



HAL
open science

Les artistes équestres en France : un monde composite en voie de professionnalisation ?

Perez-Roux Thérèse, Maleyrot Eric

► **To cite this version:**

Perez-Roux Thérèse, Maleyrot Eric. Les artistes équestres en France : un monde composite en voie de professionnalisation ?. La Recherche en Education, 2021, 22. <hal-03125829>

HAL Id: hal-03125829

<https://hal.science/hal-03125829v1>

Submitted on 29 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Les artistes équestres en France : un monde composite en voie de professionnalisation ?

PEREZ-ROUX Thérèse et MALEYROT Eric,
Université Paul-Valéry Montpellier 3 ;
Laboratoire Interdisciplinaire de Recherche en Didactique Education et Formation (LIRDEF
EA3749) ;
therese.perez-roux@univ-montp3.fr Eric.maleyrot@univ-montp3.fr

Résumé

Bien implanté.e.s dans certaines régions françaises, les artistes équestres (AE) ne se retrouvent pas sur la base d'un métier clairement défini. Dans le cadre d'une recherche visant à mettre en place une formation professionnalisante adaptée à ce public, la contribution s'intéresse à la compréhension de leur activité. A l'appui des concepts de métier, de professionnalisation et d'épreuve et à partir de 31 entretiens semi-directifs d'AE analysés avec le logiciel *IRaMuTeQ*, les résultats dégagent 6 univers de sens qui structurent le monde des AE et donnent à comprendre leur activité pluriforme. La discussion met en relief les épreuves à traverser dans ce monde sous tension, les conditions d'émergence du métier et le processus de professionnalisation en cours.

Mots-clés : professionnalisation, activité, métier, épreuve, artistes équestres

1. Introduction

Malgré sa forte présence dans certaines régions françaises (nombre de pratiquant.e.s, réseaux formels et informels, événements sportifs et culturels d'envergure, compagnies reconnues¹, etc.), le monde des artistes équestres (AE) ne se retrouve pas sur la base d'un métier clairement identifié. Dans un milieu concurrentiel où il s'agit de préciser les contours d'une activité délicate à définir, les AE sont à la recherche d'une reconnaissance statutaire.

En effet, ces derniers se définissent à partir de statuts différenciés (exploitants agricoles, organisateurs de spectacles, responsables de centres équestres, intermittents du spectacle, moniteurs d'équitation, etc.) qui mettent en lumière les arrangements nécessaires pour « tenir » sur les plans économique et juridique, tout en investissant avec passion une activité plurielle, multiforme, mal reconnue et aux contours flous.

Sur le plan institutionnel, l'Institut Français du Cheval et de l'Équitation (IFCE)² qui a, entre autres, une mission d'appui à la filière équine, s'est inscrit, depuis 2018, dans une dynamique de professionnalisation des AE. Dans le cadre d'un projet de recherche visant à mettre en place une formation professionnalisante adaptée à ce public³, les chercheurs ont d'abord voulu comprendre le milieu des AE et ses problématiques : parcours pour devenir AE et modes d'apprentissage, rapport à l'activité (Charlot, 1997 ; Tardif et Lessard, 1999), formes de structuration du secteur et auto-définition des AE, dans l'univers du spectacle vivant.

Par ailleurs, l'attente des organisateurs de spectacles, l'exigence croissante du public, la concurrence exponentielle, conduisent les AE à faire preuve de créativité, à repousser toujours plus loin leurs propres limites, mais également leur collaboration avec les chevaux. Ce constat interroge les enjeux de professionnalisation du secteur. Partant du principe qu'une formation doit à la fois répondre à des exigences institutionnelles, professionnelles, économiques, etc. mais avant tout aux attentes et besoins des acteurs/actrices auxquels elle est destinée (qui connaissent particulièrement bien les réalités de l'exercice de leur métier), la contribution s'intéresse à la compréhension du monde des AE. A partir du croisement de leur discours, il s'agit de repérer : a) ce qui définit les pôles de leur activité spécifique d'artistes reliée/attachée au(x) cheval/aux ; b) les dynamiques qui les mobilisent au quotidien et les tensions qui les travaillent ; c) ce qui participerait d'un « fonds partagé » entre ces acteurs/actrices du spectacle équestre. Ces éclairages pluriels semblent incontournables pour envisager, à terme, une professionnalisation du secteur qui intègre la manière dont les AE envisagent leur travail, dans des contextes diversifiés.

Après avoir explicité le cadre théorique mobilisé et les choix méthodologiques, les résultats de cette étude seront présentés puis discutés.

