quoi alimenter un phénomène d'écartèlement propre au dilemme des écoles : la définition de la mission explicitement liée au projet d'établissement.

LE CHOIX DU COLLECTIF

Historiquement, les écoles ont toujours été fondées pour alimenter un marché (cirques et cabarets) en numéros. Sans équivoque à l'Est de l'Europe, ce principe a sensiblement évolué en Europe de l'Ouest depuis les années 1990. Le malentendu, numéro versus marché, découle de l'inévitable mutation des formes spectaculaires au cours des quarante dernières années. Nous célébrons cette année la quarantième anniversaire des évènements de mai 1968 et l'évolution des arts du cirque, et donc des écoles de cirque, a suivi fidèlement l'évolution de la société et des autres formes vivantes. Le cirque a muté. Ce qui semblait indestructible en 1978 (année de reconnaissance par l'état français du cirque comme forme culturelle à part entière et changement de tutelle du ministère de l'Agriculture à celui des Affaires culturelles) ne l'était déjà plus un an plus tard. Des États, par le biais de décisions de politique culturelle (création ex-nihilo du Cirque du Soleil en 1984 au Québec sur décision du Premier ministre René Lévesque), ont choisi d'accompagner le déplacement du curseur artistique et le choix des spectateurs a fait le reste. Les deux premières écoles occidentales (1974) devaient être au service du secteur en général et du cirque français en particulier. Fondée en 1981, l'École de cirque de Montréal, dans les premiers temps de son existence, a été étroitement liée au Cirque du Soleil. En 1985, le CNAC a été créé pour répondre aux mêmes exigences : pourvoir en artistes, et *a fortiori* en numéros, les différentes compagnies françaises.

Avec le recul, nous savons désormais que rien ne s'est vraiment déroulé comme prévu. L'École au Carré d'Alexis Grüss et Silvia Monfort a fermé ses portes en 1988, l'École nationale du cirque Annie Fratellini, après avoir répondu à son cahier des charges initial et formé de nombreux artistes classiques, a évolué vers l'Académie Fratellini inaugurée en 2003 à Saint-Denis. Le CNAC a vu son projet d'établissement se transformer peu à peu : à partir de 1990, sous la direction de Bernard Turin, le Centre a entamé une profonde mutation. C'est l'avènement de l'exception française. À partir de 1995, année de la fondation du collectif Anomalie, les promotions du CNAC, pour tout ou partie, sont régulièrement devenues des compagnies. Tous les étudiants n'ont pas toujours fait le même choix, mais il est indiscutable que cette tendance a favorisé l'émergence de nouvelles structures de création tout en rétrécissant sensiblement l'irrigation du secteur. Anomalie, la Compagnie de l'Ébauchoir, Cirque Ici, Que-Cir-Que, Pré-O-C-Coupé, les Nouveaux Nez, les Mauvais Esprits, le Cirque Convoi exceptionnel, le Cirque Désaccordé, le collectif AOC, le Circo Aereo, les Pieds, les mains et la tête aussi, le Cheptel Aleikoum, le Cirque Aïtal, W, ont été créées par des artistes issus du CNAC pour répondre à la fois à des désirs d'indépendance et à l'envie de suivre des voies singulières. C'est une modification perceptible de l'évolution des formes contemporaines, marquées par l'appartenance à une même matrice. C'est surtout une manière précise de structurer un secteur et de modifier les règles usuelles de dispersion d'artistes dans les compagnies existantes. Choix politique et esthétique, le collectif répond aux exigences ponctuelles d'un marché perpétuellement mouvant. Il offre surtout un cadre à de jeunes artistes pour leur permettre d'assumer leurs savoir-faire tout neufs. À quelques très rares exceptions, le collectif fondé dans la foulée d'une sortie de promotion est une spécificité française. Valoriser le collectif peut apparaître comme un paradoxe : enrichir le secteur par la création de nouvelles compagnies revient inévitablement à l'autre bout de la chaine à restreindre l'offre d'artistes disponibles sur le marché à un temps donné. Même si chacun sait qu'il n'y a pas de règle absolue et qu'au sein des visions les plus radicales il y a toujours des décalages et des écarts stylistiques. Certains artistes contemporains jouent de plusieurs cordes et vivent très bien la possibilité de présenter ponctuellement un numéro sans abandonner pour autant la création collective, flirtant même parfois avec des formes de cirque plus traditionnelles. Mais surtout, la vision radicale des premières années s'est singulièrement brouillée au fil des sorties successives : désormais, les allées et venues d'artistes sont plus fréquentes, passant d'une structure à l'autre pour des projets ponctuels. La vision première, portée par l'État français et soutenue par Richard Kubiak, Guy Caron et Claude Krespin, amplifiée par l'action de Bernard Turin dont l'ambition était clairement de développer le secteur tout entier en favorisant l'éclosion de compagnies, a atteint une forme de maturité. Aujourd'hui, même s'il y a encore beaucoup à accomplir au sein du seul secteur français, cette anticipation a valeur de démonstration pour le reste de l'Europe et du monde.

N'être qu'un « numéro » dans un spectacle renvoie à une idée réductrice de l'individu et de ses capacités à exister et à créer.
Ce principe fonde la différence entre un interprète consentant et un artiste créateur. Néanmoins, le marché reste consommateur de numéros : c'est là toute l'ambiguïté des positions.



2

DEUXIÈME PARTIE

TYPOLOGIE(S) D'UN PAYSAGE

Un artiste créatif et performant, polyvalent, peut-il encore vendre des pop corn à l'entracte ou monter le chapiteau ?

Le secteur des arts du cirque est complexe. En invitant le directeur d'un grand cabaret allemand, la directrice du casting du Cirque du Soleil et son alter ego de la compagnie Dragone, l'un des responsables du cirque suisse Starlight et le directeur du Sirkus Finlandia, le directeur du Cirque Archaos et celui du Cirque Phénix, l'agent du Festival de Grenoble et le président du Festival Mondial du Cirque de Demain, en conviant au rang de témoins plusieurs directeurs d'écoles supérieures, nous avons chercher à mesurer en creux la pluralité des regards.
Très vite sont apparues de vraies filiations et de profondes incompréhensions. Un réel désir de s'entendre et des exigences, a priori, inconciliables.

Panorama éclaté de quelques uns des intervenants...

DES ENTREPRISES À L'ÉCOUTE DU MONDE, DU MÉTIER ET DES HOMMES : DU CIRQUE COMME UN ART DE VIE

« Ce sont de très longues journées, mais à la fin les gens boivent ensemble une bière à la lueur des étoiles et sont contents de ce qu'ils ont accompli... Parce que c'est ce qu'ils recherchent, éprouver une satisfaction personnelle sur un projet commun qui les motive pour se lever chaque matin avec plaisir, encore et encore. »

Quarante collaborateurs, une douzaine d'artistes dont certains sont issus de l'École Nationale de Cirque de Montréal, le cirque Starlight est une entreprise atypique qui parcourt la Suisse depuis plus de vingt ans.
Avec des caravanes, des roulottes, des déplacements réguliers d'une ville à l'autre, deux, trois, quatre places différentes par semaine, autant de montages et de démontages, un rythme soutenu mais qui fonctionne si l'on voyage avec une structure assez légère. Le cirque engage des artistes qui possèdent un numéro, ne serait-ce que pour mieux évaluer leur niveau technique. « Travailler chez Starlight, ça veut aussi dire que l'on se salit, que parfois il fait froid, que l'on peut être trempé des heures durant »... Mais cela reste, du point de vue de ceux qui la vivent, une magnifique expérience.

« Notre objectif premier était de rencontrer non seulement des artistes performants capables d'intégrer un concept artistique, mais également ouverts sur le monde. »
Archaos, Cirque de caractère, a été pendant presque sept ans un immense laboratoire permanent, cette compagnie est devenue en cinq ans ce que l'on pourrait appeler le plus gros cirque d'Europe en volume puisque en 1991 elle vendait pour 6 millions d'euros de billets et il lui arrivait certains mois d'établir trois cents feuilles de salaire… Des tournées internationales, deux unités distinctes, un succès public et critique, les années 1990 ont été généreuses pour la compagnie. Aujourd'hui, Archaos demeure, en dépit de ses mutations et de la réduction de ses effectifs, un acteur historique du paysage français.

Aujourd'hui, on estime à 30 % la proportion des diplômés de l'École Nationale de Cirque (Montréal) engagés par le Cirque du Soleil à un moment ou l'autre de leurs cinq premières années de pratique professionnelle.
Le Cirque du Soleil, une quinzaine de spectacles en activité, a accueilli en 2007 dix millions de spectateurs.
L'entreprise considère comme vital de supporter les écoles dans une perspective à moyen et long terme dans le respect de leurs missions. Selon le vieux principe des vases communicants : les progrès de l'ensemble du milieu, le développement d'autres compagnies de cirque au Québec se révéleront à terme très positifs pour le développement de l'entreprise.
La raison d'être du casting dans une telle entreprise est de découvrir, de développer et de consolider le talent et les performances créatives.

L'analyse du casting révèle trois grandes catégories d'investigations : le sport, le cirque et les formes artistiques connexes. 50 % des artistes proviennent du milieu sportif, 18 % viennent du cirque dans l'acceptation élargie du secteur et sont des professionnels accomplis, et 32 % sont issus du théâtre, de la danse, du chant, de la musique.
La clientèle du Cirque du Soleil attend essentiellement une performance, un enchaînement de prouesses propres à faire se lever une salle. Mais la dimension esthétique est déterminante. C'est de plus en plus la synthèse des deux qui guide l'engagement et motive l'évolution des spectacles.
Actuellement, sur 581 acrobates sous contrat avec le Cirque du Soleil, il n'y en a que 27 qui ont été formés au sein d'une école de cirque. Sur 150 artistes, considérés comme explicitement de cirque, 21 personnes proviennent des écoles. Enfin, toutes catégories confondues, 6 % seulement des artistes du Cirque du Soleil sont issus des écoles.

Pour Dragone, le positionnement est différent. Lors de la création du casting et de la recherche préliminaire pour les premiers spectacles, le mot d'ordre a été : « pas de numéros de cirque ». Cette restriction a provoqué un questionnement paradoxal : **qu'est ce que la performance ? Comment l'utiliser sans « faire du cirque » ?**
Le fait de se tourner de plus en plus vers les écoles de cirque, prend désormais tout son sens. La pluridisciplinarité des enseignements ne limite pas l'artiste et lui permet de s'intégrer à un éventail plus large de possibilités artistiques et techniques.

