

Acquisition des savoir-faire dans le champ des métiers de la création : de la filière institutionnelle au système D

Roger Burton

agitateur d'idées au sein de
l'Association professionnelle des métiers de la création – Smart

« La seule ambition de faire un poème suffit à le tuer. »
Henri Michaux

Si nul ne conteste le fait que l'acquisition des savoir-faire est partie intégrante du parcours créateur, professionnel ou non, d'un artiste (au sens large : en ce compris les métiers dans le champ des industries créatives, graphisme, design, stylisme, etc.), ce processus prend cependant des formes extrêmement variées, institutionnelles ou informelles. Et il s'inscrit à des moments très divers d'un parcours : pas seulement en « ouverture » de celui-ci.

À l'examiner de plus près, il apparaît cependant que le motif de l'apprentissage en cache bien d'autres, qui dessinent en même temps les perspectives de l'intégration dans le champ socioéconomique des métiers de la création et les chemins de traverse que l'on y prend pour échapper à l'occasion aux rapports de force entre la création et les dispositifs de légitimation qui structurent et bouclent littéralement ce champ. Sans ces chemins de traverse, ces dispositifs lamineraient la création.

Introduction

La figure de l'artiste autodidacte, qui couvre un large spectre de pratiques, depuis l'art brut jusqu'au street art, en passant par les pratiques amateurs qui sont parfois le seul conservateur de formes artistiques exploitées nulle part ailleurs (les musiques et danses folkloriques, par exemple), ou les disciplines qui ne font l'objet d'aucun cursus organisé, est une figure qui fait partie de l'imagerie commune.

Le jeune diplômé d'une école supérieure artistique est tout autant entré dans les mœurs, bien qu'il soit plus courant de dire « j'ai fait Machin » comme on dit « Polytech », plutôt que d'avouer « j'ai un diplôme d'artiste ».

À bien observer cependant l'activité quotidienne de la création, dans toutes ses formes, l'autodidaxie comme concept n'a de valeur opérante qu'à d'abord être définie par défaut, rejet ou exclusion... de l'enseignement. Et plus particulièrement de l'enseignement organisé dans un cursus, institutionnel ou non.

Pour le reste, les sociologues ont depuis longtemps atténué la portée de l'autodidaxie pure, à la « Bouvard et Pécuchet », tout en plaçant sa dynamique au cœur des stratégies individuelles de résolution des tensions du lien social, entre déliaison et affiliation. Et ces stratégies autodidactes peuvent prendre des formes très variées. Elles esquissent le vaste champ de la demande de formation et d'acquisition de savoir-faire, quand l'enseignement officiel déterminerait plutôt une demande incertaine... *en fonction* de son offre.

Diversité de l'offre, diversité de la construction de la demande

La filière institutionnelle

L'offre institutionnelle se décline sur deux segments de marché.

Le premier est inscrit dans le temps de l'école, du « premier contact » au cursus qualifiant : enseignement primaire, où la créativité est sollicitée dans les pédagogies alternatives (les écoles Freinet, par exemple), enseignement secondaire artistique et enseignement technique (pour les métiers du secteur créatif), enseignement supérieur. Cela reste la forme majeure du temps de l'apprentissage dans un parcours professionnel. Elle combine une haute légitimité, une structuration forte dans le temps scolaire, un accès démocratique, une large diffusion et une grande valeur qualifiante sur le marché du travail.

Le second est articulé autour de l'insertion professionnelle dans le temps post-scolaire, celui du travail.

L'enseignement de promotion sociale et l'enseignement artistique à horaires réduits (les académies), sur le versant d'un apprentissage, que des structures dédiées organisent par cursus annuel ou pluriannuel, et sur le versant informel, le soutien à la formation continuée (par exemple, les bourses éponymes de la Fédération Wallonie-Bruxelles), certains programmes de transition professionnelle, les formations subventionnées organisées par des opérateurs divers, qui vont de l'initiation à l'acquisition professionnelle de savoir-faire spécialisés (par exemple, dans les programmes agréés par le VDAB, le Forem et Actiris, ceux du Centre des écritures contemporaines et numériques à Mons, etc.).

La filière institutionnelle est de plus en plus réactive face à l'émergence de nouvelles pratiques, tant dans l'enseignement supérieur que chez les opérateurs subventionnés qui proposent des formations. L'enseignement supérieur conservant cependant un fort pouvoir de légitimation dans la construction de la figure du « professionnel », les nouveaux cursus (identification, pédagogie) seront d'abord expérimentés en dehors de ce type d'enseignement artistique.

Enfin, certaines disciplines ne font l'objet d'aucun cursus : c'est le cas, notable, de l'écriture, de la création littéraire (contrairement au monde anglo-saxon, par exemple), ou encore des disciplines du hip-hop, du street art, de la performance, etc.

L'autodidaxie et le système D

Ce que l'on appelle l'autodidaxie a perdu son caractère péjoratif (« Bouvard et Pécuchet ») ou révolutionnaire (Joseph Jacotot, le « maître ignorant » selon J. Rancière). Elle est facilitée dans certaines disciplines par les nouvelles technologies qui, non seulement, démocratisent l'accès aux outils et aux méthodes – voire parfois à des cours –, mais également participent au floutage des frontières entre les différents niveaux de compétence.