2. Repères théoriques

2.1. Activité et métier

Tenter de comprendre l'activité d'un groupe professionnel n'ayant pas de statut spécifique, nous amène à interroger le travail et ses conditions de réalisation, ce qui suppose de prendre en compte ses composantes concrètes (l'agir) ainsi que « les représentations qui l'accompagnent et qui la guident » (Leplat, 1997). En ce sens, l'activité correspond « à l'ensemble de ce qui est réalisé *hic et nunc* par les individus : les processus de réalisation du travail dans les conditions réelles, ses résultats, et *a fortiori* l'activité mentale nécessaire pour les obtenir, qui est le lieu où résident les compétences » (Tourmen, 2007, p.16). Notons par ailleurs que l'activité comporte de multiples variations et contraintes, dans la mesure où elle s'inscrit dans un environnement qui se transforme ; ainsi, les individus mobilisent des ressources plurielles pour s'adapter de façon optimale aux situations rencontrées.

Mais dans quelle mesure et à quelles conditions une activité pourrait-elle être considérée comme un métier ? Latreille (1980) met en avant trois paramètres incontournables pour la création et le développement d'un métier : l'existence d'une formation spécifique, la reconnaissance du métier par autrui et un regroupement des personnes concernées. Ce regroupement de personnes issues d'un même secteur permet de négocier la définition des rôles, des tâches, des savoir-faire, connaissances et compétences attendues pour accéder au métier. Il concerne donc directement la formation.

Enfin, le métier suppose de dépasser une occupation pluriforme, polyvalente, aux contours indéterminés, pour stabiliser une spécificité dans un champ d'activités qui se structure et se distingue peu à peu des autres. Ainsi, pour Tourmen (2007), un mouvement de professionnalisation d'activités se caractérise selon quatre critères : définition de savoir-faire spécifiques, revendication et attribution d'une identité de métier, regroupement des pairs en réseau ; structuration et fermeture du marché du travail (Paradeise, 1988).

2.2. Professionnalisation et formation

Bourdoncle (1991), envisage la professionnalisation à partir de trois processus, fonctionnant en interaction : processus de reconnaissance et de développement d'un métier défendu aux plans collectif et individuel (professionnisme) ; processus de socialisation professionnelle intégrant

règles collectives, conscience professionnelle et exigence d'efficacité (professionnalisme) ; développement d'une professionnalité à partir de compétences, de savoirs nouveaux et composites, essentiels à la pratique d'un métier. Cette professionnalité est entendue comme « l'ensemble des compétences professionnelles mobilisées dans l'exercice d'une profession, sous le double point de vue de l'activité et de l'identité [qui] met en jeu des composantes institutionnelles, organisationnelles, contextuelles et des composantes plus subjectives, liées à l'engagement dans la pratique d'un métier » (Perez-Roux, 2012, p.11). Ceci suppose de prendre en compte les normes explicites et implicites auxquelles les acteurs/actrices se réfèrent pour « bien » faire leur travail, les ressources mobilisées et l'engagement dans l'action.

A l'appui des travaux de Bourdoncle (1991), Wittorski (2009) entend la professionnalisation à deux niveaux. A la fois comme relevant d'une « intention sociale » sur les sujets en emploi ou se formant et comme un processus de socialisation des individus par leur activité de travail ou de formation, c'est-à-dire une socialisation susceptible d'assurer un développement personnel et professionnel. Pour lui, l'offre de professionnalisation s'inscrit de façon plus ou moins pertinente dans les dynamiques de développement professionnel des sujets. Cette approche concerne les AE, pris entre une volonté institutionnelle de professionnalisation du secteur et des stratégies individuelles/collectives pour progresser et se faire (re)connaître sur le plan professionnel.

2.3. Tensions et épreuves

Les processus abordés précédemment (passage d'une activité à un métier, professionnalisation de l'activité et enjeux de formation sous-jacents) créent un certain nombre de tensions au niveau des individus, des groupes, des structures existant dans le secteur et, plus largement, des institutions qui sont interpellées par les acteurs et dont les décisions sont parfois redoutées (Bourdoncle 2000). Les tensions ou dilemmes, plus ou moins partagées au sein du collectif, donnent à comprendre « ce qui se joue » dans l'émergence/la reconnaissance d'un nouvel espace professionnel qui serait mieux défini et structuré. Il s'agit de comprendre un ensemble d'épreuves que doivent affronter les artistes équestres, dans le vaste et complexe processus de structuration de leur champ d'activités. Martuccelli (2006), définit les épreuves comme des « défis historiques, socialement produits, inégalement distribués » que les individus sont contraints d'affronter avec leurs propres ressources. Bien que ces épreuves soient vécues de manière intime, subjective, existentielle, elles font sens pour un ensemble d'acteurs inscrits dans le même univers social et/ou professionnel. Cela suppose (pour le chercheur) de traduire de manière intelligible l'expérience des acteurs et leurs vécus singuliers, pour rendre compte des rapports de sens partagés.

Ainsi, l'épreuve se déploie dans des situations non déterminées *a priori*, cristallisant des tensions entre différents principes à prendre en compte. Les problèmes et les dilemmes qui en résultent contraignent les individus à opérer des choix, à donner un sens à ces situations et à relever les nombreux défis posés dans leur activité au quotidien. Or, se positionner dans un espace professionnel en construction c'est, le plus souvent, se trouver en prise avec des logiques plurielles, parfois concurrentes, que chacun est amené à dépasser pour progresser dans son projet professionnel et se donner des chances de le réussir.