Notre secteur d'activité est passé de quinze à cinq cent compagnies en vingt ans…

Le cirque Phénix, chapiteau de 6000 places, emploie 150 personnes, dont une cinquantaine d'artistes. Le spectacle est entièrement renouvelé chaque année et selon les thèmes, Alain Pacherie reconnaît la difficulté de trouver des numéros européens hors du vivier russe ou ukrainien… Son attachement au paysage artistique français et européen motive sa question : où sont les artistes issus des écoles ?

Le Wintergarten a une capacité de 500 sièges (350 à l'orchestre et 150 dans les balcons). Le théâtre, une nouvelle salle située dans un autre quartier de Berlin que le Wintergarten initial, a été fondé par Bernhard Paul, créateur du Cirque Roncalli, en 1992. **Dans les années 20 à Berlin, il y avait 85 théâtres de variétés, de grands théâtres, mais de petites salles également.** Aujourd'hui, Berlin n'en possède plus que deux… Mais il y a 1550 spectacles différents qui s'offrent à 3,5 millions de spectateurs tous les jours : concerts, cinéma, opéras, théâtres, festivals folkloriques, etc.
Le Wintergarten engage des artistes de très bon niveau, sans doute de plus en plus dans les écoles, mais toujours éminemment adaptables à l'écriture de ses spectacles…

Ces différents acteurs sont emblématiques de la disparité du marché. Ils reflètent également, chacun selon ses exigences, les difficultés à renouveler une offre commerciale et artistique. Des millions de spectateurs attendent d'être séduits par des spectacles inédits et riches en prouesses… C'est un peu la quadrature du cercle dans un univers où les écoles évoluent peu à peu vers un rôle assumé de prescripteurs de formes nouvelles. C'est au cœur des lieux de formation, à l'abri des contraintes, que s'élaborent quelques unes des prochaines tendances esthétiques. Sans un regard vers le marché, avec obstination et persévérance.

« Notre secteur d'activité est passé de quinze à cinq cent compagnies en vingt ans… »
La disparité du milieu est soulignée par la taille et les besoins respectifs des entreprises. C'est sans doute là que réside la plus grande difficulté pour l'arrimage des formations aux exigences du métier. Il faut savoir concilier au sein d'une même école des capacités et des qualités multiples. Composer avec les choix des étudiants et prendre la mesure de l'après. L'enjeu est important, mais pas décisif : il ressort davantage d'inquiétude que de soulagement dans les différentes interventions. Ne serait-ce que pour une raison très simple : de plus en plus, les artistes issus des écoles européennes sont tentés par la création de leur propre structure de création. Être maître de son destin arrive souvent en tête des préoccupations des futurs artistes. Et comment l'être mieux que par la fondation d'une structure idéalement adaptée à ses besoins et à ses exigences en matière de style et de liberté créative. C'est un phénomène récurrent depuis quelques années avec la plupart des promotions du Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne, mais il commence à se vérifier également en Belgique où depuis quelques années chaque promotion de l'École Supérieure des Arts du Cirque de Bruxelles génère la création d'au moins une compagnie (Hopla Circus, Cirque Hirsute, Carré Curieux). Et la compagnie québécoise les 7 Doigts de la Main, fondée en 2002 et composée de plusieurs anciens de l'École nationale de cirque de Montréal, a engagé en 2005 cinq finissants de cette même institution pour la création d'un nouveau spectacle, créant de facto une seconde unité voyageant sous ses couleurs.
Les écoles vont avoir à composer avec cette ouverture, l'anticiper et l'accompagner, et certains acteurs du secteur prendre leur mal en patience avant de pouvoir engager les prochaines générations d'artistes.

Surtout, la notion d'auteur implicitement liée à celle de création, va provoquer un autre niveau de questionnement : écrire un spectacle de cirque souligne la maturité d'une forme artistique qui ne s'en était jusque-là guère préoccupé. C'est une nouvelle acceptation du rôle de l'acrobate, de l'équilibriste, du jongleur ou du clown, devenus égaux par le prisme de la création d'écrivains ou de compositeurs.

Le salaire de la peine

L'argent constitue toujours un élément déterminant dans l'acceptation ou le refus d'un contrat et des contraintes qu'il suggère. Pour bien comprendre les attentes et les espoirs des uns et des autres, la question des salaires valait d'être posée. Dans la perspective d'une analyse fine du marché et de ses multiples segments, il convient de mesurer avec prudence la difficile équation des salaires et son corollaire, les conditions de travail. Il y a une très grande disparité dans le montant des cachets. Ce sont des notions qui varient non seulement en fonction de la taille des entreprises, mais également en fonction des zones géographiques indexables sur des pouvoirs d'achat variables. Le salaire évolue selon l'expérience de l'artiste, sa capacité à intégrer l'ensemble du spectacle et surtout, son niveau technique susceptible de faire se lever la salle… Ensuite, le secteur professionnel est mouvant, peu ou mal structuré, et les exigences ne sont pas les mêmes partout. Savoir conduire un camion, aider à monter le chapiteau et faire deux numéros, voire trois dans le cas d'une famille, dans le spectacle ont parfois plus d'importance que la valeur intrinsèque de la performance. Et puis, il y a une inévitable et difficilement quantifiable hiérarchie dans l'évaluation de la qualité d'un numéro. Tout le monde ne recherche pas la même chose.

Au Cirque du Soleil, que l'artiste vienne d'une école, d'une institution, d'une structure familiale ou qu'il soit autodidacte, le cachet est le même.
En raison de sa faible jauge, un établissement comme le Wintergarten ne peut se permettre de faire exploser son budget artistique. Les bons numéros deviennent de plus en plus chers. Soutenus par la raréfaction des numéros forts, popularisés par de grandes émissions de télévision, les artistes se valorisent de mieux en mieux.

Pour un théâtre qui ne peut qu'augmenter le prix des billets, c'est un exercice d'équilibre très difficile, tant du point de vue économique que du point de vue artistique. Ainsi, intégrer trois numéros issus d'écoles représente une excellente opportunité. À l'école le jour, sur scène le soir, l'apprentissage se révèle complémentaire et fructueux. L'anecdote a déjà valeur de principe : après 6 semaines de répétitions, les étudiants se sont révélés très bons, et ils se sont améliorés de jour en jour, au fil des représentations. Aujourd'hui, on peut les comparer très facilement aux artistes plus aguerris…
Le constat est simple et évident : ce type de formation professionnelle fonctionne avec justesse. Il révèle l'importance de la confrontation avec le public, y compris en cours de formation, mais il n'a de sens qu'à partir du moment où les objectifs du théâtre, de l'école et des étudiants se rencontrent et s'entendent.
Le Wintergarten souhaite développer cette politique de transfusion volontaire, trouvant là une opportunité de découvrir de nouveaux talents, de les déceler largement en amont de leur mise en marché et, sans nul doute, de les faire fructifier.

La Quadrature du cercle

École –et compagnie– cherchent porteur…

Comment résoudre l'impossible équation entre les exigences du secteur et l'opposition des écoles à une quelconque ingérence ?

C'est une question cruciale. Sans doute le principal point d'achoppement au milieu d'un océan de bonne volonté réciproque. Il y a un désir paradoxal et invasif du secteur professionnel de passer commande aux écoles, considérées avec bienveillance comme des espaces d'analyse, de réflexions, des incubateurs de talents, mais sûrement pas comme des centres de formation sur mesure… Chacun reconnaît l'importance de l'indépendance des écoles et la nécessité de bâtir un espace temps protégé au cours duquel l'étudiant cherche, et trouve parfois, les moyens de se construire à partir des outils offerts par l'institution à laquelle il appartient. C'est un point fondamental : c'est à ce prix que les écoles peuvent devenir prescriptrices des mutations du marché. L'enjeu, de ce point de vue, est considérable. Certes, l'école a pour mission de former des artistes compétents susceptibles d'intégrer un panel élargi de compagnies, mais elle peut aussi influer sur l'évolution esthétique et technique de tout ou partie du secteur et contribuer ainsi à enrichir le paysage, non seulement en amont, mais également en aval de la formation. C'est un positionnement structurant, mais qui relève aussi d'un processus complexe d'accompagnement. Il y a des compagnies aujourd'hui qui observent attentivement chacune des promotions issues annuellement des écoles supérieures, non plus simplement avec curiosité mais bien avec un intérêt croissant pour les nouveaux « produits » façonnés par des années d'apprentissage, de recherche et d'évaluation. La plupart des intervenants du séminaire le reconnaissent : l'insert d'un numéro dans un programme n'est plus une fin en soi. C'est une notion qui transparaît également dans un grand nombre de réponses au questionnaire (Starlight, Dragone). La disponibilité de l'artiste, sa capacité à intégrer un processus de création, même extrêmement simple, sont devenues des impératifs préliminaires à un engagement, quel que soit le segment de marché. Dans le cas du Wintergarten par exemple, cette donnée est incontournable. Avec un temps de répétition d'environ trois semaines pour chaque nouveau spectacle, la disponibilité des artistes est ainsi déterminante. Leur capacité d'effacer tout ou partie (costume, musique, voire chorégraphie) de leur numéro d'origine pour se soumettre à une nouvelle vision du metteur en scène le temps d'une série de représentations est alors essentielle.

Il s'agit donc d'évaluer la distance que chacune des deux entités est capable de parcourir pour venir à la rencontre de l'autre… Le marché obéit à des lois qui ne sont pas celles de l'école. L'école se fonde sur des principes qui ne sont pas forcément ceux du marché… Ce dernier a des besoins conjoncturels. Une notion aux antipodes des objectifs d'une école.

