

"Transmettre la direction artistique" - Rencontres professionnelles

dans le cadre de la Grande fête d'anniversaire de Transe Express les vendredi 26 et samedi 27 octobre 2012 à la Gare à Eurre (26)
organisée par la compagnie Transe Express, la Gare à Coullisses, HorsLesMurs et la Fédération des arts de la rue Rhône-Alpes
avec le soutien du CDDRA - Vallée de la Drôme, du Conseil général de la Drôme et la DRAC Rhône Alpes



Synthèse des interventions et débats

Vendredi 26 octobre - Auditorium de la CCVD

INTRODUCTION

Jean Serret / Conseiller Général, Président de la CCVD
Brigitte Burdin / Directrice de la compagnie Transe Express
Eclairage par Thomas Hahn / Journaliste

ENJEUX ET MOTIVATION DE LA TRANSMISSION

*L'acte créatif peut-il se transmettre ?
Qu'est ce qui motive la transmission ?*

Modération : Anne Gonon / HorsLesMurs

Avec :

René Pareja et Amélie Clément / Nord-Ouest Théâtre
Caty Avram / Générak Vapeur
Mohamed Kotbi / Le Cercle de la Litote
Gilles Rhode et Eléonore Guillemaud / Compagnie Transe Express

Samedi 27 octobre - Auditorium de la CCVD

COMMENT S'OPERE LA TRANSMISSION ARTISTIQUE ?

*Récits d'expériences
Le point de vue de l'institution*

Modération : Bertrand Petit / Compagnie Transe Express

Avec :

François Bouis / Fonderie Barthélémy
Christian Schiaretti / Théâtre National Populaire de Villeurbanne
Ana Rache et Stéphane Girard / Circo da Madrugada
Hélène Marseille et Rémi Allaigre / Transe Express
Michel Crespin / « Saltimbanque » émérite
Eric Aubry / CNAR La Paperie
Bertrand Munin / DRAC Rhône-Alpes
Isabelle Chardonner / Région Rhône-Alpes
Laure Descamps / Conseil général de la Drôme

SYNTHESE par Thomas Hahn / Journaliste

la fédération des arts de la rue
rhône-alpes

HorsLesMurs



Rhône-Alpes Région

INTRODUCTION

L'ouverture des deux journées de rencontres autour de la transmission est faite par Jean Serret. Il commence son intervention en rappelant le processus de développement de l'Ecosite du Val de Drôme, reconversion d'une gare de triage. La volonté de la CCVD d'investir dans l'Art du vivant se traduit par le soutien à la construction de la Gare à Coulisses, lieu de résidence de la compagnie Transe Express, qui a vu le jour en 2007. Dans la continuité de cette envie, le développement de l'« allée des artistes » débute en 2010 : dix logements dédiés aux artistes plasticiens sont prévus - trois sont d'ores et déjà construits - leur offrant un lieu de vie, de création et d'exposition. Une allée rectiligne face à l'organisation spatiale circulaire de la Gare à Coulisses, opposition de l'art vivant à l'art plastique tout en contribuant à la création de liens entre les deux.

Suite à la décision de la ville de Crest de déloger Transe Express du Kiosque à Coulisses, Jean Serret explique que la CCVD ne pouvait que les accueillir, les considérant comme un « cadeau du ciel » de par leur capacité à mobiliser un grand nombre de personnes autour de leurs activités. La compagnie représente aujourd'hui une réelle entreprise culturelle, faisant partie des plus gros chiffres d'affaires du Val de Drôme. Il est donc important pour les élus de la CCVD que cette entreprise se transmette dans les meilleures conditions.

Brigitte Burdin prend la parole à son tour, et revient sur la genèse de la transmission. Elle a commencé à réfléchir à une éventuelle passation cinq ans auparavant, se prenant au jeu d'imaginer secrètement les personnes susceptibles de prendre le relais. Elle a ainsi commencé à en parler de manière informelle à Hélène Marseille, Rémi Allaigre et Eleonore Guillemaud, trois artistes de la compagnie. Début 2011, Gilles Rhode et elle-même annoncent leur souhait de transmettre les activités de la compagnie, et choisissent les personnes qui leur semblent compétentes et sensibles pour prendre leur suite. Une dizaine de personnes associées à la compagnie depuis de nombreuses années est conviée à une première réunion.

Elle fait alors la lecture à l'assemblée de la lettre d'invitation qui leur a été envoyée. À cette première rencontre, Gilles et Brigitte ont listé l'ensemble des tâches, artistiques, administratives et politiques, incombant à la direction de la compagnie et les ont exposées aux treize personnes présentes. Depuis, le groupe des 13 travaillent entre eux et avec les deux directeurs pour préparer la transmission. Gilles et Brigitte ont l'envie de faire de cette transmission leur dernière création. L'annonce de la transmission a interpellé beaucoup d'autres artistes de la profession. C'est pourquoi ces rencontres ont lieu pour partager les réflexions et expériences avec les collègues de la profession et les institutions.

Brigitte donne ensuite la parole à Thomas Hahn, journaliste à Paris pour différentes radios et correspondant pour les revues *Cassandra*, *Stradda* entre autres. Il parle de ses activités comme la transmission de discours avec le souhait de réussir à transmettre aux récepteurs un intérêt, un enthousiasme à l'égard du travail des artistes. Il revient sur l'objectif des rencontres : voir ce qu'il y a à transmettre, comment cela s'opère, mais aussi parler des pertes de la transmission et des différentes typologies. Selon lui, le commencement de l'acte de transmission réside dans le processus de mimétisme comportemental : il s'agit d'un mécanisme fondamental du comportement humain au cours duquel l'apprentissage se fait naturellement. Il affirme que 90% de la transmission se fait seule, au même titre que 80% des informations d'un discours est communiqué de manière non-verbale, non intentionnelle.

ECLAIRAGE PAR THOMAS HAHN - *Texte intégral*

Quand on anime des émissions de radio, on se rappelle de temps en temps du fait que dans beaucoup de langues on parle de radiotransmission, par exemple. Transmettre du son, pour transmettre quoi ?

En tant qu'animateur d'une émission sur le spectacle vivant¹, j'espère avant tout transmettre de l'intérêt, de l'estime, de la passion et de l'enthousiasme pour le travail des artistes.

La transmission : horizontale, verticale, viscérale

Pour tout être vivant, le mimétisme comportemental est la base de l'apprentissage. Le désir mimétique est, et c'est René Girard qui nous l'a révélé, à la fois la condition de survie et le mécanisme fondamental permettant d'assimiler tous les éléments d'un espace culturel.

Ceux qui m'entourent, comment se positionnent-ils par rapport aux autres, aux objets ou aux propositions culturelles ? Comment mes parents se comportent-ils quand on va voir un spectacle de rue ? Et c'est quoi la différence avec une virée à Aquaboulevard ?

N'oublions pas cependant qu'il faut composer avec l'esprit de contestation des jeunes ! Lequel est, il fait bien le dire, l'une des raisons pour lesquelles Transe Express fêtent leurs trente ans !

Revenons donc à la transmission pour constater qu'à 90% elle se fait toute seule, tout comme dans un discours, 80% des informations reçues sont transmises de façon orale. Il vous suffit de vivre votre vie et vous transmettez. A vos enfants, avant tout.

Le seul problème : il n'y a pas que vous ! Au contraire, votre transmission verticale et innocente est soumise à forte concurrence.

Comme vous pouvez le constater au sujet de vos enfants, les victimes de la mode sont partout, et leurs goûts et leurs envies se transmettent de façon horizontale. Cette transmission, qui exerce de fortes pressions, procède de façon virale et viscérale.

Le mot de transmission

Dans transmission il y a : mission !

Tout comme en allemand, dans Beruf : on entend de lointains échos de Berufung (vocation) = La « profession » est une question de foi !

Pour pouvoir transmettre son art ou son métier, il faut croire en ce qu'on fait. On peut espérer que les artistes sont encore sensibles à cette missive.

Voilà qui marque une différence nette avec le monde de l'entreprise. Selon de récents sondages, 80% des employés travaillent dans un état mental de démission intérieure. Seulement 20% des salariés s'identifient à leur mission. Lesquels ? Sans doute ceux qui délèguent tout travail à leurs subordonnés.

**Radio Libertaire : Tempête sur les planches*

Transmettre quoi ?

Ne s'agit-il pas avant tout de transmettre des valeurs ? Oui, mais lesquelles ?

Même en se référant au FN la presse parle généralement de « valeurs ».

Si l'argent n'a pas le monopole de la valeur, les vraies valeurs morales sont en perte de vitesse.

1. Radio libertaire : Tempête sur les planches

Mais sans espoir d'améliorer la condition humaine en société, on peut faire quel type de spectacles de rue ?

Pensons par exemple à la crise créatrice actuelle de la danse contemporaine française. Elle peut avoir beaucoup de raisons, mais si on constate une perte générale en matière de créativité, celle-ci est largement due au fait que la danse a perdu son esprit conquérant qui voulait changer le monde et les relations entre les êtres.

Les catégories de transmission

On peut transmettre son savoir-faire, une œuvre ou bien, bien sûr, une fonction. Comme : la direction.

Mais de quelle direction s'agit-il ? A gauche ? A droite ? Vers le haut ? Vers le bas ? An avant ou en arrière ?

Transmettre la direction artistique d'une compagnie, est-ce continuer à indiquer la route à prendre ?

Dans le cas de Transe Express, treize personnes sont heureuses de poursuivre un chemin. Il s'agit donc d'une transmission choisie et non subie.

Car le plus souvent, on ne choisit pas de recevoir que qu'on nous transmet. Ca commence par les leçons de morale des parents et ça continue à l'école. Ca peut se terminer, en cas de crise financière, par une saisie de voter maison une vous transmettez lors d'une vente aux enchères.

Vraiment, une transmission bien choisie et bien réfléchie est un cas heureux.

Regardons donc quelques exemples.

Pour la transmission d'une direction :

Au Théâtre de la Ville, Gérard Violette a pu choisir son successeur, assez librement. Mais que fait le jeune loup, quelques années plus tard ? Dans une

sorte de putsch, il s'accapare aussi la direction du Festival d'automne ! Voilà un coup que le vieux patriarche n'aurait jamais osé !

Pour la transmission d'une création :

Quand Carolyn Carlson transmet à Tero Saarinen son solo « Blue Lady », elle le fait pour en voir une réincarnation (elle est Bouddhiste). Le corps de Saarinen devient le dépositaire de l'œuvre.

Le transmission se fait dans un rapport bref et intense : une transe-mission-express ; et donc paradoxalement le contraire de processus de transmission chez Transe Express !

Et comment transmet-on son œuvre à sa propre compagnie, après son départ ?

Merce Cunningham, le vieux sage, ne voulait pas que ses créations soient dénaturées au fil des années. Il a donc obligé les danseurs de dissoudre la compagnie deux ans après sa mort.

Le décès de Pina Bausch a été imprévisible et a laissé la compagnie dans le désarroi. Au résultat, elle devient un musée. Il n'y a pas de créations et le site web est toujours : www.pina-bausch.de! En dehors de Pina, le Tanztheater Wuppertal n'existe pas.

Et au Bêjart Ballet Lausanne, les créations n'intéressent personne, l'ombre de Bêjart avale tout.

Pourquoi ces compagnies ont-elles tant de mal à exister après une transmission ?

L'identité artistique est liée à une seule personnalité, un monument artistique et en matière d'égo, qui n'a pas voulu voir éclore d'autres personnalités en son ombre. Cette identité artistique est impossible à renverser.

Merce Cunningham n'aurait jamais fait de la danse-théâtre et il est impossible d'en faire en son nom. Et s'il avait essayé, le résultat aurait été très mauvais.

Pina Bausch n'aurait jamais essayé de créer une pièce abstraite.

Et Bartabas ne travaillera jamais sur un texte de Jean-Luc Lagarce !

Par ailleurs, il devrait commencer à réfléchir à sa succession! Grand solitaire, il devra inventer un modèle particulier - un cheval ne peut diriger une compagnie !

Par contre, un collectif est beaucoup plus libre dans ses choix artistiques. Il gère une image de marque bien plus souple

Les 26000 Couverts ont bien pu faire tout et n'importe quoi en salle, et même du Shakespeare : Sont toujours les 26000. Personne n'a jamais émis un doute là-dessus. Quelle liberté ! Leurs successeurs et héritiers en profiteront ! Ceux de Pina sont piégés dans l'ombre du sur-moi artistique et humain.

Ceci veut dire quoi pour Transe Express ?

Il faut laisser aux Repreneurs leur liberté artistique. Le paysage artistique et institutionnel évoluera et nécessitera souplesse et adaptation.

Les pertes de transmission

Il faut surtout parler des pertes de transmission, qui sont énormes. Déjà, le talent ne se transmet pas. L'énergie créatrice et l'envie, oui. Et c'est beaucoup.