La recherche vise à mieux comprendre le milieu des artistes équestres, à travers la manière dont les acteurs définissent leur activité spécifique et rendent compte de tensions à gérer au quotidien. Les perspectives de professionnalisation du secteur sont ainsi questionnées au regard de l'univers complexe et hétérogène du public concerné et des enjeux/nécessités de structuration du milieu.

3. Méthodologie

Au plan méthodologique, l'approche choisie est plurielle et s'appuie sur un collectif de chercheur.e.s. Après une recension des textes, des formations, de référentiels métier proches de celui d'AE, deux entrées ont été privilégiées dans une approche socio-ethnographique. D'une part, 31 entretiens semi-directifs ont été réalisés (11 en janvier 2017, 18 en janvier 2018 et 2 en janvier 2019) dans le cadre d'un évènement majeur « Cheval passion »⁴ réunissant de très nombreux AE et des programmateurs de spectacles. Ces entretiens ont été intégralement retranscrits et soumis à une analyse thématique croisée de type inductif, entre les chercheur.e.s. D'autre part, une observation de l'activité réelle a été mise en œuvre : des rencontres avec cinq AE ont été effectuées en 2018, sur leur lieu de travail et durant une journée, ce qui a permis d'approcher leur activité au quotidien, en contexte, et de repérer la diversité des tâches, les choix effectués pour organiser une activité pluriforme, les difficultés rencontrées et les perspectives de développement.

Le traitement des verbatim a été réalisé avec le logiciel *IRaMuTeQ* (Interface de R pour les Analyses Multidimensionnelles de Textes et de Questionnaires). Ce logiciel propose un ensemble de traitements et d'outils pour l'aide à la description et à l'analyse de corpus de textes et de matrices de type individu/caractères. *IRaMuTeQ* reproduit la méthode de classification décrite par Reinert (1983, 1997) : Classification Hiérarchique Descendante sur un tableau croisant les formes pleines et des segments de texte ; Recherche de spécificités à partir de segmentation définie ; Statistiques textuelles classiques ; Analyse de similitudes sur les formes pleines d'un corpus découpé en segments de texte.

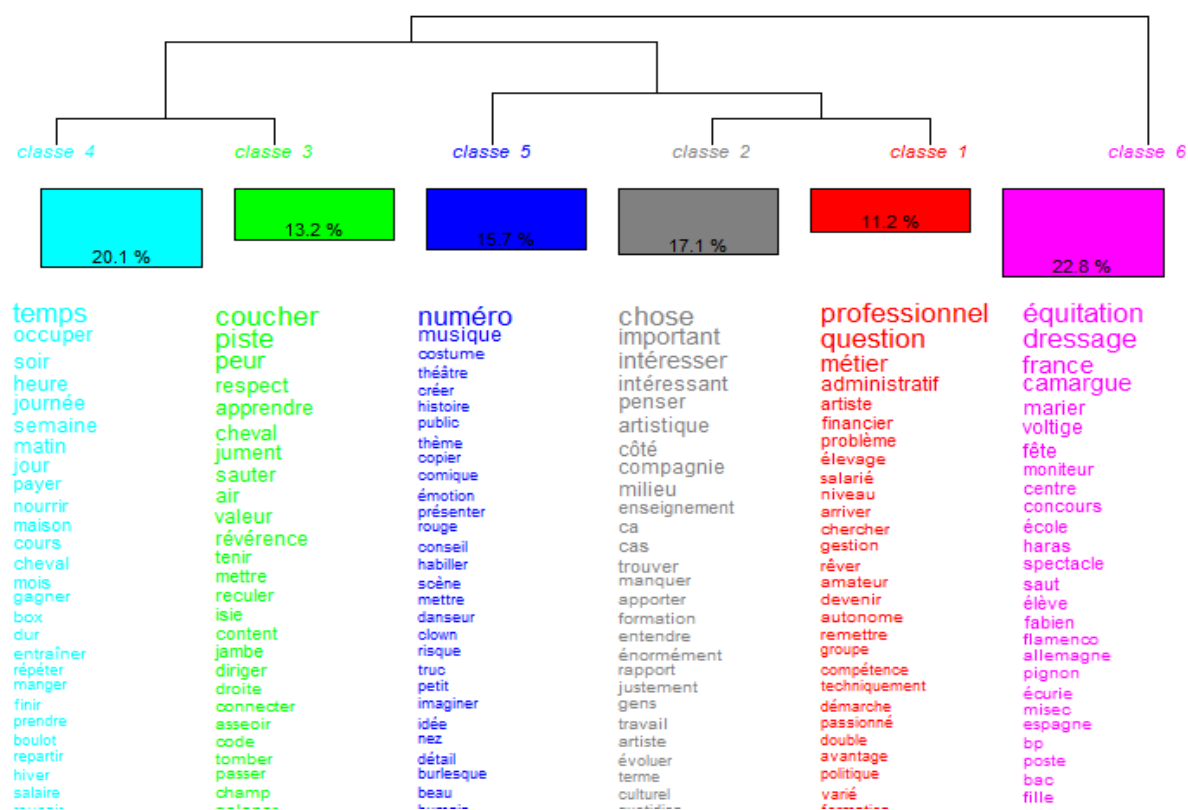
Cette analyse « en extériorité », nourrie et éclairée par les premières analyses entre chercheurs, permet d'obtenir les « énoncés » du corpus étudié les plus fréquents, grâce au repérage des cooccurrences des mots ou de leurs racines dans ces « énoncés » afin d'en dégager les « mondes lexicaux ». Considérés dans leur ensemble, ces mondes lexicaux constituent des univers de sens traversés par l'ensemble des artistes équestres mais dans lesquels certains individus émergent plus fortement. Les différentes classes (ou catégories) ont été reconstruites à partir des caractéristiques significatives. Le sens a ensuite été affiné en prenant en compte les Unités de Contexte Élémentaire (UCE) qui s'y rattachent et les éléments de la première analyse entre chercheurs. Cette opération recontextualise les énoncés et diminue d'éventuels effets de surinterprétation des différentes catégories. Le classement proprement dit des énoncés a été obtenu à l'aide d'une procédure statistique : la classification descendante hiérarchique qui est une technique dérivée de l'analyse factorielle des correspondances. Nous faisons l'hypothèse que l'analyse des traces lexicales d'un ensemble d'énoncés peut ainsi permettre de différencier globalement les thèmes les plus prégnants. Notons enfin le pluriel de ces "mondes". Un monde lexical ne se définit en effet jamais en soi mais parce qu'il s'oppose à d'autres. Cette étude fait apparaître 6 mondes (les 6 classes) que nous analysons dans la partie suivante, en présentant au préalable une lecture globale du traitement réalisé par le logiciel *IRaMuTeQ*.