La pénurie en matière de porteurs illustre bien cet état de fait. Pourtant, la question (cruciale du point de vue des entreprises) n'est pas : qui forme aujourd'hui de bons porteurs ? La bonne interrogation (déterminante pour le processus de sélection des écoles) est plutôt : qui aujourd'hui a encore envie de devenir porteur ? La dichotomie entre le désir et la réalité est ici vertigineuse. Et pourtant, qui mieux que les écoles devraient être à même de former les meilleurs porteurs ? L'anecdote, certes un peu caricaturale, éclaire néanmoins la question des attributions de compétences et positionne par défaut le milieu versus les écoles. Rien ni personne aujourd'hui ne parviendra à forcer un étudiant à devenir porteur contre son gré. Et, malheureusement, rien ni personne ne parviendra à former un bon porteur si le prétendant au titre, en dépit de sa meilleure volonté, n'a pas le minimum de capacités requises. Nous touchons là sans doute à une première limite de l'exercice. Les écoles supérieures ne sélectionnent pas aujourd'hui un étudiant aux qualités potentielles de porteur s'il n'a pas déjà un ou une partenaire. C'est à dire qu'il n'est pas question à ce jour de former un porteur sans voltigeur, de simplement éduquer un individu à être capable de porter n'importe qui, en fonction d'une latitude ponctuelle ou d'une éventualité d'emploi. Pourtant, au vu de

l'avidité générale pour un profil technique à l'intersection de formes acrobatiques dynamiques et statiques et indispensable à la création de plusieurs disciplines, la tentation pourrait être grande de se concentrer sur cette espèce rare…

Cette anecdote illustre bien un nouvel état de fait : les besoins et les attentes du secteur ne sont souvent pas en adéquation avec les ressources immédiates des écoles. La part d'aléatoire est telle dans les sélections annuelles qu'il est absolument impossible de garantir la formation d'un ou plusieurs porteurs de manière régulière et planifiée. La carence, pour notoire qu'elle soit, n'est visiblement pas près d'être comblée. Ne serait-ce que pour cette raison éminemment sensible et intuitive : il y a très peu d'étudiants susceptibles d'accepter de gaieté de cœur de passer trois années de leur vie à « porter » dans un collectif de banquine… Le main à main est sans doute plus gratifiant, mais il réduit considérablement les possibilités d'ouverture.

C'est un détail sans doute, encore une fois une simple anecdote, mais elle stigmatise à la fois un besoin, un désir et une carence. Elle marque surtout le temps de l'apprentissage versus les attentes du milieu : quel artiste pour quel cirque ? Et elle suggère en creux la question cruciale et délicate de l'ingérence du marché au sein des écoles.

Profil et ingérence

Jusqu'où l'entreprise peut-elle intervenir pour orienter sinon déterminer la formation des étudiants, futurs artistes professionnels ? La nuance intervient aussi dans les besoins des compagnies : une très large frange du secteur n'a besoin que de numéros. Et les consomme sans état d'âme. Pour quelques autres, il s'agit plutôt d'acquérir des individus polyvalents susceptibles d'intégrer n'importe quelle forme collective et d'en assurer la diversité. Cette seconde ligne de partage des acquis et des savoirs stigmatise deux manières de procéder et de créer. Pour le Cirque du Soleil ou Dragone, la quête d'acrobates disponibles est vitale. La notion de disponibilité s'interprète ici à plusieurs niveaux : que ce soit la possibilité physique ou mentale d'accepter de s'effacer au profit de la construction d'une image globale, de se mettre au service d'une vision subjective où l'individu est un élément parmi d'autres dans l'élaboration d'un tableau ou d'une séquence. Le processus de création des spectacles obéit ainsi à de nouvelles normes. Et les artistes doivent se plier aux exigences spécifiques du projet.

Le temps de créer

L'école valorise, dans un grand nombre de cas, l'individu dans ce qu'il a de plus riche. La personnalité de l'étudiant est au cœur du projet d'établissement et l'aider à s'accomplir artistiquement est le moteur des conseils de gestion pédagogique et des enseignants. Il y a là une césure entre attentes et besoins. Mais les écoles, dans le cadre de leur formation initiale, ne doivent peut-être pas être le premier recours à l'élaboration d'un tableau collectif…

Il y a sans doute une réflexion à mener sur la mise en œuvre de « sas » de formation, en partenariat avec les écoles, impliquées logistiquement dans le processus d'élaboration, mais détachés du cursus supérieur, dédié lui à la recherche et à la finalisation d'artistes indépendants. C'est la garantie d'une école à la fois formatrice et prescriptrice. C'est aussi et surtout un investissement sur l'avenir pour les compagnies : respecter ce temps suspendu de la formation permettra aux futurs artistes d'influer sur une autre vision du monde, enrichissante pour la modélisation et l'évolution de l'ensemble d'un secteur souvent contraint par des exigences quotidiennes difficilement compatibles avec la création.

QUESTIONNAIRE

(voir annexe)

ÉTAT DES LIEUX

Pour répondre à plusieurs interrogations sur la perception du milieu vis-à-vis des écoles supérieures de cirque occidentales, nous avons choisi d'envoyer un questionnaire à un ensemble d'acteurs du secteur. Nous avons élaboré ce questionnaire à partir d'une réflexion menée collectivement, en fonction des attentes des structures de formation et de celles du monde professionnel. Ce questionnaire à été adressé à un panel d'intervenants du secteur, en s'appuyant sur la plus grande diversité possible. Il ne prétend pas à l'exhaustivité (nous avons volontairement écarté les unités que l'on range, sans aucune nuance péjorative, sous la catégorie « petits cirques », essentiellement familiaux et actifs au cours de la période estivale), mais vise néanmoins une réelle pluralité des regards et des intérêts. Il correspond également à une mise en situation géopolitique des différents segments du secteur des arts du cirque : cette notion explique sans doute l'importance des compagnies contemporaines françaises et le nombre d'entreprises dites classiques ou néo classiques majoritaires pour le reste du monde.

Nous avons néanmoins veillé à équilibrer les sollicitations, en essayant de conserver un nombre proportionnel d'acteurs dans chacun des secteurs. Nous avons également essayé d'élargir le prisme géographique pour ne pas accentuer encore davantage la singularité française. À ce titre, les réponses d'un cirque lithuanien ou danois prennent d'autant plus de sens.

Nous avons envoyé environ quatre vingt questionnaires, adressés à une trentaine de compagnies contemporaines, autant de compagnies traditionnelles et à une vingtaine de structures intermédiaires (agences, cabarets, festivals)

Le questionnaire est destiné à évaluer les besoins généraux et spécifiques. Pour ce faire, il est construit à partir d'une grille d'évaluation simple où les questions regroupées par thèmes doivent permettre de comprendre les attentes, la satisfaction ou d'éventuelles frustrations.

Quelques mots clés simplifient le mode d'approche : « école », « avantage », « désavantage », « attente », « qualités » et « critique ». La lecture des réponses en est simplifiée, stigmatisant segment par segment les données similaires.

LES STRUCTURES SUIVANTES ONT PARTICIPÉ À L'ENQUÊTE :

Archaos FRANCE
Baltijos Cirkas LITUANIE
Circ et Variete Globus ROUMANIE
Circuits Scène conventionnée d'Auch FRANCE
Circus Krone ALLEMAGNE // ENTRETIEN
Cirkus Dannebrog DANEMARK
Cirque Conelli SUISSE
Cirque du Soleil CANADA
Cirque Imagine FRANCE // ENTRETIEN
Cirque Messidor FRANCE // ENTRETIEN
Cirque Moralles FRANCE
Cirque Nikouline RUSSIE // ENTRETIEN
Cirque Phénix FRANCE // ENTRETIEN
Cirque Pinder FRANCE
Cirque Plume FRANCE
Cirque Starlight SUISSE
Dragone Productions BELGIQUE
Fantastica ! DANEMARK
Festival de Budapest HONGRIE **(entretien)**
Festival de Domont FRANCE // ENTRETIEN

Festival de Grenoble FRANCE
Festival de Latina ITALIE // ENTRETIEN
Festival de Moscou RUSSIE // ENTRETIEN
Festival de Wiesbaden ALLEMAGNE // ENTRETIEN
Festival International du Cirque de Monte Carlo MONACO // ENTRETIEN
Festival Mondial du Cirque de Demain FRANCE // ENTRETIEN
Firebird Productions USA // ENTRETIEN
Gandey productions ROYAUME UNI // ENTRETIEN
L'Arsenal CANADA
Les Acrostiches FRANCE
Les Frères Kazamaroffs FRANCE
Mauvais Esprits FRANCE
Moulin Rouge FRANCE // ENTRETIEN
Ringling Bros. and Barnum & Bailey USA // ENTRETIEN
Tigerpalast ALLEMAGNE // ENTRETIEN
Winterfest AUTRICHE
Wintergarten Variete ALLEMAGNE

Certaines structures ont clairement exprimé leur refus de répondre, motivé par leur désintérêt vis-à-vis d'un sujet qui ne les concerne pas. Plusieurs entreprises considèrent les écoles comme inutiles et n'envisagent pas une seconde d'engager un artiste issu de cette filière. Quelques compagnies traditionnelles estiment que les écoles sont trop explicitement reliées au cirque contemporain et ne répondent de ce fait pas à leurs exigences.

Cet attachement au festival (quelle que soit la forme que l'on souhaite lui donner) plaide pour la mise en œuvre d'une meilleure visibilité des artistes issus des écoles supérieures dans ce type de structure.

OBJECTIFS

Les questionnaires reçus ont été catalogués en fonction de l'appartenance de la structure à l'un ou l'autre des différents segments définis en amont de l'étude.
Les réponses aux questions saillantes (7, 8, 9, 10, 13, 16, 17, 22) ont fait l'objet d'une analyse plus fine, afin d'établir les modes de sélection d'une majorité d'entreprises et de jeter les bases d'un profil de compétences le plus précis possible en tenant compte de la diversité des besoins. Il s'agissait avec ce questionnaire d'interroger les différents segments du marché et d'obtenir leur définition des compétences requises pour travailler selon leurs critères respectifs.

ANALYSE

La première évaluation importante concerne les moyens et procédures de sélection des artistes : la disponibilité d'un département casting et les lieux ressources pour rechercher les artistes nécessaires à l'élaboration d'un spectacle (questions 7 et 8).
C'est l'occasion de noter que seules quelques structures, le Cirque du Soleil, Dragone, le cirque Nikouline, le cirque Krone et le Wintergarten possèdent un département casting, organisés et entièrement dédiés à la recherche d'artistes et de talents variés. Pour les autres, c'est-à-dire l'immense majorité des acteurs, les moyens de recrutement relèvent au mieux d'une planification de rencontres locales ou internationales, de l'utilisation des services d'un agent artistique ou s'appuient sur des moyens plus aléatoires : recommandations, candidatures spontanées, rencontres ou internet.
Plus de la moitié des réponses mettent en avant les festivals comme lieux ressources premiers…
Le Wintergarten de Berlin, le cirque Starlight, le cirque Imagine, le Festival de Salzbourg, le cirque Pinder, Dragone, Baltijos Cirkas, le Cirque du Soleil, le Cirque Phénix, Firebird Productions, le cirque Krone, le Big Apple Circus notamment, s'appuient largement sur la fréquentation des festivals pour élaborer ou compléter leurs spectacles ou leurs programmes.