La transmission est un acte qui se déroule entre deux entités, et nécessite un transmetteur. Par exemple un tuyau. Un gros tuyau! Comme celui qui traverse la Sibérie pour acheminer le gaz naturel. Et ce pipeline est truffé de fuites! Résultat : le gaz s'échappe et attaque la couche d'ozone. Mais les conduits d'eau dans nos villes sont tout aussi truffés de fuites !

Quand il s'agit de transmission énergétique, concernant voitures, vélos ou électricité, les pertes sont inévitables. Elles varient selon la température, la friction et le rapport poids-puissance de la motrice.

Lors de la production d'électricité, 55% de l'énergie primaire est perdue sous forme de chaleur ! En produisant l'électricité par micro-cogénération sur le lieu de consommation, on réduit ces pertes à moins de 10% !

Ce qui veut dire, en transposant le schéma vers une compagnie artistique que tout parle en faveur d'une transmission à ses propres enfants ! La co-génération, quoi...

Mais attention à l'effet Roi-Lear et à ne pas tomber sur une Reagan ou une Gonéril ! Les enfants ne sont pas toujours des Cordélia...

Mieux vaut donc limiter le nombre de ses enfants ou successeurs. Mais cet avertissement vient trop tard. Chez Transe Express le choix est fait : il y a treize repreneurs !

Autant dire qu'il s'agit d'un manifeste anti-superstition.

Les autres pertes de transmission sont, bien entendu, fiscales !

Voilà que cette semaine, dans L'Express Jacques Attali nous transmet ses pensées par rapport à la Californie où le taux d'imposition est de seulement 10% pour la création de richesses.

Mais celles-ci sont fortement taxées à la transmission ! Aussi, on accumule des richesses pour soi d'abord et ensuite pour l'ensemble des générations futures.

Pour éviter les pertes de transmission générationnelles, il y a un système : la Donation. Transe Express est la première compagnie à choisir la Donation comme mode de transmission artistique!

L'avantage est immense : on n'est pas obligé de passer par la case cimetière, comme les Bausch, Cunningham, Béjart et autres défunts.

Transmission et société

Les scientifiques ont découvert ce drôle de phénomènes chez plusieurs espèces d'oiseaux :

Dans une population, un individu découvre une technique, par exemple comment casser telle noix avec tel type de cailloux ou autre outil spontané. Puis transmet cette découverte à ses amis, etc. etc. Ca fait boule de neige.

Mais cette transmission lente va un jour être boostée : A partir d'un seuil critique, soudainement, toute la population naissante connaît l'astuce sans devoir passer par la mimesis.

On pourrait ici discuter longuement pour savoir s'il faut ranger ce phénomène du côté de la transmission subie ou choisie. Il s'agit en tout cas du contraire de la transmission telle qu'elle est organisée par les institutions au sein des sociétés humaines.

Je citerai ici brièvement le mémoire de master d'anthropologie de François Muramira au sujet des forgerons à Bambari, en République Centrafricaine. Il s'agit de la transmission d'un statut et d'une identité culturelle.

S'agissant de la transmission des savoir-techniques de la forge, pour les adolescents, les postures corporelles, les gestes ainsi que les regards sont des composantes pertinentes du processus de transmission des savoir-techniques.

La transmission de savoir-faire de la forge banda comme dans la forge de Bangui, est inscrite dans la conception spatiale et sociale conditionnée par un bon nombre de conduites et comportements, notamment le respect, l'obéissance, le sérieux, l'abstinence au vol et à l'escroquerie, etc, bref une bonne moralité de la part des apprentis, surtout envers le Maître-forgeron. Celui-ci de son côté, était

chargé de soumettre les apprentis à quelques préalables rituels qui consistaient entre autre à se frotter le corps avec les feuilles des plantes spéciales « lingui » pour la purification et la demande de bénédiction d'une force ancestrale.

Le fait de regarder et d'écouter tous les jours fait croire à certains fils des forgerons qu'ils n'apprennent pas ce métier, mais en vérité il leur est héréditaire.

Opposons maintenant à cet exemple celui des femmes fermières dans le Haut-Doubs où la sociologue Marie Anne Dalem a conduit une étude à la manière de Pierre Bourdieu.¹

Ici la pression des parents s'exerce de façon plus explicite : Reprends la ferme ! Ce qui veut dire, aux yeux des jeunes femmes : Reprends notre solitude ! Reprends notre galère !

Mais aussi : Accepte notre mode de vie ! Marie-toi sans avoir jamais pu passer un moment intime avec ton prétendant !

Les femmes sont déchirées : Elles veulent partir vivre en ville, pouvoir aller au cinéma. Mais est-ce une solution ? Y aura-t-il moins de désillusions à la clé ? Le choix Cornélien : Subir l'arrachement ou subir la transmission ?

Après l'Afrique et l'Europe, regardons l'Asie. En Corée du Sud, sur l'île de Jeju, tout au sud, travaillent ces fameuses femmes qui pêchent les coquillages en plongeant à l'apnée. Elles peuvent rester sous l'eau jusqu'à cinq minutes. C'est un métier comme d'un autre temps, qu'aucun jeune d'aujourd'hui ne veut assumer. Surtout pas les hommes !

Mais voilà qu'il existe une jeune Coréenne de 28 ans qui a appris le métier, sans

1. Femmes de fermes, Presses du Belvédère, 2008.

être la fille d'une pêcheuse de l'île. Au contraire, elle a fait des études de théâtre et d'ingénierie culturelle, en France !

C'est un cas unique, à ne pas confondre avec celui d'une transmission de mère en fille. Pourquoi? Cette jeune ne plonge qu'en été, alors que les femmes de 60 ans plongent aussi dans les eaux glacées.

Il faut donc constater 50% de pertes de transmission !

Elles sont omniprésentes, ces pertes ! Pour les éviter, il faut passer par des mesures radicales.

Dans le XI^e arrondissement de Paris les grossistes de mode chinois revendent leurs bails à d'autres Chinois et n'hésitent pas à recourir à des méthodes mafieuses pour en conquérir d'autres.

Exemple de transmission qui empêche les pertes de transmission. Mais en même temps il limite sévèrement le champ des cibles de la transmission.

Il s'agit d'un modèle communautaire. Pour lui faire face et redynamiser la transmission des bails, la Mairie a créé la Semaest qui brise la chaîne par préemption, en redistribuant les bails à d'autres types de commerce.

Car la fermeture du champ de transmission diminue la vitalité.

Une logique d'entreprise ?

Chez Transe Express, le processus de transmission a déjà eu lieu!

Il s'agit maintenant de ratifier le traité et pour Brigitte et Gilles de se libérer. Car la transmission se prépare - dans l'esprit ! Elle implique un lâcher-prise, une prise de distance.

Dans une entreprise, le PDG qui prend sa retraite reste souvent présent au

Conseil d'administration. Il peut alors ressurgir en temps de crise, tel un djinn ou autre sage pour agiter le bocal et donner de précieux conseils à ses administrés.

Cela devrait rassurer les repreneurs de Transe Express. Ni aujourd'hui, ni demain, espérons-le, ils ne courent le risque d'être mis à la porte ou de se faire délocaliser par des actionnaires.

Ici, on œuvre déjà en zone rurale où la main d'œuvre coûte moins cher. Certes, on peut toujours faire mieux en la matière, p. ex. monter un projet avec des chômeurs Yoruba pour un lâcher de talking drums. Dans ce cas on pourrait même viser un apport financier par l'Institut Français...

Brigitte et Gilles passent de main une marque sans prélever droits de succession. Voilà qui est très généreux et souligne la différence avec le modèle purement économique !

Et les repreneurs sont bien sûr bien avisés d'accepter ce cadeau. La valeur d'une marque bien établie sur un marché est inestimable.

L'identification des fondateurs avec leurs produits (spectacles) fonctionnent ici de la même façon que dans une PME. La marque prime, mais derrière elle la clientèle l'identifie nettement aux créateurs des produits. Ces créateurs ne sont donc pas facilement échangeables.

Donc : ne transmettez pas seulement vos valeurs. Transmettez surtout votre administrateur !

Dans une PME familiale, la transmission se prépare de longue date. Chez Transe Express aussi, et en quelque sorte il s'agit bien d'une famille.

Dans son roman « Visage retrouvé », Wajdi Mouawad écrit : « Quand une histoire commence, on ne sait pas qu'elle commence. » C'est forcément vrai dans le cas

de Transe Express. Leur histoire de transmission de la direction artistique est un processus naturel qui n'a pas eu pour finalité la passation des pouvoirs, mais uniquement la transmission d'une expérience mais surtout, le chemin partagé.

Un artiste peut-il arrêter de créer ? Peut-il prendre sa retraite ? Peut-il s'arracher à lui-même ? S'il le fait, sera-t-il encore lui-même ? S'il réussit à se dégager de ce qu'il faisait, a-t-il jamais été un artiste ? Quid de l'œuvre, s'il survit à ses créateurs ? Si le fil est rompu, sommes-nous encore dans le domaine du spectacle vivant ? Si les pièces continuent de tourner, sans le regard bienveillant, mais surveillant du créateur, ne sommes-nous pas dans une galerie ou pire, dans un musée où les œuvres se dégradent imperceptiblement ?

Eh bien, débattenz maintenant !

ENJEUX ET MOTIVATIONS DE LA TRANSMISSION

L'acte créatif peut-il se transmettre ? Qu'est-ce qui motive la transmission ?

La rencontre est ouverte par Anne Gonon, chargée des études et de la recherche de Hors les murs, centre de ressources des arts de la rue et du cirque, qui a été sollicité pour assurer la modération de la séance, est ainsi accompagner la réflexion. Elle expose l'intérêt de HorsLesMurs pour la question de la transmission artistique en tant que centre de ressources, mais aussi son intérêt personnel du fait de son évolution dans la profession depuis une dizaine d'année, se plaçant elle-même dans un processus de transmission au quotidien avec ses pairs.

La rencontre débute par un tour de table, pour ensuite être dans une dynamique d'échange avec l'assemblée. L'idée est de se focaliser sur la question artistique, et laisser de côté pour le moment les modalités techniques, institutionnelles et administratives, qui seront abordées dans la rencontre du lendemain. Elle rappelle les deux axes qu'ils souhaitent aborder - pourquoi transmet-on et pourquoi l'on reçoit - et emprunte ainsi le vocabulaire utilisé dans le mémoire de Sandra de Campos¹ sur le sujet de transmission à l'œuvre chez Transe Express : les Cédants et les Récepteurs.

La démarche sera tout d'abord de questionner le terme de « transmission ». Quelles sont les motivations à transmettre ? Peut-on envisager de ne pas le faire ? Comment et pourquoi ont été choisis ceux à qui l'on a décidé de transmettre ? Quelles ont été les motivations à recevoir ? Comment se défait-on de ce qui a été transmis ? Est-ce que l'on se défait vraiment de ce que l'on transmet ? Le second axe aborde le questionnement de ce qui est transmis et de ce qui est reçu. Est-ce que l'acte artistique peut se transmettre ? Qu'est-ce que cela veut dire ? Qu'est-ce que l'on transmet artistiquement ? Une méthode travail ? Un processus ? Une esthétique ? Un répertoire ? Une philosophie ? Un outil, un carnet d'adresse, une équipe ? Quelles sont les formes et les modalités de cette transmission ? Quelle

1. « Les enjeux de la transmission de la direction d'une compagnie artistique : l'exemple de Transe Express », Sandra de Campos, 2012.

modification de l'identité artistique, quelle métamorphose ? Cette notion d'identité, de style, comment cela se transmet, perdure et comment l'on accepte que cela se modifie ?

Le tour de table des intervenants permet de les situer dans leur processus de transmission. Chacune des contributions contribue à démontrer qu'il n'existe pas de modèle de transmission, propre à chacune des situations.

Mohamed Kotbi, codirecteur des Concierges, anciennement Cercle de la litote, revient sur le parcours de la compagnie. La compagnie fut créée par Luc Perrot, qui souhaite ne pas s'accaparer ce qu'il a mis en œuvre, et veut le partager avec l'ensemble des membres de la compagnie. Afin de signifier la direction artistique à plusieurs voix, la compagnie du Cercle de la litote devient Les concierges. La transition s'opère alors avec un ultime spectacle, sous la houlette du Cercle de la litote, « 12 travaux de la litote », projet initié autour de la transmission à travers la question de la vieillesse. La compagnie étant conventionnée, les institutions se voient associées au processus, et s'entendent dire que cette réflexion s'étalera sur trois ans, durée du conventionnement, et qu'il adviendra un changement pour la compagnie ensuite, encore incertain pour l'heure. Cette dernière création est réalisée à quatre voix, proposant trois travaux chacun, avec pour objectif de creuser le terreau de la transmission et de la vieillesse, le plus largement possible. A la fin de la période, les institutions ont commencé à se questionner sur ce changement de nom et de direction artistique : l'esthétique va-t-elle changer ? Luc Perrot sera-t-il toujours le directeur artistique ? Le référent restait Luc Perrot pour les institutionnels, mais aussi en interne pour les membres de l'équipe qui se tournaient systématiquement vers lui en cas d'interrogations. Le choix d'un nouveau nom s'est fait, mais le rapport au patronyme de Luc Perrot restait problématique pour la nouvelle compagnie « Les concierges » ; ce dernier a donc pris la décision de quitter la direction tout en restant dans le collectif, avec le statut d'accompagnant, en étant auteur, scénographe, interprète, comédien, etc. Il se propose d'être tout simplement au service des Concierges.