4. Résultats

4.1. Présentation générale

Avant d'engager l'analyse des différentes catégories, considérées comme des univers de sens qui participent à la construction/compréhension du monde des AE, la figure 1 présente la classification proposée par *IRaMuTeQ*.

Figure 1 : Les univers de sens repérés dans le monde des artistes équestres (traitement sous *IRaMuTeQ*).



Si la présentation des 6 classes ou catégories issues du traitement sous *IRaMuTeQ* est réalisée en respectant la structuration proposée par le logiciel, celles-ci peuvent être organisées autour de 4 pôles qui nous semblent structurer le monde des AE.

Tableau 1 : Le monde des artistes équestres : structuration des différentes classes (6) autour de 4 pôles émergents

Pôles émergents	Nomination des 6 classes issues du traitement <i>IRaMuTeQ</i> .
Le monde des AE, à la croisée des cultures	Se repérer dans le monde des artistes équestres (classe 6, 22,8% des UCE)
L'activité autour et avec le(s) cheval(aux)	Gérer le temps dans une activité pluriforme et discontinue (classe 4, 20,1% des UCE)
	Travailler la relation au cheval dans sa complexité (classe 3, 13,2% des UCE)
Le processus artistique	Monter un numéro (classe 5, 15,7% des UCE)
	S'inscrire dans une dynamique artistique (classe 2, 17,1% des UCE)
Les enjeux de professionnalisation	Envisager des leviers de professionnalisation (classe 1, 11,2% des UCE)

Sur la base de ces premiers repères, il s'agit à présent d'analyser chaque classe pour tenter de comprendre les univers de sens qui s'en dégagent. Les mondes lexicaux sont intégrés en italiques dans le texte, afin de donner un éclairage plus précis des sous catégories repérées dans chaque classe.

4.2. Se repérer dans le monde des artistes équestres

Cette catégorie donne à comprendre les repères indispensables pour s'orienter dans le monde des AE. Au carrefour du spectacle (artiste) et de l'équitation (équestre), ce monde complexe combine des histoires, des logiques, des références plurielles et parfois en tension.

Dans les discours, une première sous-catégorie renvoie à l'équitation, dont les différentes disciplines ont prévalu aux premiers apprentissages « techniques » des AE : « *équitation classique, saut d'obstacles, cross, etc.* ». D'autres registres renvoient plus directement au dressage : « *basse école et haute école⁵, formes de voltige (cosaque, jockey, poste hongroise), travail à pied, travail en liberté* » ; ils sont associés à des techniques permettant la préparation du cheval : « *débourrage, détente (ou échauffement)* », considérées comme essentielles pour construire la relation humain-cheval. Certains AE font aussi valoir des compétences en équitation de travail et de tradition⁶.