Les festivals représentent donc un élément essentiel du dispositif de recherche et de sélection pour les compagnies. Il s'agit évidemment de festivals pris dans le sens le plus large du terme et le principe de la rencontre, la possibilité de retrouver en même temps au même endroit de nombreux acteurs du secteur accentue sans aucun doute le goût pour ce mode de sélection.
Les festivals rythment une partie de l'année (septembre à mars) et correspondent à la fois à la fin de certaines saisons (septembre, octobre, novembre) et au début de beaucoup d'autres (décembre, janvier, février, mars). C'est le temps idéal pour élaborer les programmes des saisons à venir.
Cet attachement au festival (quelle que soit la forme que l'on souhaite lui donner) plaide pour la mise en œuvre d'une meilleure visibilité des artistes issus des écoles supérieures dans ce type de structure.

Attentes

« Engagez-vous des artistes issus des écoles ? »
(QUESTION 10)

La fréquentation des écoles au moment des spectacles de fin d'année où, le cas échéant, des présentations techniques un peu en amont, est un autre moyen important de sélectionner et d'engager des artistes. Le cirque Starlight, le Cirque du Soleil, le cirque Eloize, Les 7 Doigts de la Main, le cirque Monti, le Cirque d'Hiver Bouglione, le Cirque Phénix, Archaos sélectionnent tout ou partie de leurs artistes en assistant aux spectacles d'écoles. Le spectacle *Traces* de la compagnie Les 7 Doigts de la Main a été intégralement créé avec des artistes issus de la même promotion de l'ENC de Montréal. Dans le cas encore plus spécifique de compagnies créées à partir d'artistes d'une même promotion (Anomalie, Collectif AOC, Hopla Circus), il apparaît une sorte de fidélité à la structure de formation et l'adjonction d'artistes supplémentaires se fait souvent en lien avec les promotions suivantes issues de la même structure). Le Cirque Plume engage « parfois » des artistes issus des écoles (plusieurs artistes formés au CNAC ou à l'ENC pour la création *Plic Ploc*), mais il indique dans la question relative au processus de sélection s'appuyer davantage sur des rencontres ou des auditions annoncées. Il s'agit d'un protocole spécifique, intuitif et dans une certaine mesure parfaitement assumée, aléatoire.

Liens privilégiés

C'est souvent un fait local : les compagnies québécoises (7 Doigts de la Main, Eloize, Cirque du Soleil, Arsenal) sélectionnent plus volontiers certains de leurs artistes lors des présentations de l'École nationale de cirque de Montréal. Le cirque Starlight, compagnie suisse dont l'actuel directeur artistique a accomplit ses études à l'ENC, choisit beaucoup de ses artistes dans les promotions de Montréal. Le cirque suisse Monti sélectionne également quelques-uns de ses artistes dans les promotions de l'ENC. Pour le *Vertige du Papillon*, la compagnie belge Feria Musica a privilégié des artistes formés

à l'École Supérieure des Arts du Cirque, à l'instar de la création *Men need sleep*, mise en scène par J. M. Frère, toujours en Belgique.
Historiquement, Archaos a régulièrement privilégié les artistes issus du Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne pour compléter ses équipes. Il n'est pas question d'énoncer une quelconque généralisation, mais lorsque le Wintergarten engage des artistes formés à L'ESAC de Bruxelles, il n'en néglige pas pour autant ceux issus de la Staatliche Ballettschule Berlin and Schule für Artistik et le cirque danois Beneweiss privilégie une artiste formée en Finlande.

Ces exemples suggèrent en creux un manque de diffusion du potentiel artistique généré par les écoles à travers le monde. Il met en évidence la nécessité d'une meilleure collaboration entre centres de formation et entreprises, y compris simplement au premier niveau de l'information.
Pour ce qui concerne la catégorie spécifique des festivals, la plupart d'entre eux affirment sélectionner une partie de leurs artistes au sein des promotions des écoles. Pour le Festival Mondial du Cirque de Demain, l'année 2009 sera l'occasion de présenter la moitié de sa sélection (environ quatorze numéros) comme issue d'écoles membres de la Fédération Européenne des Écoles de Cirque. Le Festival de Wiesbaden, explicitement dédié aux jeunes artistes, puise largement dans le vivier des écoles. Les Festival de Latina, Massy, Domont, Grenoble, Budapest, Wu Han, Wu Qiao et Monte Carlo restent plus timides dans leur programmation annuelle. Le Festival de Moscou et le Golden Circus de Rome en revanche offrent un éventail élargi et présente des numéros formés dans les écoles occidentales (Julien Posada –médaille d'or– et Polinde –médaille d'argent– respectivement formés à l'École nationale du cirque Annie Fratellini et à l'ESAC ont participé au Festival de Moscou 2008).

Une reconnaissance de l'excellence des formés (QUESTION 161)

Lorsque l'on évoque le cirque traditionnel et dans une certaine mesure le cabaret, la notion de prouesse est la première qui vient à l'esprit. C'est presque devenu un lieu commun : les meilleurs numéros, c'est-à-dire les plus forts techniquement, appartiennent à ce segment du marché. Virtuosité a longtemps été synonyme de cirque traditionnel, sans pour autant remettre en question un adage peu ou pas vraiment vérifié. Le questionnaire permet de réévaluer cette assertion et suggère surtout un effet de balancier imprévu.
La plupart des réponses assurent de la qualité de la formation dispensée dans les écoles. C'est une constatation récurrente : lorsqu'une compagnie fait le choix d'engager des artistes issus de cette filière, c'est avant tout pour leur niveau artistique et technique. C'est une notion qui se répète, soulignée aussi bien par le Wintergarten de Berlin, le Cirque Imagine, Dragone, Baltijos Cirkas ou Archaos pour qui l'école incarne **« le temps de l'expérimentation et la mise en œuvre des bases de la potentialité artistique… »**

Cette disparité d'enseignes, néanmoins unies par une même attente, résume positivement une partie des doutes et des incertitudes motivées par la difficulté d'intégration des artistes dans le secteur professionnel. Même s'il ne s'agit pas ici d'argumenter sur la qualité de l'enseignement dispensé dans les écoles, force est de reconnaître qu'une partie du chemin est tout de même accomplie. La reconnaissance implicite des différents acteurs du marché, du plus petit au plus grand, stigmatise en creux d'autres questionnements, mais ne remet pas question l'un des fondements en matière d'arts du cirque : le niveau technique.
Dans ce questionnement, il ne faut évidemment pas perdre de vue l'importance du numéro. Encore une fois, c'est une valeur étalon, un instrument de mesure

commun à l'ensemble des structures. Même si ce n'est pas une finalité, la maîtrise d'un numéro permet d'évaluer un éventail de capacités et suggère à la compagnie d'utiliser tout ou partie des compétences de l'artiste.
Toutefois, il faut également reconnaître que pour plusieurs structures, le niveau technique n'est pas déterminant. Dragone et le Cirque du Soleil en font une condition de base, souvent préalable à l'engagement, mais Starlight place cette notion très loin dans la hiérarchie de ses exigences : la compagnie préfère une grande disponibilité et une ouverture d'esprit plutôt qu'un niveau de performance exceptionnel. Au-delà de ses doutes vis-à-vis de la capacité des artistes issus des écoles à s'intégrer dans un véritable cirque traditionnel, Pinder stigmatise la qualité, tant artistique que technique, comme préalable à l'embauche. Si les Frères Kazamaroffs admettent qu'ils n'engagent pas d'artistes issus des écoles, ils relèvent néanmoins des présupposés comme la créativité et la disponibilité, et mentionnent le niveau technique comme une nécessité. De fait, ils utilisent des notions propres à l'identification des artistes issus de la filière.
Le Cirque Phénix engage volontiers des artistes formés dans les écoles, et souligne leur créativité et leur technicité, à l'instar du Cirque du Soleil, de Dragone ou d'Archaos. La performance est un pré requis évident, mais la manière de l'insérer dans la construction du numéro est aussi importante. C'est là que la formation pluridisciplinaire dispensée aujourd'hui dans les écoles prend tout son sens. Le Cirque Nikouline de Moscou est largement favorable à l'embauche d'artistes issus de l'École de l'art du cirque de Moscou comme il est ouvert à l'engagement d'artistes formés au Collège du Cirque et des Variétés de Kiev. Là encore, c'est l'appréciation de la créativité qui motive le choix et la préférence accordée à de jeunes artistes dont c'est d'ailleurs parfois le premier contrat professionnel. Enfin, des manifestations ponctuelles comme le Festival Mondial du Cirque de Demain, Le Festival International du Cirque de Monte Carlo ou le Festival de Moscou s'affirment sans surprise comme des consommateurs potentiels de numéros formés dans les écoles. C'est particulièrement évident dans le cas du Festival Mondial du Cirque de Demain à Paris où généralement près d'un tiers des sélectionnés (la moitié en 2009) sont issus d'écoles européennes, nord-américaines ou asiatiques. Et le festival représente une première marche vers la reconnaissance de plusieurs segments du marché. C'est l'affirmation de la fusion réussie entre technique et vision artistique. C'est aussi l'avènement du regard extérieur, metteur en scène ou chorégraphe : un pas supplémentaire vers la pluralité des esthétiques et leur influence sur l'évolution et le développement du secteur.

Réticences (QUESTION 16II)

Si plusieurs entreprises avouent ne jamais engager d'artistes issus des écoles (cirque Messidor, Pinder, Frères Kazamaroffs), d'autres, (Baltijos Cirkas, Starlight), revendiquent le fait d'engager exclusivement des artistes de cette filière. Ensuite, l'équilibre est rétablit avec des compagnies traditionnelles et contemporaines (Cirque Phénix, Archaos, Cirque Plume, Wintergarten, Big Apple Circus, cirque Eloize, Mauvais Esprits, Cirque du Soleil, Dragone) qui assurent engager « parfois » des artistes formés dans les écoles. Il faut noter que certaines compagnies traditionnelles n'engagent pas forcément consciemment ou volontairement des artistes issus des écoles, mais en présentent parfois dans leurs spectacles (Cirque Knie, Ringling Bros. and Barnum & Bailey, Big Apple Circus). Il faut aussi souligner que certaines écoles, à l'instar du Collège des arts du cirque et des variétés de Kiev et de l'École de l'art du cirque de Moscou, forment de nombreux artistes très vite orientés vers le secteur du cabaret ou de l'évènementiel. De nombreuses entreprises emploient ainsi des artistes issus d'écoles sans vraiment le savoir.