Caty Avram, codirectrice de Générrik Vapeur, prend à son tour la parole. La compagnie Générrik Vapeur est composée d'une équipe de vingt personnes, dont Caty Avram et Pierre Berthelot à la direction artistique. Caty raconte qu'elle était assez hostile à l'idée de transmission de l'acte artistique quand elle a appris la décision de Transe Express, considérant cela comme une régression. En effet, elle explique que le projet artistique, selon elle, est lié à un vécu, une esthétique, au rapport au public, à la défense de certaines idées. La mise en œuvre du projet s'est faite ainsi à deux personnes, et l'approche des autres membres de la compagnie peut être différente. Et puis après réflexion, elle prend conscience que finalement ils transmettent d'ores et déjà tous les jours. Cependant, elle se pose la question de la défense des arts de la rue comme ils l'ont imaginé au commencement, des évolutions du secteur et de l'engagement politique. Il y a l'envie de transmettre des valeurs pour que les gens fassent leur propre histoire.

René Pareja, directeur de la Famille Magnifique, débute son intervention en s'exprimant sur le sens du mot « transmission », un terme qui se veut lié à celui de passeur. Suite à sa rencontre avec Amélie Clément de la compagnie « Le ballon vert », il se pose alors la question de ce qui est possible de partager et de transmettre, l'envie d'un cheminement commun. Amélie Clément vient de fonder sa compagnie et s'est engagée dans un processus d'échange avec René depuis quelques années, travaillant actuellement sur un projet de rue. Officiellement, ils arrivent sur la fin du compagnonnage, cependant ils ne vont pas forcément s'arrêter là, parlant de « gourmandise d'échanges ».

Éléonore Guillemaud, membre des treize successeurs de Transe Express, rappelle que l'histoire de la transmission a démarré dès le début de leur collaboration avec Gilles Rhode et Brigitte Burdin. Ayant plusieurs spectacles du répertoire qui tournent en même temps, il arrive régulièrement que les artistes eux-mêmes prennent en charge les équipes, les relations publiques, lorsque Gilles et Brigitte sont absents. Chacun d'entre eux ont été à un moment donné référent sur un contrat. Dès lors que l'éventualité de la transmission fût évoquée, deux ou trois

membres de la compagnie ont manifesté leur volonté de s'impliquer, mais avec l'inquiétude de ce que cela pouvait représenter. Gilles et Brigitte ont ainsi pris les devants en les réunissant. L'annonce a été comme un coup sur la tête, auquel a succédé un temps de réflexion puis d'engagement. Afin de se structurer efficacement, treize membres se sont regroupés en collectif, constituant un laboratoire de création, et trois d'entre eux forment le directoire prenant en charge la gestion quotidienne des missions d'administration et de relations publiques. Ils se réunissent tous les mois depuis un an pour préparer cette passation. Éléonore insiste sur le fait qu'ils ont un esprit de famille puisque tous se connaissent et travaillent ensemble depuis un certain nombre d'années. Ils sont déjà des artistes, des chefs d'équipes et des créateurs mais apprennent désormais à devenir une équipe de dirigeants.

Luc Perrot, ne pouvant être présent aux rencontres, a choisi de témoigner par le biais d'une vidéo préenregistrée. Le Cercle de la litote est créé en 1996, compagnie qui est conventionnée par la DRAC, le Conseil Régional et le Conseil Général. Cependant il rappelle la gêne de la personnification de la compagnie que font les institutions, ce qui implique des doutes quant à l'avenir de la compagnie s'il décide de partir. Cette personnification est pourtant en opposition au travail collectif qui est fait au sein de la compagnie. L'histoire de la compagnie se traduit par une accumulation de savoirs faire, d'expériences : les personnes qui gravitent autour de la compagnie sont la chair de la création, ce qui fait de la transmission une évidence. Il ne se sent pas propriétaire mais initiateur, le passage du Cercle de la litote aux Concierges ne se traduit pas comme un leg à Mohamed Kotbi et Jérôme Lefèvre puisqu'il s'agit de la suite d'une histoire commune.

Gilles Rhode souhaite revenir sur deux choses pour lesquelles il est important de faire la différence : « être créateur » et « inventer ». L'énergie investie dans la création de Transe Express peut se transcrire comme la création d'une marque. Il prend l'exemple de marques comme la bande dessinée Blueberry, de journaux comme L'Humanité ou le Monde, de restaurants, qui sont repris par d'autres

dirigeants, en expliquant qu'ils fonctionnent sur le même principe : se donner les recettes. Il délimite trois points dans la motivation et l'acte de transmission : l'outil : nécessité de faire un état des lieux de l'établissement, du matériel, des structures, etc. Il s'agit de la partie la plus évidente, de la transmission d'une entreprise. Il n'y a pas d'inquiétude par rapport à cela.

l'acte artistique : activités d'inventeurs d'imaginaire, faire vivre des moments sensibles au public. Il n'est pas question de talents mais d'une longue histoire de frottement au terrain ; la fonction crée l'organe. Les solutions inventives sont trouvées par le biais du processus de création.

le militantisme : dans les arts de la rue, être militant dans son métier est possible. Il faut alors passer le flambeau de ce militantisme, faire bouger les lignes du théâtre populaire. Le grand format fait partie intégrante de ce militantisme : pas de questionnement sur la jauge, toucher un large public.

Anne Gonon pose la question de la transmission au quotidien, reprenant les propos d'Éléonore. Est-elle déjà en partie faite à travers un processus de transmission informel ?

Gilles Rhode reprend la parole en expliquant qu'il ne s'agit pas de la même chose. Jusqu'à présent, les propositions de projets étaient faites par Brigitte et lui. Une première transition eut lieu avec le dernier spectacle « Les Tambours de la Muerte » pour laquelle Gilles a impulsé le projet et ensuite le travail s'est fait en collectif. Concernant la prochaine création, ce sera la proposition des treize successeurs qui se fera avec Gilles et Brigitte.

Anne Gonon demande si la transmission de la direction inclut-elle également la transmission du répertoire ?

Brigitte Burdin indique la transmission du répertoire est évidente, faisant partie de l'outil de Transe Express. Gilles Rhode ajoute que le budget de fonctionnement de leur « boutique » est composé de 15% uniquement des subventions et 85%

produit par la vente des spectacles : 80 à 90 dates par an, il n'y a aucune raison qu'ils ne continuent pas à tourner. Il s'agit d'une façon de garder des interprètes, d'avoir des rentrées financières et d'avoir un rôle sur le territoire. Il suffit ensuite de continuer à alimenter ce répertoire. Cependant il est possible que cela évolue puisque leurs successeurs s'approprieront l'imaginaire à leur manière. Éléonore Guillemaud précise que l'appropriation de l'imaginaire de Transe Express se fait depuis des années, notamment sur l'approche du rapport à l'espace public, explorée selon diverses pistes de recherche. Elle se définit ainsi que ses collègues comme des enfants de la rue, ayant commencé leur carrière artistique dans la rue, toujours dans un processus d'exploration de l'espace public loin d'être terminé.

Anne Gonon propose à René Pareja de poursuivre en revenant sur le terme de passeurs qu'il a commencé à définir en début de séance.

René Pareja rappelle qu'à la différence de ces collègues, il œuvre sur du petit format, et s'est donc interrogé sur sa contribution à ces rencontres. Il explique qu'il a souvent réfléchi et échangé avec Michel Crespin sur le terme de « passeurs », et notamment sur l'approche des politiques qui devraient s'intéresser de plus près à cette notion. Les politiques culturelles sont actuellement pensées en terme de dispositif, alors qu'elles nécessiteraient d'être appréhendées comme une expérience, une démarche. Ces dispositifs convenus sont mis en place, ce qui demande de rentrer dans des cases bien définies. Transe Express sont des passeurs, ce qui n'est pas forcément le cas de tous les artistes : des passeurs entre eux-mêmes, auprès du public, des élus. Il poursuit en se penchant sur la notion de « transmission », en insistant également sur le lien avec la réception. Pour cela, il cite Eugenio Barba pour illustrer sa réflexion « Je ne transmets pas, je restitue parce que l'on m'a beaucoup donné. J'ai eu des maîtres qui ne savaient pas et ne voulaient pas être mes maîtres. La plupart d'entre eux étaient déjà morts lorsque que je suis venu au monde.[...] Ils ne m'ont pas connu mais moi oui ». Il fait ensuite un parallèle avec l'éducation populaire, et notamment la

décentralisation culturelle pour laquelle de nombreuses compagnies font un merveilleux travail. Dans l'histoire des arts de la rue, la création de la FAI AR, formation avancée et itinérante des arts de la rue, participe de la transmission, de l'inscription de la profession dans l'histoire. Concernant son cas personnel, il indique le soutien de la région dans sa démarche de transmission avec Amélie Clément, un soutien davantage symbolique. Il caractérise cet acte comme une transmission notariale de boutique, qui satisfaisait les institutions. Cependant pour lui il s'agissait davantage de compagnonnage, démarche pour laquelle il a sollicité l'accompagnement du ministère, sollicitation refusée sous prétexte que le processus était déjà engagé. A contrario une proposition d'aide fut soumise, qui faisait d'Amélie son assistante, alternative qui ne correspondait pas à leurs enjeux. L'objectif pour eux est d'être dans le partage du travail de chacun, dans l'expérimentation. Il achève son intervention avec le concept de « métamorphose », sous le sens d'une nécessité à rester vivant, notamment pour Gilles et Brigitte. Toutefois, pour faire accepter cette idée aux tutelles, il affirme qu'il faudrait changer les modèles anthropologiques.

Caty de Générrik Vapeur indique que dans l'acte de transmission ce qui l'intéresse c'est la transmission du collectif, chose qui est de plus en plus difficile à l'égard des institutions. L'individu est davantage sollicité de peur de disparaître dans un groupe. Elle revient alors sur sa propre expérience, en délimitant deux périodes. La première période correspond à la création de la compagnie, avec un groupe de personnes proches de Pierre et d'elle-même, dans leurs vies, leurs envies, leur génération : le collectif présent dans « Bivouac ». Ils ont découvert ensemble l'aventure du théâtre de rue, sa précarité, et ont évolué comme un collectif d'art de la rue avec un engagement artistique mais aussi politique, revendiquant la polyvalence. Elle définit ensuite la seconde période après le spectacle Bivouac. Ce spectacle est particulièrement intense, demande beaucoup d'énergie pour toute l'équipe. C'est alors qu'ils se sont confrontés au « vieillissement » de la compagnie. Mais l'évolution fait partie de l'évolution des arts de la rue, ils ont imaginé la création avec de nouveaux artistes, et continuent à le jouer. Elle

indique notamment leurs expériences de « Bivouac » en Corée au début du mois, constituant une autre forme de transmission. Ils ont eu l'opportunité de travailler avec des artistes locaux, qui eux-mêmes ont eu l'opportunité de pratiquer une forme d'art qui n'ont pas le droit de faire seul sur leur territoire. Revenant à la dualité collectif/individu, elle témoigne des changements au sein de la compagnie suite aux mouvements en 2003 concernant les droits à l'intermittence. Du fonctionnement de collectif, ils sont passés à une scission directeurs/interprètes. Les personnes avaient peur de la précarité, envie d'autre chose, c'était un moment de tensions et de rupture face à la pression de la course aux cachets. 14 personnes partent et 14 arrivent, des jeunes. Ils sont ainsi « devenus » des directeurs avec Pierre, une approche contraire à leur démarche, et se voient au fur et à mesure sollicités de manière individuelle par les institutions. Auparavant, les membres du collectif étaient présents au quotidien, tant pour la compagnie que pour leurs propres recherches artistiques, ce qui n'est plus le cas actuellement. Outre ces considérations, chaque membre de Générrik Vapeur est important pour la dynamique collective et a un rôle prépondérant dans les créations.