Dans le monde de l'équitation, plusieurs écoles développent des techniques et des codes spécifiques, caractéristiques d'une culture à laquelle certains AE réfèrent leur travail : « *équitation andalouse // portugaise // américaine* ». Les énoncés évoquent une culture du Sud, entre influence espagnole « *andalousie // flamenco // ibérique // Doma vaquera* » et traditions du midi de la France : « *Saintes Maries de la mer // courses camarguaises // taureaux* ».

Les énoncés de la catégorie portent sur les parcours de formation et mettent en lumière des diplômes qui valident et orientent l'activité d'AE. Concernant la formation initiale (formelle) dans le secteur équestre, les entretiens font état de diplômes de nature différente, pouvant être obtenus au terme d'une scolarité dans la filière agricole : BEPA⁸ Activités hippiques - spécialité soigneur aide-animateur ; BEPA cavalier soigneur ; Bac professionnel Elevage et valorisation du cheval. Certain.e.s AE interrogé.e.s ont obtenu des diplômes spécifiques comme le BPJEPS spécialité Activités Equestres qui permet de devenir moniteur/monitrice d'équitation.

Le retour sur les parcours indique qu'au-delà des diplômes, la formation des AE est aussi ouverte sur des opportunités et reste en grande partie non formelle. Nombreu.ses.x sont celles et ceux qui parlent d'un apprentissage « *sur le tas // un peu partout* », mettant en relief une culture de l'itinérance qui nécessite de : « *bouger // être mobile // travailler là-bas // me former là-bas // ne pas hésiter à se déplacer // traverser toute la France // aller aux quatre coins de France* » pour bénéficier des compétences de telle ou telle personne reconnue, pour travailler avec telle ou telle compagnie.

L'itinérance semble aussi incontournable pour présenter son ou ses numéros « *dans des régions différentes // dans le sud où il y a une vraie tradition du cheval* ». En France, quelques lieux, à géométrie variable, sont largement cités : « *Avignon (et Cheval passion), Camargue, Sud de la France, Vendée* » en raison de leur culture équestre et des possibilités de s'y produire. De nombreux pays sont aussi mentionnés dans les entretiens (Belgique, Maroc, Espagne, Allemagne, Suisse, Italie, Japon, Slovaquie, Danemark, Autriche), pour différentes raisons : montrer le potentiel de développement de l'art équestre à l'international ; évoquer des compagnies de renom dont les performances circulent sur Internet ; se référer aux grandes écoles d'art équestre⁹ ; parler d'un projet de spectacle de dimension internationale. Ceci suppose de bien connaître le réseau, de se faire (re)connaître, de se rendre disponible et d'être en capacité de financer un tel projet.

Enfin, les verbatim de cette classe abordent l'univers du marché du spectacle, avec ses événements, ses acteurs et ses enjeux économiques. De nombreux événements sont cités par les

AE, indiquant qu'il existe une réelle diversité dans le milieu du spectacle équestre : « *férias // festivals (dont festivals de cirque) // fête du cheval // fêtes de village* » constituent des opportunités pour se produire à une échelle locale. Il s'agit donc de « *faire des saisons // être présent sur la période d'été* ».

Les verbatim évoquent par ailleurs les « *salons // concours // championnats de France d'équitation* » qui intègrent le spectacle équestre. Parmi ces événements, « Cheval passion » arrive largement en tête, en raison de son importance¹⁰. Dans ce cadre, le spectacle des *Crinières d'or*, à la programmation très exigeante, constitue un repère dans le milieu. Les concepteurs et organisateurs de cet événement majeur, qui sélectionnent les numéros, sont souvent cités comme des acteurs incontournables dans le milieu. Certain.e.s des AE interrogé.e.s ont vécu l'expérience, d'autres rêvent d'être un jour retenu.e.s, car cela constitue un espace de reconnaissance essentiel. En effet, présenter son spectacle c'est possiblement être « *connu.e // repéré.e // montrer son niveau* ». D'autres AE sont plus critiques et ont construit leur propre réseau de diffusion, plus local et s'appuient davantage sur des communautés de pratique.

Les énoncés retenus dans cette classe font état de tensions dans le milieu des AE : « *forte concurrence // niveaux très différents // pas reconnu par certains // numéros critiqués* ». L'objectif consiste, notamment lors des événements attractifs, à « *décrocher des contrats // être payé correctement* ». Car le monde des artistes équestres est aussi un marché, avec ses producteurs de spectacles, ses acteurs incontournables, ses réseaux. Si, parmi les AE interrogé.e.s, quelques-un.e.s ont un statut « *d'intermittent.e du spectacle* », et « *travaillent avec de grosses structures qui embauchent* », d'autres ont plus de mal à trouver un équilibre sur le plan financier. En ce sens, le monde de l'équitation permet le développement d'activités professionnelles (pension pour chevaux, centre équestre, école d'équitation) qui peuvent venir à l'appui de l'activité d'AE.