Dans l'analyse des réponses des « *réticents* », il ressort une identique préoccupation concernant les aptitudes des artistes à se fondre dans le segment concerné. Bien qu'il engage régulièrement des artistes issus des écoles, le Wintergarten évoque pourtant **« un manque de flexibilité et des difficultés d'adaptation aux exigences spécifiques du spectacle »**. Le Cirque Messidor sou-

ligne pour sa part le « (…) manque d'expérience sur le terrain. Le cirque, ce n'est pas seulement un spectacle, c'est une vie. »
C'est d'autant plus évident pour les entreprises plutôt traditionnelles qui redoutent la fragilité et la difficulté prévue des jeunes artistes à accepter de vivre un quotidien complexe où la régularité des tâches à accomplir, en plus de la participation au spectacle, est souvent déstabilisante pour des individus peu ou pas habitués à un tel rythme. Si le Cirque Plume ne place pas l'adaptabilité aux exigences du quotidien au cœur de ses préoccupations, en revanche il stigmatise d'autres carences imputées aux artistes en général et relevant essentiellement du fait français : **« Ils sont trop moulés dans la glu des idées reçues et des idéologies culturoculturelles, manquent d'ambition et d'ouverture au monde, les artistes délèguent aux administratifs et aux commentateurs la défense de leur métier et de la pensée artistique ! L'importance de l'intermittence du spectacle est un horizon qui quelquefois bouche la vue du projet réel de l'artiste »**. Archaos mentionne également les risques de sclérose, d'habitude ou d'enfermement.
Les Frères Kazamaroffs, compagnie contemporaine, préfèrent carrément s'abstenir, à l'instar du Cirque Messidor ou du Cirque Pinder, compagnies traditionnelles, arguant d'un manque de maturité des artistes difficilement compatible avec leurs exigences respectives.

Moyens Exigences et compatibilité (QUESTION 22)

Des compagnies comme le cirque suisse Starlight stigmatisent cet état de fait et préconisent des phases d'anticipation, impliquant des étudiants en cours de formation afin de les familiariser avec les obligations liées à l'itinérance. Le Cirque Imagine, qui fait appel à des artistes issus des écoles, souligne le même besoin pour les étudiants de se confronter en amont avec un mode de vie dont ils ignorent à peu près tout et qui est susceptible de générer des frictions et des malentendus au fur et à mesure de la découverte de leurs conditions d'existence. Mais à ce moment-là, il est trop tard pour hésiter ou refuser… (Imagine : « **L'unique façon de préparer les futurs artistes de cirque venant des écoles, est de leur faire faire des stages dans des structures de spectacles différentes pour connaître au maximum ce milieu** »). L'intégration en entreprise, au cours de la formation et dans la mesure des possibilités à plusieurs reprises, est une option valorisée par un certain nombre de compagnies. Néanmoins, les besoins d'un cabaret ne sont pas les mêmes que ceux d'un cirque où l'itinérance et ses contraintes jouent un rôle fondamental. Starlight et Imagine s'accordent clairement sur la nécessité d'inclure cette donnée dans le processus de formation.

Ces doutes stigmatisent souvent l'expression d'une forme de désabusement vis à vis de l'adaptabilité des artistes aux conditions de vie : il ressort de l'analyse des réponses, tous segments confondus, une véritable interrogation sur la maturité des artistes formés et surtout sur leurs capacités à intégrer le monde du travail. Comme si le plongeon dans la vraie vie modifiait la perception que les étudiants avaient du secteur, les confrontait trop brutalement à une réalité qu'ils avaient souvent idéalisée… Il y a là une vraie carence à combler, ne serait-ce que pour mieux répondre aux attentes des deux parties. Du cabaret à la compagnie contemporaine, les réticences sont identiques : les artistes apparaissent comme pas ou très mal préparés, fragiles et vite découragés par les exigences d'un métier aux facettes insoupçonnées (un artiste issu d'une école supérieure a préféré rompre un contrat après deux jours de travail, tant il ne se sentait pas à l'aise dans un contexte inconnu).
Certes, les exigences d'un cirque dit traditionnel ne sont pas forcément les mêmes que celles d'un cabaret ou d'une compagnie contemporaine, mais ces trois entités se retrouvent sur la même suggestion : une préparation différente, plus approfondie, en amont des premiers engagements réels, afin de se prémunir des décon-

venues ressenties et vécues de part et d'autre. Cette attente explique d'autant mieux l'ouverture de plusieurs établissements à l'accueil de «stagiaires» en cours de formation, mieux préparés ainsi à l'accomplissement de leur carrière dans l'un ou l'autre des segments du marché. On serait tenté de dire qu'une telle préparation au quotidien devrait s'avérer bénéfique quel que soit au bout du compte le choix de l'artiste pour son parcours professionnel. Que de telles attentes soient exprimées est très encourageant. C'est une manière d'envisager une meilleure porosité entre les différents acteurs et c'est un excellent moyen de faire découvrir à la fois de nouvelles problématiques artistiques et de nouveaux enjeux de vie. Le principe de contamination positive, d'échange et de partage, renforce le désir d'essayer quelque chose de différent. C'est bien de confrontation et de rencontre dont il s'agit en filigrane de la discussion et de l'analyse.

Stagiaires

Ce qui ressort de l'analyse des questionnaires est un net besoin des entreprises à mieux évaluer le potentiel artistique et technique des artistes formés par les écoles. Il y a encore une très large défiance vis à vis des structures de formation, motivée essentiellement par une méconnaissance totale de cette partie du secteur. C'est évidemment le chantier majeur qui devrait être motivé par les résultats de cette étude. Une meilleure compréhension du monde des formations est un enjeu majeur pour le développement de l'insertion professionnelle.

Une vraie ouverture à l'idée de formation continue

Si les Frères Kazamaroffs reconnaissent ne pas engager d'artistes issus des écoles, ils acceptent également le principe de formation in situ et valident l'idée de stages d'apprentissage. C'est un point reconnu par la plupart des établissements sollicités : la pertinence d'un stage de familiarisation aux contraintes quotidiennes est évidente. Le Wintergarten en fait même un outil de promotion et de développement. En intégrant dans son dernier spectacle d'été (juillet-août-septembre 2008) des artistes issus de la Staatliche Ballettschule Berlin and Schule für Artistik et de l'École Supérieure des Arts du Cirque de Bruxelles, il prouve le bien fondé de ce type d'expérience, modulé en l'occurrence selon les individus. Les artistes de l'école de Berlin étaient tou-

jours en formation (sur scène le soir, à l'école le jour) tandis que les artistes issues de l'ESAC possédaient déjà le statut d'artistes professionnelles. Mais c'était leur premier vrai contrat dans un établissement de ce type et une première véritable expérience professionnelle. Le Cirque Starlight prône depuis longtemps ce moyen d'appréhender un monde inconnu pour de jeunes artistes en devenir et sa réponse se double d'un commentaire sur la nécessité absolue d'encourager cette pratique au sein des écoles. Le Festival d'Hiver de Salzbourg, différent dans sa pratique et ses objectifs, s'accorde également sur cette obligation de confronter très tôt les futurs artistes à leur environnement professionnel. Le Cirque Plume ne souhaite pas accueillir de stagiaires, mais Archaos y est ouvert ponctuellement. De fait, plusieurs réponses, émanant d'acteurs très différents du secteur, soulignent à la fois un désir et un besoin de mieux préparer les étudiants à l'appréhension d'un marché qui leur est la plupart du temps inconnu. C'est une manière en creux de suggérer la création de passerelles plus structurées entre lieux de formation et segments du marché susceptibles de se transformer à plus ou moins long terme en employeurs. C'est un travail d'anticipation où la FEDEC doit se révéler comme un rouage déterminant.

De fait, plusieurs réponses, émanant d'acteurs très différents du secteur, soulignent à la fois un désir et un besoin de mieux préparer les étudiants à l'appréhension d'un marché qui leur est la plupart du temps inconnu.

Analyse comparative par segments

Le classement des « priorités » attendues par les différents employeurs ne varie guère et met surtout en évidence un désir d'ouverture et d'adaptabilité.

Le niveau technique est une donnée à la fois structurante et récurrente mais il est souvent en troisième position, voire en cinquième… Pour certains évidemment, il est une exigence fondamentale et vient en haut de liste (Cirque Pinder). Pour beaucoup d'autres, toutes tendances confondues, il est souligné, espéré, mais pas nécessairement exigé. Le Cirque Plume le place en seconde position, à l'instar de Firebird Productions, juste après la créativité.

C'est une nuance intéressante : comme si finalement, les qualités humaines l'emportaient sur une vision plus abstraite de l'artiste de cirque réduit à sa seule prouesse. La créativité apparaît dès lors comme un point commun à beaucoup d'acteurs. Le Wintergarten la place en tête de ses attentes, à l'instar du Cirque Plume, d'Archaos, des Mauvais Esprits, des Festivals de Salzbourg et d'Auch. Dragone, les Frères Kazamaroffs et le Cirque Phénix la situent en seconde position.

Ainsi, cabaret, cirque classique ou contemporain, festival, tous les acteurs du secteur, s'accordent sur la reconnaissance de la créativité chez un artiste de cirque. C'est aussi une reconnaissance implicite de la formation au sein des écoles puisque cette notion est souvent liée à la qualité, expressément reconnue, de l'apprentissage.

La technicité est un pré requis, mais il se révèle souvent plus implicite qu'explicite : le fait de s'adresser à des entreprises de cirque rend la question presque caduque. La virtuosité et le niveau technique font partie des acquis indispensables aux yeux de nombreux représentants du secteur et ne sont pas supposés être remis en cause. L'esprit d'ouverture et la disponibilité reviennent régulièrement, mais ils ne font que conforter les attentes communes à l'ensemble des acteurs du marché.

Pour un profil de compétences

Ainsi, à l'heure d'un premier bilan, il apparaît de plus en plus évident qu'un phénomène de lissage est en cours. Certes, le Cirque Plume n'est pas le Wintergarten et le Cirque Phénix n'est pas Archaos… Mais leurs attentes sont proches et recoupent celles des Frères Kazamaroffs ou de Baltijos Cirkas.

Le profil de compétences qui se dessine en filigrane des rencontres de mai et de l'évaluation des questionnaires est tramé par des besoins récurrents et des attentes identiques.