Concernant la spécificité de l'investissement de l'espace public, elle définit le savoir-faire des arts de la rue - le travail avec les populations, la connaissance de l'espace, des coutumes, des déplacements, etc - comme une forme de transmission au quotidien, permettant un échange et une ouverture. Ces traces laissées donnent parfois naissance à une nouvelle compagnie, de nouvelles propositions artistiques. Ensuite, revenant au cas de Transe Express, elle parle de la division des équipes de la compagnie pour faire tourner les spectacles. Elle témoigne ainsi de leurs questionnements au sein de Générrik Vapeur, lorsqu'ils ont des contrats potentiels tombant le même jour, s'ils ont la capacité de se diviser. Et puis finalement, il est difficile pour eux d'imaginer se séparer et préfèrent être ensemble, connaissant les complémentarités de chacun.

Anne Gonon questionne Caty Avram sur la réaction de son équipe lorsqu'elle-même à aborder la possibilité d'une transmission pour Générrik Vapeur.

Caty Avram indique qu'il serait étrange pour elle d'imposer un nom, une forme de spectacle aux membres de Générrik pour une éventuelle suite sans Pierre Berthelot et elle-même. Elle a la volonté de transmettre sa vision et son appréhension de la création dans l'espace public, du frottement avec le public, de la liberté de parole. Lors des échanges avec les membres de la compagnie d'une éventuelle transmission de leur direction, les réactions ont été multiples : la spécificité de chaque compagnie, chaque situation est unique ; l'envie d'en profiter pour faire autre chose après ; le souhait de ne pas transmettre le répertoire mais uniquement des valeurs signifie qu'ils se défilent quant à la transmission ; la nécessité d'anticiper leur départ pour éviter que l'équipe se sente prise au dépourvu. Elle avoue avoir été un peu interloquée par ces retours, mais est tout à fait consciente de la nécessité d'accompagner. Cependant elle ne s' imagine proposer elle-même une transmission artistique.

Gilles Rhode réagit en précisant qu'à aucun moment il a été question d'imposer quelque chose à leurs successeurs. Éléonore Guillemaud spécifie qu'ils ont écrit, avec l'ensemble du collectif, une charte de l'identité artistique de Transe Express telle qu'elle est en 2012, qu'ils la vivent depuis une vingtaine d'années et qu'ils se la représentent. Gilles termine en indiquant que de son côté également, il a rédigé un manifeste de l'identité artistique. Ils n'ont pas encore confronté les deux documents, mais il est déjà essentiel qu'une réflexion soit menée des deux côtés. Par ailleurs, il rappelle la nécessité d'être généreux dans la démarche, comme le fait que la totalité des biens de Transe Express est gérée en association, et donc n'appartient à personne. La transmission du nom en fait partie, au même titre. D'autre part, il compare l'expérience de Générrik Vapeur sur la question d'un glissement du collectif à la direction artistique, à celle de Transe Express. Il relève que l'inverse s'est produit pour eux, en passant d'une direction artistique à deux voix à un collectif de treize personnes dans cette transmission artistique.

Thomas Hahn ponctue les interventions avec l'exemple d'une pièce de théâtre de

Wadji Mouawad en expliquant que « quand une histoire commence, on ne sait pas qu'elle commence ». Un processus naturel s'est opéré, par conséquent la question de la transmission ne s'est pas posée unilatéralement. Il est nécessaire qu'il existe une demande de cette transmission. Par ailleurs, il revient sur le fait de l'autofinancement à hauteur de 85% de la compagnie. Une part de financement provient de la vente de spectacles, et surtout à l'étranger, mais selon lui il y a bien plus de 15% d'argent public dans le fonctionnement.

En réponse à Thomas Hahn, Gilles Rhode explique qu'une subvention donnée par une institution ou bien même un financement privé n'est pas la source principale de leurs recettes. Ils créent un spectacle pour ensuite le vendre, et sont alors payés pour cela. Il peut parler d'autofinancement car il s'agit bien de la vente d'une prestation ; le fonctionnement est par exemple différent de la Gare à Coulisses qui a une autre économie, gérant une mission d'accueil et non une transaction commerciale.

René Pareja prend à nouveau la parole pour questionner la manière dont est appréhendé le sujet de la transmission dans la profession. Il fait le postulat d'un nouveau mode opératoire qui place désormais les artistes au cœur de la démarche. Dans le passé, les institutions prenaient en charge ces questions. Les artistes demandent à être les premiers interlocuteurs, ce qui donne une place au secteur indépendant dans le paysage de la décentralisation. Le métier change et se déplace. La question de la transmission va devenir urgente.

Marc Mirales de la compagnie Les plasticiens volants témoigne de sa propre expérience, en précisant que la situation est différente. La compagnie est composée de dix personnes, la question de la transmission ne s'est pas posée du fait de l'effectif moindre. Cependant la répartition des tâches fût une réelle interrogation : ils sont cinq directeurs artistiques, composant à partir d'une ligne directrice définie. Ils ne sont pas toujours tous intervenants dans les spectacles, et lorsqu'ils sont absents sur un contrat, les interlocuteurs prennent conscience

qu'ils ont tout de même des personnes compétentes en face d'eux. Pour ce qui est des droits d'auteurs, chaque directeur les reverse à la compagnie, considérant qu'ils n'ont pas à les recevoir à titre individuel.

Anne Gonon questionne Mohamed Kotbi quant à la place d'un artiste proposant une idée et se retrouvant à assumer la tâche de la direction artistique : est ce que cela a fait l'objet d'une réflexion particulière dans le cadre de la convention qui a été dédiée à la question de la transmission ?

Mohamed Kotbi explique que dans leur fonctionnement, les gérants sont désignés comme « chefs de projet » qui vont porter le projet jusqu'à la vente. La direction artistique, elle, est entendue comme cap donné à l'entité, les choix stratégiques, le type de format, les questions tranchées dans les débats philosophiques, utopistes, etc. Cependant ils se sont confrontés au fait qu'un bon chef de projet n'est pas forcément un bon directeur de compagnie, et donc se sont questionnés sur les différences des deux rôles. Face aux modifications du régime de l'intermittence, l'approche a changé. Chaque membre de la compagnie avait besoin de faire de plus en plus de cachets, ce qui nécessitait de travailler sur plusieurs projets. Cela posait parfois des problèmes organisationnels dus au manque de disponibilité de l'équipe. Le résultat de ce phénomène fut aussi un glissement progressif sur une structuration interprètes/directeurs. De plus la question des droits d'auteurs a participé à cette scission parce qu'elle suscite des débats au sein de la compagnie. Par ailleurs, il interroge le terme « Directeur » au sens de patron, et avoue que s'entendre dire qu'il est patron peut être difficile. Se pose alors la question de ce qu'il souhaite assumer, la direction ou être directeur ? Ce questionnement est justement actuel, dans la mise en place de la nouvelle entité, les Concierges.

Caty Avram ajoute qu'il est nécessaire de prendre conscience de l'importance de l'acte artistique comme un ensemble de choses : une esthétique, un propos, un contenu, un sens, une démarche, un rapport particulier au public, une relation à

la société. Le projet artistique est issu du frottement de tous ces éléments. La pertinence de la transmission se joue dans la prise de conscience du projet artistique, en ayant une vision globale de son incidence, du sens donné dans la société au moment où il est produit, de la façon dont il marque l'histoire. L'acte artistique est un tout et se transmet via le comportement du directeur avec l'équipe.

Anne Gonon interroge alors René Pareja et Amélie Clément concernant leur expérience et sur le fait qu'ils n'opèrent pas de transmission de projet artistique en tant que tel.

Amélie Clément précise qu'ils n'ont jamais travaillé ensemble sur un même projet artistique, mais ont une quête commune pour laquelle ils empruntent des chemins différents pour y arriver. Avant de rencontrer René, elle explique comment elle est devenue porteuse de projet par nécessité, afin de continuer à poursuivre son métier. Sortie de formation, elle commence en tant que metteuse en scène pour se créer des espaces de parole et de jeu, devient directrice artistique, travaillant avec un groupe d'artistes, puis arrive à un rôle de porteuse de projet. La collaboration avec René s'est positionnée rapidement comme un enjeu de politique culturelle pour la Région : une compagnie conventionnée, la Famille magnifique, s'interroge sur le travail d'une jeune artiste et de sa structuration. Elle pose ainsi la question de la place de l'émergence à l'heure actuelle dans le paysage institutionnel et professionnel du secteur culturel. Ils ont eu des échanges forts et virulents avec les collectivités. Elle fait le postulat de la difficulté de trouver des lieux ou des équipes artistiques qui accueillent de jeunes artistes en résidence, de constituer un collectif dans la situation économique actuelle étant chacun dans un processus de survie financière qui se traduit par une course aux cachets et qui laisse peu de place aux projets à long terme. Il apparaît une nécessité d'échanges entre les générations, sans que la crainte de la concurrence face aux collectivités et aux financements prenne le pas.

Caty Avram rappelle qu'il est question ici de la transmission à l'intérieur d'une équipe. Concernant la transmission entre générations, les anciennes compagnies boostent et accompagnent très souvent les plus jeunes et prennent plaisir à le faire.

René Pareja souhaite revenir sur la notion de métier, et notamment la place que les artistes se donnent dans le dispositif. Il n'est pas question de générosité mais de l'émergence d'un nouveau métier. Il ne s'agit pas de chasser les anciens pour que les plus jeunes prennent leur place, mais de créer une altérité entre eux.

Michel Crespin fait part d'un positionnement personnel, et spécifiquement d'une question qu'il avoue le tarauder depuis très longtemps. Transmettre une direction artistique est une question de définition, selon lui, qui commence par s'interroger sur ce qu'est un artiste : un individu avec une personnalité et quelque chose en lui d'irrépressible à dire aux autres. Ce quelque chose qui sort de lui et qui va à la rencontre avec l'autre nécessite une forme pour le faire : il devient un objet artistique modelé par l'artiste, seul ou avec des collaborateurs, qui va donner lieu à une représentation. Cet objet artistique se veut alors unique. Ensuite il indique les deux références qui ont accompagné ses différentes initiatives, et notamment la création de la FAI AR. D'une part, il cite André Gide qui, dans son œuvre *Les nourritures terrestres*, déclare « Nathanaël lit mon livre et jette le ». Il explique alors, à travers cette citation, que la transmission se fait par l'expérience du transmetteur mais filtrée par le récepteur qui va ainsi se nourrir pour mettre en forme selon sa propre technique. D'autre part, il mentionne Cantor sur l'importance de la démarche dans l'art et non de la forme qu'il prend. Ces deux postulats peuvent entraîner des gardes fous, et questionnent ainsi les outils de la transmission. Il termine en disant qu'évidemment il n'y a pas de réponse idéale, mais le fait d'avoir la volonté importe énormément.

Gilles Rhode témoigne de sa façon d'appréhender la fonction du directeur artistique. Selon lui, le directeur artistique n'est pas forcément l'artiste, mais

joue le rôle d'architecte de projet. Dans une compagnie, lorsque qu'il y a plusieurs têtes pensantes, plusieurs sensibilités qui s'épanchent, il fait le lien entre elles afin de donner naissance à un produit qui sera efficace. Gille l'aperçoit comme quelqu'un d'assez « froid », qui peut tempérer et gérer les rouages entre les différentes structures de la compagnie, les personnes de la diffusion qui vont vendre le répertoire, les interprètes qui vont pouvoir expérimenter et développer de nouvelles choses dans le spectacle.

Un participant pose la question de comment cela va se passer concrètement pour Transe Express lors de la prise de décision s'ils sont plusieurs référents.

Éléonore Guillemaud répond qu'ils sont pour le moment dans une phase de structuration pour justement travailler à ces questionnements. Ils n'ont pas de réponse à l'heure actuelle. Dans leur imaginaire, tout peut arriver : l'émergence d'une personne à la tête d'une création, un directeur de projet, plusieurs directeurs artistiques. Elle rappelle que la structuration actuelle est pensée dans l'objectif de la reprise, qui est amenée ainsi à évoluer.

Anne Gonon précise qu'il y a certes le choix des orientations artistiques mais que Transe Express est tout de même une esthétique à part entière dans le paysage des arts de la rue. Pensez-ils avoir une responsabilité d'être garants de cet héritage ?

Éléonore Guillemaud spécifie que l'envie de continuer à vivre cette esthétique va bien au-delà d'une simple responsabilité. Ils souhaitent conserver cette identité, l'expérimenter, apporter de nouvelles pratiques et évoluer dans cette voie.

Gilles Rhode ajoute que l'héritage du Transe n'est pas une esthétique. Il fait la comparaison avec la peinture, et notamment les courants des expressionnistes et des pointillistes qui ont les mêmes origines. Il lui semble tout à fait possible de continuer avec les « chevaux de batailles » du Transe et y développer une autre

esthétique.