4.3. Assumer une activité pluriforme et discontinue

Les énoncés de cette classe dévoilent de nombreuses dimensions de l'activité qui attestent d'une grande diversité des situations et des contextes. Ils rendent compte du travail réel, en se focalisant sur le quotidien, l'économie ou l'intendance, hors de la scène de spectacle. La catégorie met en relief des problématiques de survie dans l'activité avec des contraintes financières de « *salaires* » mais aussi d'emploi du temps et de nécessité d'entretien des chevaux. Pour les un.e.s, le travail d'AE reste l'activité principale : ceux/celles qui obtiennent le statut d'intermittent.e s'organisent pour combiner leur propre activité de création (conception, mise en scène, interprétation) avec des prestations pour des producteurs de spectacle ou, s'ils sont reconnus dans le milieu, avec des formations spécifiques en direction d'AE désireux de progresser sur tel ou tel aspect de leur travail. Certains AE, bien implantés dans le réseau, ont évolué vers la production de spectacles, restant ainsi dans un travail de création et participant, à travers des événements culturels, au développement et à la structuration du spectacle équestre. Enfin, d'autres ont créé leur entreprise : « *j'ai un centre équestre où je peux donner des cours et préparer mes spectacles* » et tentent de combiner à la fois de l'enseignement à différents niveaux, des tâches de gestion administrative-financière et une activité de création. Dans tous les cas cités, l'activité s'organise avec et autour des chevaux, ce dont chacun.e semble se satisfaire.

Pour une majorité des AE de notre corpus, il s'agit d'une activité secondaire¹¹. L'activité principale se situe souvent dans le secteur de l'agriculture (notamment l'élevage) et intègre parfois des prestations complémentaires (pension pour les chevaux par exemple). Par ailleurs, les éléments analysés dans cette catégorie attestent d'une activité qui mobilise, de façon directe ou indirecte, un nombre de personnes (partenaires AE, employés, stagiaires) assez variable. On peut noter l'importance de l'entourage familial qui, le plus souvent, vient en soutien, notamment

sur des aspects plus administratifs ou pour assurer l'entretien de la structure, les soins aux chevaux lorsque l'AE est amené.e à se déplacer dans les périodes où de nombreux spectacles sont programmés.

De fait, l'activité des AE renvoie à une problématique de gestion du temps. Il s'agit d'abord de « *s'occuper des chevaux en continu, tous les jours, matin et soir* ». Les UCE retenues permettent de comprendre la multitude de tâches ordinaires à assurer : tâches d'entretien « *faire les box // nettoyer les écuries et le matériel // faire les foin // planter les piquets // entretenir les clôtures, les structures* » mais aussi soins journaliers qui participent de la relation à l'animal : « *sortir les chevaux // les détendre // les nourrir // les soigner // les brosser // les tresser // être avec eux // rester à l'écoute* ». D'autres tâches indispensables sont effectuées de manière régulière mais discontinue. Le cœur de l'activité d'AE suppose un travail long et exigeant avec son (ses) partenaire(s) de spectacle : il faut donc « *apprendre aux chevaux // les dresser // les entraîner* » mais aussi « *s'entraîner soi-même // voltiger // apprendre, se former avec une troupe, chez quelqu'un* » et en vue de la création : « *répéter // créer // ajuster un spectacle // faire des costumes* ». En même temps d'autres tâches indispensables (parfois déléguées à un membre de l'entourage) sont vécues comme chronophages : « *faire les factures, les devis, la comptabilité* », tout en cherchant à valoriser son travail, à convaincre les programmeurs de spectacles : « *se vendre, prospecter, communiquer* » restent des points sur lesquels certains AE interrogés se disent parfois en difficulté. Enfin, le spectacle, finalité même du travail des AE, nécessite du temps car il s'agit de « *sortir les soirs et les week-end // de partir plusieurs jours sur un événement* » laissant, de fait, le reste de l'activité en sommeil. Cet aspect renvoie à l'importance de l'entraide et du soutien logistique pour mener à bien, et avec une relative sérénité, son projet artistique.

4.4. Travailler la relation au cheval dans sa complexité

Cette catégorie rend compte d'une pluralité de savoirs, savoir-faire et savoir-être à construire et à articuler pour développer des compétences spécifiques aux AE et travailler la relation au cheval. Les énoncés portent d'une part sur les aspects techniques et les modalités d'apprentissage que l'AE met en œuvre avec son cheval (ou chevaux, ou autres animaux intégrés dans le numéro) ; d'autre part, ils reviennent sur l'espace-temps du spectacle où préserver une communication avec le cheval suppose de mobiliser d'autres types de savoirs.

Les compétences qui se dessinent au sein de cette classe mettent en synergie des éléments qui relèvent de la technique du cavalier¹² (sensations de mouvement, d'équilibre, etc.) et du dressage. Il faut que le cheval soit en capacité de « *comprendre les codes // faire des figures de spectacle* » ce qui suppose de lui apprendre à « *anticiper // reculer // venir vers soi* » et à travailler des techniques spécifiques : « *le piaffé // faire une jambette // le pas espagnol, etc.* ». De nombreux savoir-faire sont aussi mentionnés parmi lesquels : « *débourrer un cheval // longer // travailler les bonnes positions // mettre un fer* », mais aussi utiliser les aides naturelles (corps du cavalier) et/ou artificielles (outils extérieurs).