On retrouvera donc l'autodidaxie dans des métiers qui ont basculé dans le numérique : vidéo, musique (électronique), photographie (ce que confirme d'ailleurs l'enquête *La photographie en Belgique. Mises au point sur un secteur* menée par deux experts Pool Andries et Emmanuel d'Autrepepe et le bureau d'études de l'APMC – SMart). Mais pas seulement : même des arts au lourd appareil technique, comme le cinéma, ont abondamment connu des autodidactes devenus maîtres. J.-L. Godard ou S. Kubrick n'ont pas vraiment fait leurs classes sur les bancs d'une école de cinéma.

L'autodidaxie est parfois valorisée comme le mode légitime et transgressif de l'acquisition d'un savoir-faire : c'est relativement le cas dans les disciplines du hip-hop, comme le graffiti ou le DJing. Inversement, l'autodidaxie est rarissime (à un niveau « professionnel ») dans d'autres disciplines à haute valeur sociale : la danse classique, le piano classique, etc.

La plupart du temps, l'autodidaxie pure n'existe guère, et elle s'inscrit dans des dispositifs de formation fort divers, qui peuvent être plus ou moins autogérés.

L'apprentissage

L'apprentissage est à entendre au sens institutionnel du terme (acquisition sur le terrain d'un savoir-faire par le travail accompagné). On peut le rencontrer dans les métiers d'art, dans les métiers techniques associés à certaines pratiques artistiques (de la régie jusqu'à la création lumière, par exemple), voire dans certains métiers

artistiques : l'assistant metteur en scène qui, après quelques années, saute le pas de la mise en scène.

L'apprentissage peut s'apparenter parfois à un compagnonnage. Certaines pratiques se transmettent essentiellement par l'apprentissage ou le compagnonnage : la musique traditionnelle, par exemple.

Les stages

Fort pratiqués dans le cadre de la formation continuée, de l'approfondissement d'une pratique à son extension vers des disciplines dérivées, ils sont l'occasion de tisser un réseau, et parfois de décrocher un job : le Centre des arts scéniques a ainsi donné valeur d'audition à la pratique du stage.

Ils peuvent aussi, bien souvent, devenir une porte d'entrée dans une discipline, particulièrement dans la période « amateur » d'un parcours.

Enfin, la « résidence », fort prisée, peut à l'occasion cumuler les caractéristiques du stage (mise en réseau, moment privilégié, rencontres exceptionnelles, etc.) et de l'autodidaxie (un programme de travail et des objectifs propres).

De la pratique amateur à l'activité professionnelle

La frontière est floue entre l'amateurisme, le dilettantisme et le professionnalisme. Seuls, finalement, les amateurs se reconnaissent-ils tels sans l'ombre d'une hésitation, sans en faire débat. Le passage d'un amateur vers une pratique « professionnelle », ou plutôt « en voie de professionnalisation » n'est pas rare, il ne dépend que de l'artiste lui-même, de la manière qu'il a d'appréhender sa pratique, et du discours qu'il construit sur sa propre pratique.

Ce passage s'accompagne généralement d'un effort particulier dans le perfectionnement d'un savoir-faire, par diverses voies, institutionnelles ou dans le « système D ». Peut-être s'agit-il dans ces cas-là d'un effort de mise en réseau plutôt que de formation ?

Le glissement de pratique

C'est l'un des modes les plus particuliers, et les plus intéressants à analyser, de l'acquisition d'un savoir-faire, qui s'apparente parfois à un raccourci vertigineux, où acquisition et savoir-faire passent à la trappe, que l'on soit génie ou faussaire.

Qui ne connaît pas un auteur de théâtre ou un comédien qui est devenu metteur en scène, poussé par la nécessité (« personne ne monte ma pièce, personne ne me fait jouer le rôle de mes rêves ») ?

Mais il est des cas plus extrêmes : celui de Raimund Hoghe, par exemple. Longtemps dramaturge de Pina Bausch, il est monté sur scène pour la première

fois à 45 ans, en dansant un solo dont il était le chorégraphe. Ces métiers (danseur, chorégraphe) l'ont propulsé sur les scènes internationales. Si son apprentissage de la chorégraphie relève probablement du compagnonnage (avec Pina Bausch), qu'en est-il de l'acquisition de son savoir-faire comme danseur ? Une malformation du dos (depuis sa naissance) ainsi que l'âge auquel il a commencé à danser l'ont certainement poussé à explorer des pratiques du corps « non standards ». Pourtant, ce ne fut pas un « one shot expérimental » mais, depuis 1989, un vrai parcours artistique de haut niveau.

Il faut néanmoins remarquer qu'un tel parcours ne s'est avéré possible (économiquement possible) qu'à partir de la notoriété acquise dans son métier de base, au Tanztheater Wuppertal.

Ce glissement de pratique vers une deuxième discipline, adossé à la notoriété ou à l'acquisition de légitimité acquise dans une première, s'observe couramment : la comédienne qui devient chanteuse, l'acteur qui passe plasticien, l'homme de théâtre qui devient cinéaste, etc.