René Pareja revient sur Eugenio Barba et plus précisément la création du Théâtre laboratoire Inter-Scandinave. Il explique qu'Eugenio Barba est parvenu à rassembler 35 structures différentes au sein de cet établissement, en englobant les esthétiques de chacun.

Amélie Clément souligne qu'il ne faut pas craindre les métamorphoses. Les membres de Transe Express sont dans un rapport de fidélité et de confiance, ce qui permet de laisser les successeurs de s'épanouir dans cette transmission. Ils évoluent dans une société qui est également en mouvance, donc le projet est dans une mise en mouvement permanente. Il s'agit de poursuivre un processus.

Mohamed Kotbi se dit d'accord avec ces propos, mais les nuance en signalant que la réalité institutionnelle est bien différente. Il convient de prendre la responsabilité de faire évoluer les choses, de profiter de l'occasion de ces passages pour les réinitialiser, inventer quelque chose de nouveau et réinterroger les partenaires pour leur dire ce qui est possible et ce qui doit être possible.

Caty Avram cite un proverbe « Les bateaux sont plus en sécurité dans les ports mais ne sont pas faits pour ça » et fait une comparaison avec les enjeux des arts de la rue. Les arts de la rue sont faits pour être dans l'espace public et pour continuer à ouvrir ce que les collectivités et partenaires territoriaux ont tendance à rétrécir sous prétexte de contraintes contextuelles. L'évolution et les métamorphoses avec la société sont essentielles mais ne doivent pas être aux dépens des valeurs du secteur. Il faut lutter contre la tentation sécuritaire et pour la liberté dans l'espace public.

Éléonore Guillemaud pose la question du rapport aux tutelles chez les Plasticiens Volants, ce à quoi Marc Miralès répond qu'ils ne demandent pas de subventions.

Mathieu Neumann, membres des 13 successeurs de Transe Express, réagit aux discours de chaque intervenant en signalant l'ambivalence qui y demeure et qui est également sujet de friction au sein du collectif. D'une part, être vigilant et malin quant au rapport avec les institutions, et d'autre part le conseil de s'affirmer en tant que collectif et d'inventer un « être nous ». Il questionne ainsi l'assemblée sur leur manière de les aider pour que cela fonctionne, et rappelle qu'ils ont une vraie envie de continuer l'aventure. Ils ne sont pas de simples repreneurs qui tapent à la porte mais sont déjà depuis longtemps dans cette aventure. La crainte est la dualité entre la survie économique et la continuité d'une belle histoire qui les rendent heureux.

À cela, Caty Avram répond que les partenaires peuvent être intelligents, mais c'est au rôle du collectif de leur expliquer que cela va fonctionner même si c'est différemment, de leur démontrer la pertinence et l'intérêt artistique à poursuivre l'histoire de Transe Express. Il faut ouvrir le chemin et les emmener avec eux.

Mathieu Neumann interroge Mohamed Kotbi sur leur convention sur le thème de la passation. Comment cela s'est passé ?

Mohamed Kotbi signale qu'effectivement ils ont réussi à le faire mais un bémol est à apporter puisque ce n'est pas le Cercle de la Litote qui a signé mais bien Luc Perrot. Les institutions ont signé sur la thématique de la convention mais n'ont pas été au-delà quand il a été question de changer le nom.

Anne Gonon précise que dans le cas de co-direction sur un conventionnement, il y a déjà eu le cas d'une passation pour une signature à un seul nom. Il ne peut y avoir de généralisation en la matière et que cela dépend des relations avec les partenaires, de la configuration dans laquelle cela se produit.

Mohamed Kotbi ajoute à cela qu'il n'est pas question qu'une partie ou l'autre ait raison ou tort, il est nécessaire de réussir à évoluer ensemble. Il s'agit de

défendre une co-responsabilité à mettre en place pour le futur, une co-construction entre partenaires.

Caty Avram souligne qu'on ne peut pas défendre l'emploi pour l'emploi, il faut une motivation, et non pas juste dire qu'on la mérite parcequ'on y est depuis longtemps.

Gilles Rhode revient sur leurs débuts comme compagnie en signalant qu'à cette époque ils n'allaient pas chercher le conventionnement. Beaucoup parviennent à atteindre une capacité de financement par la vente des spectacles. Leur force est de pouvoir continuer à faire avancer les arts de la rue en trouvant de l'argent autre que les subventions. Concernant Transe Express, faire des compromis pour avoir un conventionnement ne vaut pas le coup.

Caty Avram souligne que les anciennes compagnies ont tout de même été chercher ces conventionnements pour avoir une reconnaissance du secteur, et ainsi s'inscrire dans la société ; ce que Brigitte Burdin approuve et précise que cette reconnaissance lui importe beaucoup pour le secteur.

Caroline Frezza du Conseil régional Rhône-Alpes souhaite préciser qu'eux-mêmes n'ont pas les réponses à ces questions à l'heure actuelle, s'agissant d'un premier cas de transmission pour une compagnie en région, même si cela a déjà eu lieu pour un festival ou un lieu. Elle signale leur présence pour les écouter, réfléchir ensemble sur ce sujet nouveau et essayer de les accompagner, ayant été associés dès le départ. Il ne faut pas tout de même s'attendre à avoir une réponse figée et fixe le lendemain.

Un membre de la Cie Elephant Vert précise qu'au début personne ne se souciait de l'argent public. On peut donc encore continuer et dire ce que l'on veut dire aujourd'hui.

Mohamed Kotbi conclut la rencontre en déclarant que tous étaient des héritiers du labeur initié par les plus anciens, labeur à ne pas perdre. Les questions du financement public sont primordiales : les arts de la rue ont gagné le droit et les galons de demander cet argent. Par ailleurs la réalité économique n'est plus la même et ne peut être ignorée.

Michel Crespin finalise en disant que cet héritage laissé est un marchepied pour le futur.

COMMENT S'OPERE LA TRANSMISSION ARTISTIQUE ?

Récits d'expériences ; Le point de vue des institutions

La rencontre débute par une intervention de Thomas Hahn qui formule plusieurs questionnements, en synthèse de la veille. Est-ce un cas particulier ? Est un cas particulièrement heureux ? Est-ce un modèle ? Selon quel mode la question de la transmission peut-elle se régler ? Il prend l'exemple d'une entreprise industrielle, pour laquelle le gouvernement prend en charge les modalités de transmission. Comment cela s'opère pour une compagnie artistique ? Le processus demande une extrême rigueur pour réduire les pertes de la transmission. Par ailleurs, il explique que si pour une entreprise l'innovation est un devoir, elle peut être dangereuse pour une compagnie. Il rappelle les interventions de la veille : Caty Avram a parlé du risque d'un détournement des valeurs de la compagnie, les Plasticiens volants ont brouillé les pistes en disant que chaque création a un directeur artistique. Le point à noter faisant la différence : les 13 repreneurs de Transe Express sont des gens « qui s'aiment », contrairement aux repreneurs d'une entreprise qui généralement ne s'aiment pas.

Bertrand Petit introduit la table ronde en citant le travail de Sandra de Campos qui rédige actuellement un mémoire avec pour sujet la transmission en s'appuyant sur l'exemple de la compagnie Transe Express. Selon ses recherches, on estime à 500 000 le nombre de dirigeants de PME qui partiront à la retraite dans les 10 prochaines années : la problématique de la transmission est donc un phénomène générationnel d'ampleur qui traverse toute la société, y compris la culture. Il poursuit en faisant suite aux propos de Thomas Hahn, s'accordant à dire que la question de la transmission est inhérente à tous les secteurs professionnels, et invite donc François Bouis à témoigner de son expérience, directeur de la Fonderie Barthélémy à Crest.

François Bouis revient sur l'histoire de son entreprise. La fonderie est créée par Adrien Barthélémy en 1925, associé à un mouleur. L'activité est la fabrication des

bronzes d'églises puis des bronzes funéraires. Après la seconde guerre mondiale, l'entreprise artisanale est constituée de treize personnes. Adrien Barthélémy n'avait pas d'enfants mais souhaitait transmettre la fonderie. Le père de François Bouis a donc intégré l'équipe dans l'objectif de prendre la suite, et l'a acheté en viager. Cependant il explique que ça n'a pas été simple pour son père, les prédécesseurs ayant eu du mal à lâcher les rênes, ce qui a créé des tensions. Pendant la période des trente glorieuses, l'équipe est montée à 80 personnes. Dans les années 80, lui-même, fils aîné, décide de succéder à son père, alors qu'il ne s'y destinait pas du tout au départ : la fonderie est transmise en donation partagée entre l'ensemble des enfants, il rachète les parts à ses frères et sœurs. Il revient alors sur la difficulté de la transmission entre père et fils, du fait que son père ne se décidait pas à prendre sa retraite. Ils ont ainsi réitéré le schéma de transmission précédent entre son père et Adrien Barthélémy. A l'heure actuelle, la fonderie s'est modernisée, l'équipe est réduite pour plus de compétitivité (50 personnes sur les deux magasins). La question de la transmission se pose à nouveau avec son neveu qui est entré dans l'entreprise. Il poursuit dans une comparaison entre les deux situations en posant la question suivante : qu'est-ce qu'on transmet dans une entreprise, et qu'est ce qui l'intéresserait en tant que repreneur potentiel du Transe Express ? Une marque, un savoir-faire du personnel, un outil de fabrication. L'art céleste de Transe Express est connu par ses pairs, la compagnie a développé une gamme de produits qui se renouvelle constamment. Il définit le régime de l'intermittence comme un certain turn over dans la société, et pose la question de l'innovation, du renouvellement, du changement d'identité nécessaire dans la transmission.

Anne Gonon lui demande si le fait d'être l'aîné de la famille faisait de lui le successeur naturel. Est-ce que la reprise était une envie ou imposée ?

Il explique qu'il a fait des études de génie civil pour justement ne pas reprendre la succession de son père. Et puis finalement, il s'est décidé, certainement inconsciemment, sur le schéma traditionnel de la reprise par l'aîné. La succession

s'est faite après huit ans de services à la fonderie.

Brigitte Burdin demande si la transmission était une transmission choisie ou subie.

Il avoue avoir la sensation de l'avoir choisie, du fait qu'il a un diplôme et qu'il avait donc la possibilité de travailler autre part.

Gilles Rhode le questionne sur les modalités de la succession à son neveu : Est ce qu'il va lui vendre l'entreprise ?

Il a l'intention de vendre en viager car une donation partagée serait trop compliquée, du fait qu'il a dix neveux et nièces. Aujourd'hui il va essayer de lâcher prise lui aussi.

Une personne de l'assemblée intervient en invoquant le problème de la statue des commandeurs : Comment se débarrasse-t-on des prédécesseurs ? Comment « tuer le père » ?

Bertrand Petit, au regard de cette question, invite Christian Schiaretti, directeur du Théâtre National Populaire de Villeurbanne, à s'exprimer sur son expérience.

Christian Schiaretti rappelle qu'il n'appartient pas au secteur des arts de la rue, mais au monde théâtral. Néanmoins œuvrant pour le théâtre littéraire pour tous, il pense avoir beaucoup de liens avec la profession. A chaque fois qu'un changement de directeur a eu lieu au TNP, la question de la transmission s'est posée. Il y a souvent un sentiment de rupture alors qu'il s'agit finalement d'une continuité. L'établissement est le premier centre dramatique national de France à être financé. Cependant Roger Planchon, son prédécesseur, ne souhaitait pas en faire un théâtre national, afin de garder le symbole du « populaire ». Christian Schiaretti caractérise ce dernier comme quelqu'un de très peu pédagogue, laissant penser que l'institution avait commencé avec lui. Il explique que

l'engagement du directeur est contractuel, et très souvent la nomination oscille entre la capacité de responsabilité mais aussi la réputation. Roger Planchon avait pour réputation d'être un homme stérile et pugnace, et l'État ne savait pas vraiment comment faire pour prévoir une succession. Lui-même avait une réputation de pugnacité politique, d'affrontement et une sensibilité vilarienne, contrairement à Roger Planchon. Cette capacité de combat, cette opposition à Roger Planchon, le fait d'être connu et que personne ne veuille candidater font qu'il est désigné pour prendre la succession. Il image la situation par une pièce de théâtre de Philippe Caubère, sur le récit d'un cauchemar dans lequel tout le monde est mort sauf Roger Planchon. Avant d'entamer le processus de passation, il réclame une inspection et la mise en place d'une instance d'analyse gérée par une tierce partie qui ferait preuve de neutralité. Selon lui, il est important d'organiser la transmission correctement, garante d'une bonne direction ensuite ; de voir la part juridique et la part humaine. Il affirme que l'on a les successions qu'on mérite.