Les six commandements d'un profil idéal

- L'artiste doit être créatif, mais sa créativité doit s'appuyer sur un haut niveau technique.
- L'artiste doit posséder un niveau technique exceptionnel, mais ses capacités techniques doivent être transcendées par sa créativité.
- Il doit être capable de faire abstraction de ses acquis précédents pour se mettre au service d'une création collective. Et cette notion est valable à tous les niveaux du marché : avec des exigences différentes en termes de temps de création, mais elle este commune à certaines entreprises classiques comme aux compagnies contemporaines.
- L'artiste doit être capable, ou susceptible, de s'adapter à des méthodes et des rites de travail qui lui sont parfois inconnus.
- Il doit être capable de faire sien un quotidien lié aux exigences du segment de marché auquel il appartient, même si c'est temporaire.

SYNTHÈSE

Il y a sans doute une première leçon à tirer de ces différentes réponses : le marché apparaît moins naïf et moins attentiste que par le passé. Ses besoins en artistes de haut niveau s'amplifient et si les écoles sont à même de fournir d'excellents éléments, il apparaît nécessaire de les accompagner davantage dans un domaine où elles se trouvent parfois démunies. Si le cirque Pinder et le Cirque Plume n'envisagent pas l'idée d'apprentis ou de stagiaires, ils semblent faire figure de cas isolés. Du cirque Krone au Wintergarten, la tendance est définitivement plus en faveur d'une meilleure intégration et elle s'affirme surtout dans l'anticipation.

C'est peut-être le signe d'une mutation, où l'empirisme, le hasard et la chance vont céder la place à la compréhension, l'adaptation consentie et la reconnaissance de part et d'autre.

3

TROISIÈME PARTIE

TRANSMISSIONS ET VALORISATION

APPRENDRE EN TRAVAILLANT

Le système de formation de l'Académie Fratellini est fondé sur l'apprentissage. Les apprentis sont rémunérés. C'est un mode de formation, inédit dans le cadre des écoles supérieures de formation aux arts du cirque, qui privilégie les rapports entre l'enseignement des acquis fondamentaux nécessaires pour l'exercice d'un métier et l'expérience de ce métier dans le cadre de la formation. Il y a dès la première année de formation et pour les trois années du cursus, la possibilité de se former avec des professeurs mais aussi de rapidement expérimenter l'ensemble de ses connaissances dans le cadre de compétences nécessaires à l'artiste. L'immersion dans un chantier de création, un cabaret, une invitation par une compagnie Hors les Murs, la possibilité d'apprendre les métiers connexes à celui d'artiste, qui même s'ils restent périphériques ne sont pas moins importants, parce qu'ils correspondent aussi à ce qui est nécessaire à réaliser un spectacle. Montage de chapiteau, régie plateau, capacité à comprendre ce qu'est une régie son, régie lumière, la sécurité des accroches, tout cela est intégré à la formation. L'artiste devient l'interprète de sa propre carrière, dans le libre choix de l'orientation professionnelle qu'il va se construire avec la capacité de gérer des tournants plus ou moins vifs dans sa carrière. En mêlant les expériences, passant du Cirque du Soleil au Cirque Phénix, intégrant une compagnie contemporaine ou revenant pour un temps au cabaret tout en participant occasionnellement à un évènement. Ces tournants seront rendus possibles pour l'artiste à partir du moment où il ne sera pas explicitement formaté. Il est déterminant qu'il ne soit pas le résultat d'un produit dans le cadre de la formation, mais qu'il possède au contraire l'équivalent d'une « boite à outils » qui lui permette d'activer telles ou telles compétences en fonction du champ professionnel dans lequel il se trouve. C'est une démarche participative et intuitive, enrichissante à la fois pour l'artiste et le secteur.

LE TEMPS DU PARTAGE

La question du lien de l'artiste avec la profession est au cœur de la démarche du CNAC. Le temps de formation doit se dérouler en indépendance d'avec le milieu professionnel (en opposition avec la méthode utilisée à l'Académie Fratellini, où la taxe d'apprentissage lie la structure aux entreprises du secteur). Le temps de la formation doit aussi être celui où l'étudiant va pouvoir expérimenter, faire ses choix, tracer son chemin, en dehors des pressions du marché du travail. Cet espace de liberté est essentiel car l'artiste n'aura pas forcément beaucoup de moments similaires dans sa vie professionnelle. Mais il est également essentiel qu'il ne soit pas coupé de la profession. La mise en place d'un stage au sein de l'établissement a été élaborée : il se déroule au cours de la 1ère et de la 2e année, afin que l'étudiant puisse prendre conscience de la réalité d'une entreprise de cirque. Une entreprise avec toutes ses composantes et pas seulement la dimension artistique ou technique. L'évaluation des contraintes économiques, la compréhension des rouages depuis l'administration, la communication, les contraintes du montage d'une production. Ensuite, il est important pour l'étudiant que l'insertion professionnelle se fasse en étroite collaboration avec le secteur. Le milieu du cirque contemporain, n'est pas un milieu particulièrement incluant. Souvent, ce sont des histoires de troupes qui se sont construites sur des connivences où il est difficile d'entrer. Le chemin des jeunes artistes doit se faire en étroite collaboration avec des professionnels qui pourront les aider et les guider

dans leurs démarches de création en leur offrant leur expérience, leur regard artistique, en leur accordant ponctuellement un temps de laboratoire.
Les écoles sont le garant de l'innovation en termes de formation, même si la peur est grande de créer un déséquilibre entre les écoles et le monde professionnel. Il faut rester à l'écoute des demandes professionnelles, continuer à faire évoluer l'art au sein de la formation car de cette manière, le monde de l'entreprise continuera à s'intéresser au cirque en général.

Il reste à trouver comment mieux communiquer entre écoles, comment mieux communiquer entre le monde scolaire et le monde de l'entreprise. Le monde professionnel a parfois du mal à trouver des artistes susceptibles de correspondre à ses recherches. C'est évidemment une question de moyens : certains ne peuvent pas faire le tour des festivals et des écoles pour repérer les futurs numéros phares de leur spectacle. À l'autre bout de la chaîne, on ne sait pas inviter chaque employeur dans son école pour venir découvrir les finissants.
Mais se mettre ensemble pour se retrouver, investir dans des réseaux d'information générale, sur ce qui se passe dans les écoles, sur les artistes en cours de formation, l'identification des futurs sortants permettrait de faciliter les échanges entre l'offre et la demande.

Les écoles sont le garant de l'innovation en termes de formation, même si la peur est grande de créer un déséquilibre entre les écoles et le monde professionnel.

QUESTIONS DE VISIBILITÉ

L'un des manques notoires évoqués dans un dispositif de formation qui se structure de mieux en mieux, notamment par l'intermédiaire de la FEDEC, concerne la visibilité des jeunes artistes. C'est un point crucial à partir du moment où l'on accepte l'idée qu'à chaque artiste correspond un cirque, une esthétique, un style et un désir différents. Confrontées à l'impossibilité de tout voir, d'appréhender l'ensemble des propositions artistiques à un temps donné, les entreprises sont en quête de forums artistiques où une sélection de l'offre des écoles pourrait être proposée. C'est peut-être le rôle que pourrait jouer un *showcase*, un système de présentation différent d'un festival puisqu'il exclut le principe de compétition. Il pourrait s'agir d'une vitrine, ouverte et plurielle, susceptible de montrer la réalité immédiate de la créativité au sein des écoles. Nous sommes là dans une démarche participative où tous les acteurs doivent accomplir leur part d'un parcours singulier où il n'y a rien à perdre et beaucoup à gagner. Les entreprises y trouveront des facilités pour construire leurs spectacles et les artistes y verront un moyen de s'exposer à un moment de leur carrière où ils sont encore indécis quand au secteur du marché dans lequel ils souhaitent s'investir. Ce type d'ouverture doit être à géométrie variable et prendre en compte la pluralité des tendances en matière d'arts du cirque aujourd'hui. L'appétit des entreprises pour un domaine dont elles ignorent tout doit être comblé, mais pas non plus à n'importe quel prix.
Le principe d'une vitrine soutenue et développée par la FEDEC est une idée lisible à plusieurs niveaux et envisageable par étapes. En effet, comme il apparaît dans de nombreuses réponses au questionnaire, la notion de rencontre, par le biais notamment des festivals, est récurrente. Mais, même avec la meilleure volonté du monde, tous les dépisteurs et tous les directeurs de structures ne pourront jamais se retrouver au même endroit, en même temps. Plusieurs temps forts peuvent être organisés, mais il faut évidemment toujours tenir compte de la disponibilité des différents acteurs. Et la séparation des rencontres, liées à une offre précise en fonction de

l'un ou l'autre secteur n'est pas souhaitable, ne serait-ce que pour ne pas enfermer les artistes dans une quelconque bulle d'activité, vision singulièrement restrictive en contradiction formelle avec le désir d'ouverture souvent exprimé par la plupart des intervenants au séminaire

Au-delà de la rencontre annuelle ou pluri annuelle, c'est le principe d'une plate-forme virtuelle qui rallie tous les suffrages, l'un ne s'effaçant d'ailleurs pas au profit de l'autre. Il y a une vraie curiosité de la part de nombreux acteurs du secteur classique vis-à-vis des écoles, mais il y a également une totale méconnaissance des moyens, des enjeux, des objectifs et surtout des résultats. C'est une véritable friche à fertiliser et c'est une première étape vers une meilleure communication entre de futurs partenaires.
Il s'agit de construire une dynamique participative où chacun aura un rôle à jouer. Les écoles et les entreprises doivent accepter le principe d'une démarche participative, être disponibles à l'enrichissement d'un site collectif, être prêtes à fournir des informations sur leurs activités et leurs besoins. Il y a évidemment des questions de logistique à résoudre, notamment dans une meilleure définition des profils artistiques espérés par une très grande diversité de structures, mais une telle arborescence correspondrait sans aucun doute à une bonne vision du marché.

L'objectif de la Fédération dans les deux années à venir pourrait donc être de s'attacher à créer une interface virtuelle et/ou formelle entre le marché et les écoles, mais aussi d'organiser des formations ou des ateliers de création susceptibles d'amener les artistes sortant de l'école à mieux répondre à la demande du marché en tenant compte évidemment et à chaque fois de la liberté pédagogique et artistique de chaque structure.