Et l'apprenti devient maître

Ce bref tour de la question ne serait pas complet sans remarquer un autre phénomène propre au monde artistique : le besoin, pour certains artistes – notamment ceux qui ont fabriqué eux-mêmes et à un haut niveau d'expertise une technique, un art, une pensée propres –, de transmettre à leur tour leur pratique, souvent dans un contexte non institutionnel.

Dans le théâtre, on peut se rappeler le Workcenter of Jerzy Grotowski (Italie) ou le Watermill Center de Bob Wilson (USA).

Tant Grotowski que Wilson sont considérés comme des maîtres, et la transmission de leur art, de leurs questionnements, passe par de longs cursus (plusieurs mois, voire plusieurs années), qui demandent un investissement important de la part des artistes sélectionnés dans ces centres. Il est à noter cependant que ce type d'expériences n'est pas nécessairement monnayable *de facto* sur le marché : tant Grotowski que Wilson ne pratiquent pas un art « commercial ». Grotowski avait cessé de mettre en scène quand il a ouvert son centre, et la pratique de Wilson n'est guère « vendable » dans les institutions ou auprès des pouvoirs publics, quand lui-même n'est pas aux commandes d'une production.

On retrouve cette dynamique dans des registres plus légers, comme dans la variété, avec le Petit Conservatoire de la chanson créé par Mireille en 1955, et sa forme abâtardie, les The Voice et Cie, où l'enseignement devient un « coaching spectaculaire ». Il est amusant de remarquer que ces émissions mettent en scène la concurrence entre « coaches », qui est en tout point similaire à la concurrence parfois rude entre professeurs, enseignants et (petits) maîtres.

Pistes de réflexion

Il n'y a pas de « temps de la formation », mais plutôt des moments qui scandent un parcours, professionnel ou non. Et il arrive que l'on emprunte le chemin tracé par un nouveau savoir-faire bien longtemps après l'avoir acquis.

Chaque année, nos écoles supérieures d'enseignement artistique lâchent sur le marché entre huit et 9 000 jeunes artistes diplômés. Et il y en a sans doute autant qui, seuls ou collectivement, sur le terrain, forgent leur propre pratique en dehors de cette filière institutionnelle. Les outils numériques et la mise en réseau des savoirs ont accéléré cette extension du champ et du temps de l'apprentissage. Tout en brouillant les frontières de ce qu'il est convenu d'appeler « la technique », ou mieux, la maîtrise technique.

Alors, parfois, l'institution fait cursus d'une trace fort fréquentée : le jazz, la musique électronique, la vidéo, etc. La trace finit alors toujours en marque. Et cette marque, il convient de la valoriser : les écoles « d'art » s'activent dans un marché concurrentiel qui prépare à une répartition des chances, notamment de travail, à l'aube d'une carrière. Il n'est pas impossible que ce soit cette répartition des chances, des opportunités de s'inscrire dans le marché du travail, qui soit en fin de compte le produit d'appel de ces écoles.

La reconnaissance et le prestige, acquis par cooptation et adoubement, sont aussi un marché, aussi redoutable que celui du travail, et l'enseignement artistique n'en est probablement qu'une partie.

L'enseignement artistique, sous toutes ses formes, est en outre et plus classiquement un marché de l'emploi important pour nombre d'artistes, diplômés ou non, au point qu'en la matière l'offre crée parfois la demande.

Cette structure de marché, combinée à la crise économique et au fait européen (Processus de Bologne, mobilité des artistes, etc.) conduit les pouvoirs publics à s'intéresser de plus en plus à la rentabilité d'un enseignement qu'il subventionne à grands frais, et notamment à l'insertion professionnelle des jeunes artistes tout juste diplômés.

Le fait que ces derniers entrent désormais directement en concurrence avec toutes celles et tous ceux qui auront pris les chemins de traverse n'est pas sans inquiéter « la profession », sans troubler le jeu de la légitimation et de la cooptation. Cette concurrence, quasi-qualifiée par d'aucuns de « déloyale », fait resurgir des figures que l'on croyait tombées dans les oubliettes : celle du « vrai artiste », de « la technique », du « grand art », etc. Le corporatisme guette à nouveau et, s'il s'installe, il y a fort à parier que le diplôme en sera une clé de voûte.

C'est oublier que la formation et l'enseignement artistiques, avant d'être l'acquisition d'un savoir-faire, sont d'abord l'apprentissage d'une pratique. Le savoir et le savoir-faire se (re)constitueront plus tard, au contact des conditions de production

et de diffusion de l'art. En la matière, le désir précède le besoin, et parfois de très très loin. À vouloir mettre la nécessité, d'apprendre par exemple, au premier temps, on risque bien d'anéantir le désir.

Pour paraphraser Lacan, l'artiste ne s'autorise que de lui-même, et nul ne peut l'obliger à concourir au progrès normatif de la culture et à sa fonction de reproduction de l'étant – qu'on le veuille ou non – comme mission première de l'enseignement.