Sa première rencontre s'est conclue sur l'accord entre les deux hommes d'être honnête l'un envers l'autre, ne faisant confiance à personne. C'est un flicage mutuel plus qu'une confiance mutuelle, mais ce pacte leur a permis d'avancer ensemble face au ministère. Un héritage sans filiation. Pendant trois ans, ils ont travaillé ensemble, lorsqu'il coproduisait Roger Planchon, sans tension particulière. Il s'agit d'un départ en douceur. Il explique qu'on finit par avoir le sentiment de leur ressembler.

AU TNP on succède à une légende, à un fantôme, raconte-t-il en évoquant notamment le bureau de Colette Dorsay. Il y a une réaction instinctive au lieu et à sa mythologie.

Il se pensait en rupture mais s'aperçoit qu'il est en fait dans la continuité. Les successions au théâtre sont sujet de rumeurs et de moqueries, il y a un problème sur la question des nominations car le théâtre reste un lieu d'enjeux : « je serai abattu lâchement dans un couloir ».

Il regrette qu'il n'y ait pas assez de jeunes dans les maisons. Il faut transformer le passé en avenir, former et employer les jeunes, les étudiants. Partant de

l'affirmation que « diriger c'est travailler à sa succession », il insiste sur le fait qu'il faut le dire, enseigner, et s'en soucier dès qu'on arrive, dans une idée d'artisanat.

Bertrand Petit s'adresse ensuite à Ana Rache et Stéphane Girard du Circo da Madrugada. Il pose la question de la transmission au sein de la compagnie suite au décès de Pierre Bidon, co-fondateur de la compagnie. Peut-on parler de transmission ? Le lien avec les institutions a-t-il subsisté ?

Stéphane Girard précise que la transmission a été subie et subite. Avant le décès de Pierre Bidon, la question ne s'était jamais posée. Selon lui, Pierre Bidon représentait une puissance motrice, un « bulldozer », illustrée par sa façon de penser la création : dans un souci de continuité, avec une ouverture de soi-même aux autres, nourrie mutuellement. Il évoque l'image de la tablée, un côté patriarcal et familial. Le souci de la formation et ce sens de la continuité ont donc toujours été présents chez Pierrot Bidon, dans les projets en Afrique, au Brésil, entre autres. La création de Circo da Madrugada s'est faite avec cette volonté d'avoir une équipe qui travaille sur de nouveaux projets combinés à d'anciens projets. Chercher une nouvelle façon de créer sans être le seul artiste pensant de l'aventure, et ainsi engager une création collective, un essaimage artistique. Pierre est décédé pendant une période de transition. La compagnie se trouvait dans une réalité économique difficile, en pleine phase de réorganisation entre un collectif artistique et une structure culturelle avec une direction. Après son décès, ils n'ont pas parlé de transmission, cependant la question de l'avenir s'est posée, puis rapidement l'évidence de la continuation.

Ana Rache continue en remarquant qu'il s'agissait de leur histoire, qu'ils avaient créé la compagnie ensemble. Ils n'avaient finalement pas vraiment de doutes sur le fait de continuer. En parallèle, ils ont décidé de créer une association, Entropiques, pour rassembler toutes les traces écrites de Pierre, de les numériser pour mettre à disposition ces ressources (écrits, photos, films...), et ont mis en

place un partenariat avec HorsLesMurs et la BNF, Bibliothèque Nationale de France. Il y a une mémoire vivante en eux, et une « mémoire de l'art » à transmettre.

Stéphane Girard revient sur la situation de la compagnie. Ils ont abandonné la création en cours, du fait d'un sentiment de l'omniprésence de Pierre, un peu comme un fantôme. Le « moteur de la locomotive » n'étant plus, ils ont choisi au départ de faire tourner le répertoire et de mettre la création de côté. D'un point de vue institutionnel, la réflexion fût différente selon les partenaires. La DRAC s'est questionnée sur le renouvellement d'un conventionnement sachant que l'aide est avant tout liée aux artistes et non pas à la compagnie. Elle a tout de même maintenue l'aide financière et a par ailleurs fait preuve d'un soutien moral. Le rapport humain avec d'autres tutelles fut davantage compliqué, avec un problème de soutien et une absence de dialogue.

Pour eux, si la question de la transmission ne s'est pas posée sur le moment, elle arrive aujourd'hui, avec une réflexion sur la continuité. Actuellement, la compagnie travaille sur une nouvelle création. Stéphane et Ana ont conservé la direction artistique, et font appel à un metteur en scène extérieur, une expérience nouvelle pour eux. Ils concluent sur la nécessité et le besoin de transmettre au sein de leur équipe. C'est à la fois un état d'esprit qui les unit et de la technique développée et enseignée aux nouvelles générations. Cette transmission se fait au quotidien.

Bertrand Petit introduit Hélène Marseille et Rémi Allaigre, deux membres du nouveau directoire de la compagnie Transe Express. Il les interroge sur l'état de progression du processus de transmission.

Rémi Allaigre explique que la jeune génération arrive à un moment où les arts de la rue sont passés par une certaine reconnaissance, après 30 ans d'histoire. C'est donc au moment où les fondateurs laissent derrière eux ce qu'ils ont construit que l'on peut se rendre compte de ce qu'ils laissent.

Hélène Marseille précise que l'acte de transmission a toujours eu lieu, et qu'ils sont désormais dans la phase de passation. Lorsqu'ils ont reçu la lettre d'invitation de Gilles et Brigitte, il leur paraissait évident de continuer l'aventure. Dès la première réunion, aucun des membres présents a dit « Je reprends Transe Express ». Elle dit avoir souri, avoir tremblé, avoir réfléchi puis être passée à l'action. Le processus est aujourd'hui en cours et la nécessité de se structurer avec un directoire et un laboratoire de création est apparu rapidement.

Rémi Allaigre déclare qu'ils sont dans la période où ils essaient de prendre conscience de ce qu'ils reçoivent : une compagnie, un répertoire, du matériel, une équipe. Ils avancent mutuellement, avec Gilles et Brigitte, vers cette prise de conscience. C'est pourquoi, ils ont décidé de mettre en place une direction pour faire avancer le bateau, gérer l'« entreprise », puis de créer un collectif pour la création. L'objectif est de partager et de croiser les idées de chacun, de se comprendre les uns les autres ; Un objectif qui demande beaucoup de travail.

Christian Schiaretta les questionne sur les raisons à vouloir pérenniser Transe Express, et si cela n'est pas une forme d'institutionnalisation. Il dresse un parallèle avec la décentralisation du théâtre, lorsque beaucoup sont partis créer leur histoire en région puis ont été rattrapés par le « syndrome institutionnel ».

Gilles Rhode rappelle que la compagnie est composée de dix permanents, de 150 salariés, de matériels, etc. L'activité produite implique de se poser la question de continuer ou non.

Hocine Bouguerra, un membre des treize successeurs, fait remarquer qu'ils ont tout simplement envie de continuer.

Stéphane Girard pose la question rhétorique : la transmission d'une compagnie est-elle simplement son outil ? La volonté est avant tout de continuer à partager une belle histoire, des projets, du plaisir, mais la suite sera forcément différente

de ce que l'artiste a laissé. L'équipe de Transe Express est légitime puisqu'elle fonctionne ensemble depuis longtemps dans un esprit artistique défini, avec une couleur artistique définie. A contrario il interroge : « qu'est ce que signifie être un artiste ? Est ce une équipe avec un savoir-faire ? Une dynamique collective avec la capacité de produire un acte artistique face au public ? Ou est ce une nécessité intrinsèque, c'est à dire une façon d'être, de faire, une vision, une sensibilité ? Cette nécessité peut-elle se transmettre, se reproduire ?

Il souhaite, pour finir, pousser le questionnement un peu plus loin : n'est ce pas un temps vécu qui arrive à une fin permettant une nouvelle émergence nourrie de ce temps passé ? Il s'agit d'un deuxième niveau de réflexion à assumer : pourquoi ne pas continuer différemment ?

Christian Schiaretti répond à cette intervention en invoquant la dimension mémorielle qui, selon lui, est fondamentale. Revenant sur son expérience au TNP, il explique que la mémoire du lieu, de sa création à aujourd'hui, sa légende, fondent cette institution, et non pas la réalité objective de l'homme.

Jean Digne prend la parole, revenant sur les formes alternatives du champ de transmission observées au cours de l'histoire. Il débute en prenant le cas de l'académie Fratellini pour laquelle la transmission est inscrite dans une certaine tradition, dans laquelle les enfants de cette tradition se révoltent pour inventer d'autres transmissions. Il parle alors d'une culture open game : il ne s'agit pas de faire référence uniquement à l'institution. Il y aussi un désir d'alternative qui est constitutif de la transmission, se développant dans une nouvelle société, du fait de la circulation mondiale, des disciplines extrêmement variées : une culture plurielle de la transmission dans la diversité des interculturels, dans les entrées et sorties multipliées à l'infini.

Un participant interroge le statut de l'auteur, précisant que très souvent, dans les arts de la rue, il se confond avec celui du directeur artistique. Comment l'auteur existe-t-il dans une direction artistique à treize personnes ?

Éléonore Guillemaud reprend l'exemple des plasticiens volants pour répondre à la question, une compagnie qui fonctionne avec cinq directeurs artistiques. La création est commune, chacun peut signer comme auteur. Hocine Bouguerra complète en expliquant que la démarche est en cours, et donc va s'affiner au fur et à mesure du temps. Il revient par ailleurs sur la notion de transmission directe, qui pour lui est fautive. En effet, il rappelle l'émergence de nombreuses compagnies sur le territoire du fait de la présence de Transe Express. A la différence du théâtre, il affirme avoir un rôle à jouer sur ce territoire dans la démarche de la dimension mémorielle évoquée par Christian Schiaretti.

Christian Schiaretti rebondit aux propos en indiquant que le problème dans le théâtre est la mémoire liée au lieu, à l'architecture du lieu dur. Il explique que presque toutes les successions, selon lui, se sont mal passées, excepté celle de Gabriel Monnet qui s'est reconverti en acteur. La cession des activités ne se fait pas à l'âge de la retraite donc que devient l'activité artistique d'une personne qui ne peut plus assumer en énergie le suivi d'une entreprise ? Généralement, la succession qui se passe au niveau actoral est plus facile qu'au niveau de la mise en scène, du fait des esthétiques qui vieillissent.

Brigitte Burdin remarque que Gilles Rhode et elle-même sont également interprètes dans leurs spectacles. Ainsi, tant qu'ils seront capables de monter sur les mobiles (spectacle Mobile-Homme), ils continueront à jouer avec la compagnie.

Bertrand Petit introduit ensuite Eric Aubry, directeur de la Paperie, l'invitant à témoigner sur son expérience de transmission avec la compagnie Jo Bithume.

La Paperie, Centre National des Arts de la rue, est un lieu institutionnel issu de la compagnie Jo Bithume. Après 20 ans d'existence, la séparation ne s'est pas faite si facilement car les bagages étaient lourds. Il précise par ailleurs que son témoignage est issu de ses regards et ressentis personnels, n'engageant pas tous

les membres de la compagnie. Il n'y pas eu de transmission, mais la préparation d'une scission des activités de la boutique Jo Bithume. Les entités étaient au départ:

une compagnie artistique

un centre de formation, qui était, entre autres, une école de cirque

Les deux activités leur ont permis d'accéder à un lieu de la ville, spacieux, permettant d'accueillir d'autres équipes artistiques amies. A partir de 2000 s'est posé la question de devenir lieu de résidence à proprement parlé et donc des conditions inhérentes : l'accueil et l'accompagnement des compagnies. La Paperie est née. A cette même époque, la compagnie a pris en charge le festival « les Accroches coeurs » pour une durée de dix années.

Au milieu des années 2000, le projet est devenu un peu trop conséquent pour un statut associatif. L'ensemble de l'équipe a donc réfléchi à un nouveau statut qui permettrait une meilleure gestion des divers champs d'action, et sont arrivées sur la décision de créer une SCOP SARL, qui définit les usagers comme détenteurs des outils de production. Le projet devenait de plus en plus important, ce qui a induit la création de quatre services : « service spectacles », « service école/centre de formation », « service lieu de fabrique » et « service festival accroche coeur » ; Chaque service avait un directeur, formant le directoire de la société. Malgré l'envie et la volonté de créer des ponts entre les services, cela ne fonctionnait pas par manque de répondant de chacun des organes.

En 2005-2006, les spectacles de la compagnie ont difficilement tourné, qui a eu pour conséquence un énorme déficit économique. La même année, le secteur « centre de formation » n'affichait pas une bonne santé financière. Toutes les activités étant sous la même entité, les soucis économiques affectaient l'ensemble des services. Chaque entité voulant préserver son secteur, les tensions ont commencé à grandir. A la même période se développait le Temps des arts de la rue, concertation avec le ministère de la culture, amenant l'idée d'une éventuelle labellisation de la Paperie, une forme d'institutionnalisation qui effrayait certains membres de la compagnie. De nombreuses réunions et

concertations ont suivi dans le but de parvenir à une démarche qui permettrait de contenter chaque secteur, mais qui ont finalement abouti à une séparation juridique. Deux ans ont été nécessaires pour organiser cette scission, qui a lieu en 2010. Finalement, il avoue que la transmission fut subie et choisie à la fois. Malgré la volonté de continuer en collectif, cela n'a pas été viable.