Par ailleurs, les savoir-faire s'élargissent au travail à côté du (ou sans le) cheval : « *s'échauffer // bouger son corps sur la scène // marcher, courir // se positionner dans l'espace, etc.* »

Certains éléments des verbatim de cette classe intègrent à la fois un savoir-être et un savoir-faire essentiel pour que la communication avec le cheval soit optimale : « *avoir une bonne relation avec le cheval // anticiper ses réactions plutôt que le corriger // travailler le mental d'un cheval // ne pas leur faire peur // savoir gérer les entiers* ». Tout ce travail spécifique mobilise des compétences réflexives mises en avant dans les entretiens : « *comprendre le pourquoi et le comment de ce qui se passe // prendre conscience de la logique de ce qu'on fait* ». Car apprendre, pour un AE, est d'abord une aventure solitaire, en autodidacte : « *On*

apprend en faisant » c'est-à-dire prioritairement par essais et erreurs : « *sur le tas // en essayant // en recommençant // en montant à cheval // hors des sentiers battus* » et en observant : « *les autres AE // les réactions du cheval* ». La formation se fait aussi en apprenant avec le - et du - cheval, considéré comme un partenaire à part entière. Enfin, les compétences se construisent dans « *les rencontres // l'expérience partagée avec d'autres* » ou en travaillant avec « *une troupe // un référent // un expert reconnu* ».

Le deuxième univers de sens qui émerge de cette classe concerne le spectacle lui-même et les différents registres de compétences que l'AE doit parvenir à maîtriser de façon optimale pour maintenir une bonne relation au cheval. En effet, de nombreuses variables entrent en jeu et peuvent venir perturber le numéro initial. Ces registres s'inscrivent aussi dans des espace-temps différents. Avant d'entrer en piste, les compétences à mobiliser sont liées à la concentration et à la préparation du couple artiste-cheval : « *gérer la pression qui monte // arriver à se détendre // se préparer // se rassurer et rassurer son cheval* ». Derrière la piste, il s'agit donc de savoir gérer l'attente et « *rester en alerte // s'organiser par rapport aux autres // surveiller ce qui se passe // tenir les chevaux avant qu'ils entrent sur scène* ».

Une fois sur la piste, dans la présentation du numéro, plusieurs éléments sont à prendre en compte : ceux qui relèvent davantage de la présence de l'artiste : « *rester calme // conscience du corps // concentration // interprétation du rôle* », tout en restant vigilant par rapport à la dynamique du spectacle « *gérer le stress // s'adapter à des contextes différents // jouer avec les imprévus // savoir rebondir // improviser* ». Chacun est amené à jouer avec des partenaires qui peuvent être très divers, comme indiqué dans les verbatim : animaux « *chien // vache // chèvres* » et humains « *orchestre // danseurs // autres artistes, etc.* ». Dans le moment de présentation, il s'agit enfin de privilégier, malgré le stress, la qualité de la relation au cheval : « *complicité // respect // bien-être // présence // confiance* », ce qui suppose de « *ne pas le stresser // ne pas le faire agir sous la contrainte // ne pas lui demander de faire ce qu'il ne peut pas // éviter l'inconfort // développer sa sensibilité* ». A travers et à partir de la relation au cheval se joue la qualité de la relation au public : « *s'ouvrir au public // raconter une histoire // l'émouvoir // lui faire peur // le faire rêver, etc.* » Tous ces éléments fonctionnent en interaction et créent de nombreuses tensions à surmonter. Des satisfactions diverses naissent de ces tensions plus ou moins bien résolues dans le feu de l'action et du sentiment du travail réussi : « *à la fin du numéro, il faut mériter les applaudissements* ».

4.5. Monter un numéro

Cette classe s'organise autour d'un ensemble d'éléments qui participent de la conception d'un numéro ou d'un spectacle. Tout d'abord les AE rendent compte de ce qui initie leur démarche : « *rechercher // réfléchir // essayer, tester // partir d'une idée // imaginer // partir d'une musique, d'un livre, d'un costume* ». Il s'agit pour certain.e.s de « *s'inspirer d'autres artistes* » avec une règle tacite qui consiste à « *ne pas copier // éviter de reproduire* ». Durant la construction du spectacle, les AE expriment le besoin « *d'enrichir, d'accentuer, de diversifier, d'ajuster* » le numéro, tout en pointant la nécessité « *d'échanger avec d'autres artistes // de sortir de la facilité, quitter sa zone de confort* ». Si, dans les discours, « *la nouveauté, l'innovation, l'invention* » sont valorisées, la démarche est aussi reliée au partenaire : « *on travaille en rapport avec le cheval // c'est le cheval qui propose // on apprend aussi du cheval* ».