CONCLUSION

En 2007, à la SACD, les droits d'auteur répartis issus des œuvres de cirque ont été en augmentation de 47 % par rapport à 2006. (Théâtre : 4,7 %, Danse : 13 %, Arts de la rue 25,2 %)

En vingt ans, le cirque est devenu l'un des modes d'expression des écritures artistiques contemporaines les plus novateurs. Les arts du cirque sont désormais synonymes d'excellence, mais ils véhiculent aussi des notions comme la curiosité, la recherche, le métissage et ils fidélisent un nombre grandissant de spectateurs.
L'avance prise par la France par son investissement dans la formation depuis plus de vingt ans et le fait que les compagnies fondatrices du cirque contemporain sont françaises, va se réduire progressivement et on peut supposer que l'investissement que font et vont faire à leur tour de nombreux pays européens va permettre un développement rapide du cirque contemporain dans l'ensemble de la Communauté Européenne.

Il y a une immense diversité dans les écoles, dans les entreprises de cirque et il est nécessaire de la garantir. Cette diversité est vitale pour la création, pour l'organisation de la formation des étudiants ainsi que pour l'avenir de tout futur artiste. Un soutien est nécessaire au niveau des grandes institutions, des grandes écoles. S'ouvrir à d'autres formes d'art du corps permet de diversifier le secteur du cirque, de donner à l'artiste la possibilité de s'épanouir dans un secteur ouvert à toutes les formes de l'art, non seulement le cirque mais également la danse, ou tout autre branche artistique, et qui permettrait au secteur du cirque en général de se développer, de toucher un plus large public.

Il faut créer des formations qualifiantes complémentaires après l'école, afin que les artistes soient prêts à affronter avec davantage d'atouts le monde professionnel. Mettre en place des stages (montage de chapiteau, sécurité), trouver des fonds qui leur permettraient de suivre des formations (en les aidant par exemple à passer un permis poids lourd), acquérir de nouvelles compétences. Il est nécessaire de donner aux jeunes artistes davantage d'indépendance et de moyens afin de pouvoir s'intégrer dans des secteurs tous différents les uns des autres.
Pour rapprocher les cirques classiques, les compagnies contemporaines et les écoles il faut déjà commencer par admettre que les modes de communications sont tous très différents…

La FEDEC peut-elle être l'interface entre les artistes et le monde professionnel ? Peut-elle informer l'artiste et aider à financer toute formation susceptible de pouvoir le mettre sur le marché du travail dans les meilleures conditions ? La réponse est incontestablement oui : la FEDEC doit à l'évidence devenir un lieu ressource d'informations et de formation pour l'ensemble du secteur, toutes tendances confondues. Une chambre d'échos à l'échelle du monde, dédiée à l'intégration active

Une meilleure proximité entre formation et marché, conçue comme une interface active et régulière, doit s'imposer comme un trait d'union entre un milieu parfois insatisfait et les écoles destinées à l'approvisionner, quels que soient les points de vue artistiques : que ce soit en favorisant la création de collectifs, d'auteurs ou d'interprètes, soutenus en fonction de leurs potentiels, leurs goûts et leurs aptitudes.

Il n'est pas opportun que les entreprises commandent le marché et dictent aux écoles comment former les artistes. En revanche, au cours du processus de formation il est important pour les étudiants de prendre la mesure de l'état du milieu professionnel, aux antipodes de leur vécu quotidien au sein d'un cocon protecteur. Et les écoles peuvent également offrir (hors cursus) aux compagnies des espaces de formation avec des cours

de danse, de jeu, de théorie, des enseignants, des maîtres de stage… Une manière active de créer un effet de contamination positive, sachant que l'on apprécie toujours mieux ce que l'on comprend et que l'on maîtrise toujours mieux ce que l'on anticipe.

Un certain nombre de réponses au questionnaire suggèrent un manque de diffusion du potentiel artistique généré par les écoles à travers le monde. Il met en évidence la nécessité d'une meilleure collaboration entre centres de formation et entreprises, y compris simplement au premier niveau de l'information. Une ouverture sur l'Europe notamment, plus structurée, plus incisive aussi en sollicitant davantage les compagnies, en leur offrant peut-être des services simplifiés pour la découverte des artistes et en facilitant leur mise en marché.

Il y a là un levier crucial à mettre en œuvre pour permettre non seulement aux artistes issus des écoles de mieux travailler, mais aussi en impulsant une dynamique de développement pour le secteur tout entier.

Les écoles doivent être prescriptrices de nouveaux faits artistiques, mais il faut également qu'elles soient à même, techniquement et artistiquement, de le faire savoir. Les festivals sont une première interface, une plate-forme intuitive pour une dissémination sélective des potentiels artistiques et esthétiques. Mais, il faut construire aussi des plates-formes d'insémination, des temps d'approches communs aux artistes et à ceux qui les espèrent. Il faut que le monde professionnel s'approprie les écoles comme les écoles doivent phagocyter le monde professionnel.

La formulation d'un point d'équilibre entre virtuel et réel, c'est désormais l'enjeu des années à venir.

SAINT-DENIS, PARIS, LA LOUVIÈRE, MAI-NOVEMBRE 2008

PRÉCONISATIONS

Cette étude nous a permis de prendre conscience d'un certain nombre de points d'achoppements dans l'élaboration des relations entre les écoles et le secteur professionnel. Pour plusieurs de ces points (stigmatisés par des entreprises qui engagent des anciens étudiants), ce n'est pas une vraie découverte. Pour d'autres, en revanche, il y a un effet de surprise.

Au fur et à mesure de l'analyse des réponses, se révèle surtout un réel déficit de communication de la FEDEC versus le monde de l'entreprise. Pour beaucoup de professionnels, les écoles font partie d'une étrange et complexe nébuleuse qu'ils comprennent mal ou dont ils ignorent tout. Le point positif est que l'existence d'une telle structure motive immédiatement leur curiosité. Systématiquement, à Moscou, Wiesbaden ou Las Vegas, mes interlocuteurs étaient désireux d'en savoir plus. Et au fur et à mesure de mes explications, ils prenaient conscience d'une réalité stupéfiante : il y a des centaines d'écoles de cirque à travers le monde où des milliers de jeunes apprennent un métier dont beaucoup pensaient encore à ce jour être les seuls dépositaires… L'existence même d'une fédération force le respect : c'est l'abolition des clans et des systèmes, l'acceptation de modèles et de normes communs.

C'est une prise en compte parfois difficile à accepter assortie de questionnements variés sur la viabilité de ces « nouveaux » artistes et leur éventuelle disponibilité pour travailler dans l'un ou l'autre des cirques interrogés. Certes, lorsqu'un jongleur comme Morgan, récent lauréat du 29e Festival Mondial du Cirque de Demain, est courtisé par une nuée d'agents et de compagnies aux couleurs variées, et qu'il décline toutes les propositions pour se consacrer à une création avec sa propre compagnie, il n'aide pas au partage des genres et des sensibilités… Mais son existence a été une révélation pour de nombreux acteurs du secteur. Et sa simplicité a permis à la plupart d'entre eux de faire une transposition avec leurs propres territoires : c'est sans nul doute le plus beau résultat de la rencontre.

- Ainsi, une plus grande transparence des activités des écoles supérieures semble indispensable pour favoriser la porosité avec un milieu, dans toute sa diversité, plus avide de découvertes qu'on ne l'imaginait.

- Il faut absolument permettre aux entreprises de se familiariser avec les écoles, de les inciter à ne plus être étonnées lorsqu'elles découvrent le CV d'un artiste dans un festival. Il faut lancer une campagne mondiale d'information à destination d'un fichier très élargi de compagnies en s'appuyant sur des têtes de réseau locales.

- Il faut peut-être envisager la création d'un magazine en ligne où les différentes écoles seraient présentées, où les parcours de leurs étudiants seraient décrits, où le travail en cours pourrait être visualisé, où les épreuves synthèses, les spectacles e fin d'année pourraient être visionnés et commentés. Où l'image aurait une place prépondérante.
  Il y a là, de mon point de vue, un enjeu majeur en termes de visibilité et de diffusion. Les différentes écoles peuvent assurer un certain nombre de relais pour offrir au plus grand nombre d'entreprises la possi-

bilité d'accéder à un maximum d'informations régulières. Je pense qu'il faut en effet créer un « désir de cirque » chez bon nombre de professionnels, utilisateurs potentiels d'une telle base de données vivante et évolutive.

- La mise en ligne d'informations aussi capitales que les dates d'ateliers ou de spectacles de fin d'année, pour aussi naïve qu'elle puisse apparaître, est un geste décisif. Les entreprises qui seront reliées par ce magazine électronique seront les premières surprises de la probable proximité d'une école sur leur territoire et de la possibilité de découvrir ainsi de nouveaux artistes, de se confronter à un autre cirque.

Il est également vital que les écoles mutualisent tout ou partie de leurs ressources. L'évolution des arts du cirque est profondément injuste : elle se développe ici, sommeille là, ronronne ailleurs. L'un des plus grands déficits actuels concerne la diffusion des acquis et des avancées au sein même des écoles. Les spectacles sont porteurs d'une immense richesse, mais ils ne sont pas présentés partout… De grands pans du monde éducatif sont peu ou mal irrigués : les distances, le manque de disponibilité sont des facteurs classiques pour rater une présentation, sans espoir de revoir un travail forcément borné dans le temps. La FEDEC a le devoir de compenser ce manque de visibilité par une mise en partage de la richesse collective : la circulation des créations doit devenir indispensable à tous.

- Il faut créer des banques de données communes, facilement accessibles, où les évolutions des uns et des autres pourront être découvertes et commentées.

- Il faut créer des modules d'images, des banques pédagogiques, pour permettre à tous d'être en phase commune. Il ne s'agit surtout pas d'ériger des modèles, mais bien plutôt de proposer des sources de questionnements, d'échanges.

J'ai eu largement l'occasion depuis vingt ans de me rendre compte de la difficulté de rendre intelligible les créations les plus fortes uniquement par des mots. Il faut absolument permettre aux générations actuelles et futures de connaître le passé proche, tout en leur offrant la possibilité de voir ce qui fait la richesse d'autres mondes, d'autres traditions, d'autres cultures de cirque.

Nous savons que personne ne peut tout voir : il y a là un autre chantier à initier. La mutualisation des esthétiques développées depuis trente ans doit devenir effective, ne serait-ce que pour rendre plus fortes les écoles essaimées aux quatre coins de la planète et dont le dénominateur commun est la transmission réfléchie des arts du cirque.