Un participant signale que la compagnie a continué ses activités sous le statut de la SCOP. Il questionne ensuite sur les statuts juridiques choisis pour l'école et le lieu de fabrique ?

Les deux ont choisi le statut associatif pour leurs activités.

Philippe Violanti, directeur de l'agence Acquaviva, intervient en indiquant que son agence d'ingénierie culturelle gère désormais le festival des Accroches coeurs. Il explique se sentir alors dans cette logique de transmission mais tout de même dans une logique inédite puisque le festival est désormais sous un principe de marché public.

Christian Schiaretta remarque que l'assemblée a des débats issus de la première décentralisation théâtrale, un mouvement qui a connu trois temps : les temps héroïques, les temps classiques et les temps d'une post-modernité. Le théâtre est dans le temps de la post-modernité ce qui amène les acteurs du secteur à penser la transmission uniquement en termes de rupture. Les arts de la rue sont à la sortie des temps héroïques et pensent la transmission en termes de débordement. Les personnes de la profession portent une fraternité entre elles que le théâtre ne connaît plus. Il les encourage alors à continuer dans cette voie en prenant soin de rester concernés par leur histoire, en affirmant que leur pire ennemi est de la voir déléguée à d'autres.

Michel Crespin prend ensuite la parole, se définissant comme inventeur, fondateur, co-fondateur et passeur compulsif. Il explique que la profession était

au départ un désert d'outillage. Il a donc, avec d'autres, contribué à fabriquer les outils collectifs nécessaires pour permettre une meilleure professionnalisation. Il parle de son enfance pour expliciter cette envie de transmission. N'ayant pas eu de père, il n'a pas connu la transmission naturelle, l'héritage familial. Il a passé onze années dans une école militaire, et a vécu la promiscuité et la proximité du collectif par obligation, une expérience qu'il lui a appris la nécessité d'être un leader pour garantir sa survie. C'est-à-dire les emmener sur le rêve et leur renvoyer dl'image d'un collectif qui fasse rêver. Il fait ainsi une analogie avec Eugenio Barba qui a lui aussi connu l'école militaire, non pas avec ses œuvres, mais avec son leadership par lequel il est parvenu à emmener d'autres personnes à le suivre sur son territoire d'idées et de réflexions, et en faire un groupe qui avance et crée ensemble. Par ailleurs, il justifie cette démarche par l'appartenance à une génération pour laquelle la pensée dialectique était le moteur de développement collectif, mais aussi définissant une majorité des personnes issues de cette génération comme les produits de l'ascenseur social de l'école Jules Ferry. A cela sont ajoutés le militantisme, le volontarisme et une morale sociale. Ces ressorts ont montré rétrospectivement la capacité du corps des arts de la rue à faire autre chose et à réfléchir autrement. Les passeurs sont ceux qui portent la transmission et ont une puissance d'emmener les gens, qui se forge et se développe dans le temps.

Les outils inventés sont des outils institutionnels. Il ne considère pas pour autant avoir institutionnalisé les arts de la rue. Les aides publiques leur sont simplement redevables de la même manière que les autres disciplines. Il définit son action comme une confrontation aux institutions pour porter une parole partagée, tout en maintenant la vigilance par rapport aux enjeux de l'institutionnalisation. La création d'outils institutionnels ne signifie pas de ne plus être dans un rapport de force avec l'institution en cas de désaccord : c'est un enjeu permanent, qui existe encore.

Revenant sur la thématique de la table ronde, « Comment s'opère la transmission ? », il témoigne de ces expériences en la matière. Il explique n'avoir jamais démissionné, et que le seul outil qu'il a réussi à passer dans une

reconnaissance de l'autre comme potentiellement capable de prendre le relais est le festival d'Aurillac à Jean Marie Songy. Son successeur a pris progressivement le poids de la machine, durant trois ans, devenant le programmeur la dernière année. Suite à cette expérience, il a continué ses activités avec Lieux publics, CNAR, jusqu'à ce qu'il soit en désaccord avec l'institution dans les moyens donnés. Ne souhaitant pas démissionner, il a demandé alors qu'on le décharge de ses activités. Un d'appel d'offre a été mis en place pour trouver le successeur. Il avoue être toujours en désaccord avec son successeur, mettant en avant l'importance de la démarche plus que de l'œuvre.

Il reconnaît la difficulté d'abandonner cet outil, un « petit bout de soi » ; un sentiment normal pour l'être humain.

Il conclut son intervention en définissant le passeur comme quelqu'un qui s'enrichit du passage qu'il fait. Il cite André Gide dans *Les nourritures terrestres* : « Nathanaël, lis mon livre et jettes le ; ce que quelqu'un d'autre de mieux que toi a dit ne le dis pas, ce que quelqu'un d'autre de mieux que toi a fait ne la fais pas, sois toi-même », et en donne la signification : « Nathanaël, appropries toi mon expérience, désengages toi pour être toi-même ; parce que si tu es toi-même tu deviens un autre et je m'enrichis parce que tu m'interroges. J'ai devant moi un inconnu qui est unique ». Malgré un sentiment de dépossession, le passeur profite de cette richesse des nouvelles choses qui apparaissent grâce à des énergies portées collectivement.

Bertrand Petit introduit la deuxième partie de la table ronde, expliquant que la transmission est un sujet relativement nouveau pour le secteur mais aussi pour les institutions. Il rappelle donc qu'il n'est pas attendu aujourd'hui d'entendre un positionnement net et clair des institutionnels sur un cas précis mais leurs visions et points de vue sur la question, et notamment l'accompagnement possible qu'ils pourraient envisager. Il s'agit bien d'avoir des échanges afin de pouvoir construire ensemble une réponse.

Bertrand Munin introduit son intervention par poser la question du regard que peut avoir une DRAC sur la transmission artistique. Parle-t-on de transmission, de succession, d'héritage ? Il explique qu'il n'y a pas encore d'exemple d'une situation qui peut démontrer que cela se passe bien. Il revient sur la réflexion concernant le responsable d'un projet qui est subventionné : est-ce un nom de compagnie ou un artiste singulier ? Il avoue que c'est davantage l'artiste à l'intérieur d'un projet. L'institution manifeste l'envie de les accompagner aujourd'hui en grande partie parce que Transe Express est intéressant du fait de leur parcours artistique qui rencontre une volonté de politiques publiques, ce sur quoi repose l'aide de l'État. Dans le cas contraire, le directeur artistique d'une compagnie peut transmettre ce qu'il veut à qui il le veut, cela n'intéresse pas la DRAC. Outre le souhait de voir l'aventure de la compagnie continuer, il s'agit également de faire perdurer le lieu de résidence qui reçoit une aide dédiée spécifiquement à ses activités.

A la lumière des échanges de ce matin, il affirme que l'acte de transmission est par nature ce qui fait le principe même de l'aventure humaine, défini comme un acte de civilisation. Citant Nietzsche, il associe au besoin de mémoire ses deux corollaires que sont une nécessité de rupture des habitudes et coutumes, positive ou négative, et une nécessité de l'oubli. Son constat de « vieux » spectateur, averti, est l'appréciation d'un spectacle en fonction des formes qu'il connaît déjà, donnant parfois un sentiment de déjà vu. Cependant, il y répond en expliquant que l'audience peut être jeune, nouvelle, et donc dans la découverte totale de la proposition. Il veut démontrer par là qu'il n'est pas forcément nécessaire de toujours vouloir proposer de nouvelles formes. La transmission d'un savoir-faire,

d'une technique, d'un regard sur une pratique est donc importante, mais ne doit pas figer les choses au risque de basculer dans un principe de folklore. Il s'agit bien d'opposer transmission et reproduction, filiation et figure éternelle. Par ailleurs la question de la transmission révèle l'incapacité de la DRAC à faire la gestion prévisionnelle des emplois et compétences. D'un point de vue interne, l'administration étant impersonnelle, cela pose moins problème. Par contre dans l'institution, comme par exemple les C.D.N., Centres Dramatiques Nationaux, des règles sont fixées afin de signifier l'aide publique à un outil et non pas à une personne à qui est seulement délégué le fonctionnement. C'est pourquoi le directeur change régulièrement, ne pouvant cumuler plus de trois mandats, sauf cas exceptionnel. Le recrutement se fait par un appel à candidature ouvert afin de recueillir des candidatures. A aucun moment, l'idée de sélectionner des profils pour former des personnes aux qualifications demandées pour le poste est avancée. L'intérêt dans le travail initié par Gilles Rhode et Brigitte Burdin est de retrouver pleinement ce principe dans l'idée de transmission de leur outil et leur histoire. Le collectif qui leur succède est composé de gens qui sont associés au fonctionnement de la « maison », à la différence d'autres cas existants dans le spectacle vivant. Les membres de la DRAC sont d'abord satisfaits de l'anticipation de la compagnie sur la suite à donner au lieu, étant conscients que Gilles et Brigitte ne sont pas éternels. Leurs positionnement est pour le moment plutôt en retrait, dans le but d'observer leur façon d'opérer. Si cette transmission se déroule bien, ils préfèrent éviter de surajouter le poids de l'administration et les laisser réfléchir seul, pour ensuite la valider collectivement avec les autres partenaires.

Il termine par un aparté sur les enfants : que leur transmettre pour qu'ils deviennent autres, alors qu'eux-mêmes se posent en mimétisme ou en rupture ?

Isabelle Chardonner, directrice de la culture à la Région Rhône-Alpes, revient sur la préparation de son intervention, en expliquant qu'elle a suscité beaucoup de questions dans son service concernant leur position actuelle dans ces processus. La région Rhône-Alpes compte environ trois cents équipes artistiques, trois cents

lieux de diffusion, quatre cents festivals, ce qui offre un panel de comparaison dense. Pour autant, Transe Express est un cas bien particulier, malgré un nombre important actuel de questions de transmissions, d'héritages, du fait d'un effet générationnel. Elle parle de son expérience, le plus souvent liée à des lieux de diffusion, et affirme avoir pléthores d'exemples qui se sont plus ou moins mal passés. Rares sous les démarches de transmission qui ne sont pas compliquées ou douloureuses. Ensuite elle explique qu'ils ont l'habitude des successions mais pas des transmissions, hormis quelques questions dans le secteur de la danse, mais davantage liées à la question d'un patrimoine artistique, sur le répertoire existant. Le cas de Transe Express réunit plusieurs enjeux qui ne sont pas habituellement confrontés ensemble. La compagnie s'est identifiée comme une véritable entreprise ; mais aussi comme un patrimoine avec un répertoire vivant d'œuvres plus ou moins anciennes qui continuent à tourner ; un esprit de travail collectif, de co-construction et de déploiement sur le territoire, une capacité de mobilisation ; la création et le développement d'un lieu ; et enfin des compétences techniques, une méthodologie. Cette réunion de ces éléments induit une réelle interrogation sur le processus de transmission, une expérience inconnue pour la Région. A défaut d'une réponse toute faite, la posture de la région est la volonté de prendre le temps avec eux, d'être associée à la démarche. Leur souhait est d'être à leur côté, avec l'envie que l'aventure survive à ses fondateurs. Ils ont conscience que la suite sera différente, mais veulent réellement être les accompagnateurs de ce temps de réflexion et de transmission, sur une durée de six ans pour débiter - trois ans pour préparer la suite puis trois ans pour la démarrer. L'intérêt pour la collectivité et pour la compagnie est de poursuivre ce compagnonnage afin de voir où cela va les conduire.

Laure Descamps, directrice de la culture au Conseil général de la Drôme, commence par remercier la compagnie d'interroger son institution et de l'intégrer au processus. Afin de tenter d'apporter des éléments de réponses, elle explique s'être interrogée sur différents points inhérents à la démarche de transmission. L'acte de création est quelque chose de très personnel, lié à une identité forte,

relevant de l'intime. Afin d'illustrer ces propos, elle cite Gilles Deleuze pour qui l'invention est une nécessité, et qui reprends lui même des propos d'André Malraux définissant l'acte de création comme un acte de résistance à la mort. Elle opère alors une mise en parallèle avec le cas de Transe Express : leur transmission n'est elle pas une forme de création ? D'autre part, elle aborde la notion de l'autonomie, à travers l'image de la relation parents/enfants, citant le Dalai Lama « Vos enfants ne vous appartiennent pas, vous devez les accompagner vers l'autonomie ». Inconsciemment, Transe Express se situe peut être dans ce schéma. Elle poursuit sa réflexion selon un angle de vue davantage pragmatique : la compagnie est créatrice d'emplois sur le territoire, et nécessite donc une pérennisation, mais l'accompagnement des institutions ne doit il pas aller au-delà du financement ? Le moment est peut être venu pour réfléchir au statut juridique le plus adéquat ; elle prend l'exemple de la Papeterie qui s'est constituée en SCOP, un statut qui pourrait être plus opportun pour pérenniser cette entreprise sur le territoire, et affirmer l'identité du nouveau collectif. Enfin elle fait part d'une recherche sur les clés de réussite de la transmission d'une entreprise : une phase naturelle de la succession, l'identification du successeur approprié, les dispositifs d'accompagnement à la reprise d'entreprise, la gestion de la charge émotionnelle, le projet. Aujourd'hui beaucoup de ces conditions sont réunies pour que cela se passe bien au sein du Transe Express.

Amélie Clément pose la question de l'intérêt pour les institutions dans le processus : est ce la transmission dans le spectacle vivant ou la transmission de la direction artistique ?

Bertrand Munin répond qu'il n'y d'intérêt pour aucun des deux. L'intérêt est pour le produit et le travail collectif que Transe Express a construit, et qui mérite d'être conservé sous une forme ou une autre. Cependant l'État est évidemment intéressé par la transmission, et notamment œuvre pour à travers le dispositif de compagnonnage. Une compagnie conventionnée, en dehors des lieux institutionnels, peut avoir vocation à accueillir une compagnie plus jeune afin de

Rencontre professionnelle - "Transmettre la direction artistique" - 26 et 27 octobre 2012

lui faire bénéficier de son expérience. Malgré tout, la question de l'héritage est souvent à double tranchant, qui peut être à la fois une richesse, une capacité à s'inscrire dans une histoire, mais aussi un poids : on peut tomber dans la muséographie.

La question est aussi posée du rapport des institutions aux collectifs artistiques, de la façon dont ils appréhendent et accompagnent ceux-ci.

Isabelle Chardonner répond que beaucoup naissent aujourd'hui, notamment à la sortie des écoles de théâtre, et que beaucoup meurent également. Il y a des exemples enthousiasmants, comme l'ARFI, et d'autres moins. Ce n'est pas forcément un sujet, mais c'est un enjeu.

René Pareja pose le problème de l'accompagnement sans suivi de la part des institutions.

Isabelle Chardonner précise que toutes les compagnies n'ont pas forcément vocation à transmettre leur direction artistique. Il n'y pas toujours un répertoire à transmettre, un esprit, des méthodes, etc. Les collectivités publiques n'ont pas vocation non plus d'accompagner systématiquement toutes les compagnies pour simplement qu'elles se survivent. Dans le cas de Transe express, son envergure et son histoire sont atypiques, pour lesquelles l'intérêt pour les collectivités et les citoyens est bien particulier.

Question redoutable de l'adoubement.

Deux sens au mot identité : « idem », être identique, et « ipse » être soi-même. On peut y trouver une cohérence avec l'héritage dans l'innovation.

La question de la transmission du public est aussi posée.

Mohamed Kotbi se déclare perturbé par le côté infantilisant du discours sur la transmission. Il faut dépasser ce stade là dans le rapport à l'institution car les 13 sont déjà vieux. Quant à la question de savoir pourquoi les collectifs n'ont pas perduré, la réponse est peut être à chercher du côté de la vision de l'artiste.

Marie Moreau Descoings conclue en saluant cet acte joyeux de la transmission chez Transe Express, expérience dont naîtra peut-être un modèle.

SYNTHESE PAR THOMAS HAHN - Texte intégral

" Le poids du père

Ce matin, nous sommes entrés dans la légende !

La question était posée en ces termes : « Comment s'opère la transmission artistique? »

Réponse : Dans la douleur !

Quelle douleur ? Soit celle d'une perte subite, soit celle d'une lutte acharnée entre ceux qui partent et ceux qui arrivent. Partout la succession est un combat (avec l'autre, avec soi).

C'est avant tout la lutte avec l'écrasante figure du père : Père fondateur, père commandeur, père moteur. Le père comme étape d'une légende, d'une saga familiale.

Mais plus on a envie de tuer ce père, plus on lui ressemble. Il est indispensable. Il y avait, dans un des spectacles de Philippe Genty, ce cri déchirant en voix off : « Père, pourquoi m'as-tu abandonné ? »

Et nous avons entendu ce petit cri du groupe des repreneurs de Transe Express: « Père, va-t-on! Voyons d'abord comment ça se passera ! Laissons d'abord se dissiper l'écran de fumée paternel! »

Par ailleurs : poids du père si énorme que la parole femmes a ici été très peu entendue.

La transmission chez Transe Express : a) un cas particulier, b) un cas particulièrement heureux, c) un modèle ?

Le père artiste inclut tous les autres pères : le fondateur, le commandeur et le moteur.

Il en est ainsi puisque, comme le souligne Michel Crespin, l'artiste, le vrai, est quelqu'un d'irrépressible, d'unique et donc d'irremplaçable - sauf si... la transmission des valeurs et de l'esprit a eu lieu et a produit l'adhésion, comme chez Transe Express.

Mais est-ce suffisant dans le monde actuel? Faut-il aller plus loin encore dans la préparation d'une succession ? Faut-il passer par une période de créations officiellement collectives ? Est-ce possible dans le contexte actuel des politiques à court terme ?

A qui faut-il transmettre la direction ? A ceux qui ont une vue d'ensemble du projet artistique.

Mais où sont-ils ? Chez les uns (Générik Vapeur), on n'en trouve guère, chez les autres on réunit 13 personnes !

On a pu constater chez Transe Express qu'un projet de transmission peut avoir effet structurant sur la vie de la compagnie, que l'implication des uns et des autres dans les processus de décision s'en trouve renforcée.

Mais d'autres procédés existent et sont en train d'être expérimentés :

Les Plasticiens volants brouillent volontairement les pistes : Chez eux, chaque projet a son directeur artistique. Ce système est aussi astucieux et léger que leurs constructions aériennes.

Le Cercle de la Litote verse même dans le sophisme: Pour donner des ailes de créateurs à leurs jeunes, ils intègrent l'ancien chef dans leur cercle. Voilà donc

Rencontre professionnelle - "Transmettre la direction artistique" - 26 et 27 octobre 2012

trois directeurs artistiques en période de création d'essai, avec le directeur historique comme référence, travaillant en parallèle. Dans une entreprise, on appelle ça : benchmarking.

Alors : Transe Express et sa transmission de la direction artistique - un cas particulier ? Certainement. Un cas particulièrement heureux ? Sans doute. Un modèle ? On verra bien... entretemps, il y en a tant d'autres.

En effet, en absence d'expériences pratiques en la matière, chaque compagnie doit trouver un façon de procéder personnalisée.

La compagnie artistique: une PME ?

Une compagnie, c'est (presque) une entreprise : on a parlé chef de projet, directeur artistique, patron...

Vous avez dit, patron???

Ne discussions-nous pas de compagnies de rue, fondées comme collectifs et poursuivant leur utopie égalitaire, détestant au passage toute hiérarchisation ?

Oui, mais... Au plus tard en 2003, le fossé s'est ouvert entre comédiens et « patrons ». On ne s'invente pas patron, on le devient ! Voilà une opposition qu'il faut aujourd'hui regarder en face. Voilà une réalité qui oblige à envisager la question de la succession par tous les angles.

Et dans une entreprise qui veut assurer sa pérennité, il faut en permanence deux ou trois personnes prêtes à monter dans la hiérarchie.

Mais en même temps, c'est différent ! L'acte artistique ne crée plus qu'un produit utile et du shareholder value. Il crée du sens et du lien social, en

externe et en interne ! Cela aussi fait partie de l'image de marque, des arts de la rue en général, et des compagnies phares en particulier.

Mais qu'arrivera-t-il à l'image de marque d'une compagnie quand ses tranches fondatrices auront quitté l'arène ? Personne ne le sait aujourd'hui.

Chez Générrik Vapeur, on craint que le concept soit détourné et trahi : Un petit spectacle payant sous le nom de la compagnie ? Pas question !

Chez Transe Express aussi, la question a été discutée, faisant partie des défis à relever pour régler les modalités de la transmission. Aussi, une charte artistique protège la corporate identity. On pourrait parler d'un pacte de stabilité artistique. Mais tout le monde sait le destin des pactes de stabilité...

Dans une entreprise, l'innovation est un devoir, une nécessité. Pour une compagnie artistique, elle est la base même de toute production.

C'est justement pourquoi trop de liberté peut paraître dangereux: Il faut la réglementer, pour que Transe Express reste à jamais Transe Express, même sans ses fondateurs. La création d'une charte est donc un élément central pour avancer vers un véritable modèle pour le processus de transmission.

En somme, la comparaison compagnie - PME demande un regard nuancé. Mais en même temps, certains éléments distinguent nettement Transe Express du modèle de l'économie de marché et de ses réalités.

Aussi, nous avons appris ce fait extraordinaire : Chez Transe Express, les 13 repreneurs s'aiment !

Voilà qui est extraordinaire puisque dans une entreprise on ne s'aime pas ! Dans une entreprise on se fait la guerre comme les ballerines qui veulent toutes être

Rencontre professionnelle - "Transmettre la direction artistique" - 26 et 27 octobre 2012

le cygne blanc et mettent des éclats de verre dans les chaussures de la concurrente.

Les histoires de T. se passent mal, en général...

... qu'on regarde l'exemple d'une forge industrielle familiale, d'une institution culturelle ou d'une cie artistique indépendante.

Chrstian Schiaretti nous a mis en garde: toutes histoires de succession se passent mal !

Dans le cas d'une institution, c'est vrai parce qu'elle n'est généralement pas préparée ou mal préparée et que les intérêts des uns et des autres sont inconciliables. La succession est donc gérée par appel à candidatures, au moins en surface. En résultent des tensions violentes.

Il faut donc avoir une vision à long terme et s'inscrire dans une légende qu'on épouse. Il peut être nécessaire d'imposer à un vieux patriarche de travailler la main dans la main avec son successeur, voire ses successeurs.

La passation des pouvoirs est douloureuse pour la figure du père: Il est dur de devoir abandonner une part de soi, et cela reste vrai même si on n'avait pas de père à tuer dans sa jeunesse.

Il faut donc négocier avec ce potentiel de violence, qui est considérable: Il faut la civiliser, la domestiquer. Comment ? Par un travail sur le long terme.

Voilà qui nous permet un soupire : Pas trop de violence en perspective entre les acteurs de la transmission chez Transe Express ! A priori...

Le problème chez Jo Bithume était de ne pas avoir suffisamment préparé la succession, ce qui a fragilisé la compagnie.

Pierrot Bidon l'avait bien préparée sans la préparer, par transmission permanente de ses valeurs humaines et artistiques, comme chez Transe Express.

La question de la légende concerne aussi les compagnies indépendantes: Une compagnie doit d'abord créer son identité, construire sa légende et se positionner en père pour ensuite définir ce qu'elle va léguer.

Mais alors, gare à la nostalgie ! Gare à ne pas devenir archives vivantes !

En même temps, pour garantir un degré sain de liberté aux repreneurs, il faut disposer d'un concept pour ceux qui lâchent leur création, même s'il ne s'agira pas forcément de cette maison de retraite pour artistes dont vous discutiez.

Il faut maintenir les idées et valeurs, continuer à construire la légende, s'inscrire dans l'histoire du théâtre et celle de la civilisation européenne.

Et les tutelles, se situent-elles du côté paternel ou maternel ?

Impossible de les tuer !

En plus, elles nourrissent les compagnies - à vie.

Dans notre cas, elles veulent en effet soutenir la permanence de Transe Express en garantissant la pérennité des lieux ! Le nid sera préservé. Car les cris qui émanent de ce nid sont des cris artistiques qui font que la région se fait entendre, au-delà du Rhône, dans les cieux du vaste monde.

Les tutelles tentent d'apaiser les blessures potentielles de la transmission. Elles l'interprètent comme acte de vie, et appellent à laisser enfants librement.

Il faut préserver : la vie, les emplois, les aides. Pérenniser le rôle de la

Rencontre professionnelle - "Transmettre la direction artistique" - 26 et 27 octobre 2012

compagnie sur le territoire. Mais on précise bien que le cas de Transe Express est un cas particulier. Et donc un cas particulièrement heureux. Mais dans aucun cas un modèle de compagnonnage pour les autres PME artistiques de la région.

Le défi pour Transe Express est donc clair. Il s'agit de réaliser la première succession qui se passe bien, et de servir d'exemple.

Soyez donc exemplaires ! Ou veuillez au moins inventer une façon inédite de rater la transmission - dans une logique beckettienne de l'échouer mieux, ce serait déjà un pas en avant.