La FEDEC est une institution à l'échelle, au moins, de quatre continents. Elle s'ancre en Europe, mais son pouvoir d'attraction dépasse largement ses frontières… Unique en son genre, elle doit augmenter encore sa capacité de rassemblement.

Nous possédons une mémoire remarquable et elle doit être communiquée à ceux qu'elle concerne au premier chef : les artistes et les créateurs en devenir.
Cette connaissance, ordonnée et valorisée, est un trésor inestimable. Elle doit contribuer à l'émergence d'un socle commun : une excellente façon de multiplier les individualités exceptionnelles.

PS : la mise en chantier d'un lexique international des termes techniques (français, anglais, espagnol, italien, allemand, russe, chinois) serait aussi très utile…

ANNEXES

1. QUESTIONNAIRE UTILISÉ POUR L'ENQUÊTE

Contexte

1 **Nom de la compagnie ou de la structure**

2 **Segment du secteur d'activité** (cirque, cabaret etc.)

3 **Taille de la structure**
capacité de la salle .....
nombre d'employés .....

4 **Mode de fonctionnement**
☐ exclusivement privé
☐ exclusivement public
☐ partenariat public-privé
☐ autre .....

5 **Échéancier et régularité des créations**
spectacles chaque .....

Besoins

6 **En moyen, combien d'artistes engagez-vous et à quel rythme ?**
..... artistes chaque .....

7i **Avez-vous un département casting ?**
☐ Oui ☐ Non

7ii **Si oui, comment est-il structuré ?**

8 **Où recherchez-vous prioritairement vos artistes ?**
☐ Festivals
☐ Compétitions sportives .....
☐ Agents
☐ Autre .....

9 **Qu'est-ce qui guide vos choix au moment de la sélection ?**

10i **Engagez-vous des artistes issus des écoles ?**
☐ Exclusivement
☐ Parfois
☐ Jamais

10ii **Pourquoi, ou pourquoi pas ?**

11 **Formez-vous des artistes pour des besoins spécifiques ?**
☐ Oui ☐ Non
☐ Autre .....

12 **Envisageriez-vous de passer commande à une structure externe à la vôtre pour vous aider à la réalisation d'un numéro ?**
☐ Oui ☐ Non
☐ Autre .....

Attentes

13 **Quelles sont vos attentes (artistiques, techniques, humaines etc.) vis-à-vis des artistes, lors d'une création ?**

14 **Quelles sont selon vous les attentes du marché en général ?**

15 **Et de votre secteur en particulier ?**

16i **Quels sont selon vous les avantages de l'enseignement en écoles ?**

16ii **Quels en sont les inconvénients ?**

17 **Que demandez-vous à un artiste ?**
Veuillez trier ces qualités de la plus importante (n°1) à la moins importante (n°5) :
☐ Disponibilité
☐ Esprit d'ouverture
☐ Créativité
☐ Niveau technique exceptionnel
☐ Adaptabilité (vie quotidienne, rythme des représentations, esprit collectif) aux exigences de votre secteur

18 **Avez-vous des critiques à formuler vis-à-vis des artistes disponibles sur le marché en général et le vôtre en particulier ?**

19 **Pensez-vous qu'il soit utile pour les artistes d'avoir des compétences entrepreneuriales ?**
☐ Oui ☐ Non
☐ Autre.....

20 **Pensez-vous qu'il soit utile pour les artistes d'être capables d'enseigner les arts du cirque ?**
☐ Oui ☐ Non
☐ Autre.....

21 **Parmi les artistes que vous engagez, quelle est la répartition moyenne entre les hommes et les femmes ?**
..... % d'hommes
..... % de femmes

Moyens

L'apprentissage consiste à offrir aux étudiants la possibilité d'effectuer des stages en entreprise au cours de leur formation. Ce système pourrait permettre aux futurs artistes de mieux évaluer les besoins des entreprises et de mieux comprendre les règles du quotidien dans ce monde.

22 **Seriez-vous favorable à l'intégration d'apprentis ou dans votre entreprise ?**
☐ Oui, de manière régulière
☐ Oui, ponctuellement
☐ Non

23 **Avez-vous des observations à formuler ou des suggestions à ajouter ?**

2. ÉTUDIANTS ISSUS DES ÉCOLES DE LA FÉDÉRATION EUROPÉENNE SOUS CONTRAT DANS DES ENTREPRISES DE CIRQUE CLASSIQUE OU CONTEMPORAIN

Dans le paysage actuel, plusieurs compagnies accueillent d'anciens étudiants, devenus artistes à part entière, issus des grandes écoles occidentales. Voici quelques établissements, appartenant à l'une ou l'autre des grandes tendances en matière de développement des arts du cirque, qui accueillent ponctuellement ou régulièrement des artistes issus de la filière pédagogique. Cette liste est loin d'être exhaustive, elle n'y prétend d'ailleurs pas, mais elle révèle d'immenses possibilités en la matière. Si certaines de ces compagnies, fondées par d'anciens étudiants, engagent plus volontiers des artistes formés à une même sensibilité artistique, d'autres structures ouvrent la voie à une plus grande transversalité de l'apprentissage versus le milieu professionnel.

Il y a un artiste issu du Collège du Cirque et des Variétés de Kiev et deux autres numéros présentés par d'anciens étudiants du Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne dans le spectacle 2008 du Cirque Phénix.

Dans le spectacle Le Fil sous la neige de la compagnie Les Colporteurs, trois des fildeféristes ont été formés à quelques années d'intervalle à l'École nationale de Cirque Annie Fratellini, trois autres sortent du Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne et la septième a été formée à l'École Nationale de Cirque de Montréal…

On pourrait sans doute multiplier les exemples et les énumérations, d'autant que beaucoup d'artistes se rangent sous la bannière d'agents artistiques (sans exclure pour autant leur intégration à des compagnies contemporaines) qui les proposent à des structures souvent très différentes (cirques, festivals, cabarets, évènements).

À l'inverse, on pourrait multiplier les exemples d'établissements qui n'ont jamais envisagé l'engagement d'un artiste issu d'une école. De grands cirques européens (et un déplacement en Scandinavie m'a convaincu de l'importance de la communication à destination des cirques de toute l'Europe) auraient beaucoup à gagner dans un processus interactif où ils trouveraient matière à réflexion et transformeraient sans aucun doute leurs ignorance en contrats… Les grands cirques traditionnels ont profité de l'effondrement de l'Union Soviétique pour renouveler un « parc d'artistes » vieillissant et incapable de s'adapter à un semblant de remise en question esthétique. Dans un premier temps, l'offre a été supérieure à la demande et les cirques ont pu sélectionner leurs numéros.

Mais avec le temps, le vieillissement des numéros russes et le ralentissement créatif significatif de l'École de cirque de Moscou, l'offre s'est trouvée considérablement réduite. Ce sont désormais les écoles qui prennent le relais, timide selon certains, en mettant chaque année sur le marché quelques dizaines d'artistes susceptibles d'intégrer l'un ou l'autre de ces cirques plus attentistes qu'attentifs au renouvellement des énergies et des possibilités. Le fait que de plus en plus d'entreprises se tournent vers le vivier potentiel des écoles est un indice très positif d'une véritable évolution. Les cabarets allemands, français ou américains puisent volontiers dans les ressources du Collège du Cirque et des Variétés de Kiev, mais on commence à voir également des artistes issus d'autres écoles dans des cirques comme Arlette Gruss, Knie ou Roncalli. Ces premiers pas marquent le temps de l'ouverture, mais ils doivent être accompagnés…

CIRQUE PLUME
ARCHAOS (PROJET BRÉSIL)
CIRQUE ELOIZE
7 DOIGTS DE LA MAIN
ARLETTE GRUSS
CIRQUE STARLIGHT
CIRQUE MONTI
COLLECTIF AOC
LES PIEDS, LES MAINS ET LA TÊTE AUSSI
CIRQUE DU SOLEIL
CIRQUE PHÉNIX
WINTERGARTEN
CHAMELEON
CIRQUE AÏTAL
CIRCO AEREO
RINGLING BROS AND BARNUM & BAILEY

REMERCIEMENTS

La FEDEC remercie celles et ceux qui ont permis la réalisation de cette enquête :

les participants à l'enquête

les partenaires
Commission européenne, Agence exécutive Éducation Audiovisuel et Culture / Cirque du Soleil / Dragone / Cirque Phénix / Banquine asbl

Ainsi que tous les membres de la FEDEC.

L'artiste de cirque d'aujourd'hui, analyse des compétences-clés Une édition de la Fédération européenne des Écoles de Cirque
Tenue de l'enquête et rédaction du rapport **Pascal Jacob**
En charge du projet au sein de la FEDEC **Philippe Haenen**, **Marc Lalonde**, **Donald Lehn**, **Jean-François Marguerin** et **Tim Roberts**
Suivi administratif et gestion éditoriale **Eleanor Hadley Kershaw**, **Edwine Tita** et **Camille Vlérick**
Réalisation graphique **Émilie Anseeuw**

© photos couverture Le Cirque Hirsute - "Bal Caustique" © Jesus Ruiz de la Harmosa / P 2 Morgan - © Philippe Cadu / P 6 collectif petit travers © Philippe Cybille / P 10 Goos Meeuwsen - "Love" - photo de Richard Termine, costume de Philippe Guilottel – © The Cirque Apple Creation Partnership 2006 / P 15 Duo Polinde - © Xavier Claes – Soleil Rouge / P 18 Duo Dinh Han © yan-forhan.com – DR EDS / P 27 Duo Polinde - © Antoinette Chaudron / P 31 les acrostiches © Raphaël Kann / P 33 collectif Prêt à Porter © Jean-Robert Loquillard / P 34 collectif petit travers © Philippe Cybille / P 37 Le Cirque Hirsute - "Bal Caustique" © Jesus Ruiz de la Harmosa / P 38 Serge Huercio © yan-forhan.com – DR EDS / P 40 les acrostiches © Raphaël Kann / P 43 Duo Polinde - © Xavier Claes – Soleil Rouge / P 44 les acrostiches © Raphaël Kann / P 48 Le Cirque Hirsute dans "Bal Caustique" © Jesus Ruiz de la Harmosa / © FEDEC 2008

www.fedec.net

FEDEC
Fédération européenne
des Écoles de Cirque professionnelles

146, boulevard du Souverain
1160 Bruxelles – Belgium
T +32 2 678 09 94 - F +32 2 678 09 99
info@fedec.net – **www.fedec.net**