L'objectif de ce travail est associé à un certain nombre de critères qui, pour les AE, font la valeur d'un numéro. Ainsi, ces derniers valorisent « *l'histoire // le scénario* » avec un refus assez marqué de la seule démonstration de savoir-faire : « *le spectacle, c'est pas seulement montrer qu'on maîtrise des techniques* ». Ils mettent en avant les qualités d'interprétation des acteurs à travers « *le jeu // la présence // l'authenticité* ». Enfin, le spectacle doit être « *abouti // rôdé* » et susciter de l'émotion chez les spectateurs : « *il faut que ça plaise aux gens // toucher* ».

le public // embarquer, percuter les gens // qu'ils ne pensent plus à rien // donner la larme à l'œil // faire rêver // sortir de la réalité // les faire entrer dans le monde proposé // transmettre une vision des choses, du monde ».

Les ressources mobilisées pour monter un numéro ou un spectacle sont plurielles et envisagées comme des pistes à exploiter ou à privilégier. Les thèmes récurrents « *historique // médiéval // conte // culture // tradition // amérindien // voyage // futuriste* » sont investis pour mettre en valeur le couple cheval-artiste sur l'aspect équestre. Le projet peut s'inspirer ou croiser des disciplines du spectacle vivant : « *danse // musique // cirque // théâtre* », mais aussi des spécificités ou des techniques particulières « *feu // magie // son // lumière // décors-accessoires* ». Enfin, les AE évoquent différents registres susceptibles d'être mobilisés : « *humoristique-comique // burlesque // théâtre équestre // cirque // poésie* ». L'ensemble des choix réalisés pour finaliser le numéro (ou le spectacle) relève ensuite d'une alchimie plus ou moins réussie, et nécessite d'être « rodé », c'est-à-dire présenté dans une forme encore susceptible d'évoluer.

A ce titre, les AE reviennent sur « *l'importance des infrastructures à disposition* » pour répéter, présenter son travail, être programmé.e.s. En effet, les regards extérieurs semblent essentiels pour « *corriger // modifier // prendre du recul* » sur le projet en construction ou en voie de finalisation. Bien que le public (premier destinataire) joue un rôle indéniable dans l'optimisation du numéro, l'accompagnement et les conseils tout au long du processus sont plutôt l'affaire des experts reconnus dans le milieu « *expert équestre // ingénieur son et lumière // scénographe* »¹³ mais aussi d'autres artistes (musiciens, danseurs, acteurs) susceptibles d'apporter un regard différent sur le spectacle et de proposer des pistes d'amélioration.

Enfin, l'artiste qui a conçu un numéro est amené.e sans cesse à « *faire ses preuves* », ce qui lui permettra de « *se faire connaître // construire une notoriété // être repéré.e* ». Cette reconnaissance du milieu passe par sa visibilité : il/elle doit « *se montrer // être présent sur les événements comme Cheval passion // se vendre* ». La visibilité passe aussi par la communication « *images, vidéos, plaquettes* » et par « *le bouche à oreille // le réseau // le copinage* », dans un monde où la concurrence est réelle. Il s'agit alors « *de se démarquer* » pour montrer son potentiel et ses spécificités/performances artistiques aux spectateurs et aux programmeurs.

4.6. S'inscrire dans une dynamique artistique

Cette catégorie permet d'approcher les éléments qui, du point de vue des AE, participent d'une dynamique artistique, organisée autour de trois dimensions : créative, relationnelle et formative. Les énoncés donnent une large part à la créativité nécessaire pour entrer dans un travail artistique ; il s'agit « *d'explorer // de proposer autre chose // d'avoir de nouvelles idées // de dépasser ses propres limites // de faire bouger les lignes // d'amener les choses là où elles n'auraient jamais dû être* ». Ces processus qui, pour les AE interrogé.e.s, mobilisent une large part d'improvisation, sont souvent associés à « *diverses sources d'inspiration* » qui alimentent l'imaginaire et s'orientent vers la « *quête d'un ailleurs* » qui pourrait « *surprendre // intéresser le spectateur // créer des émotions* ».

Ainsi, le renouvellement permanent, propre au processus de création, vient croiser d'autres arts, susceptibles de nourrir le travail en exploitant de nouveaux registres, en acceptant des formes d'hybridation qui transforment les numéros et ouvrent d'autres possibles. Cette ouverture est présente dans les énoncés qui indiquent « *une curiosité, un intérêt pour les autres arts* », pris dans leur diversité : « *danse, chorégraphie // écriture, lecture, poésie // théâtre pour jouer un rôle // chant, son et lumières // cirque jonglage, acrobatie, voltige* » sont plus ou moins mis en relief pour dire dans quelle mesure ils renouvellent les langages et les formes d'expression. En

même temps, ce rapport aux autres arts invite les AE à « *faire disparaître la technique derrière l'art* » pour donner à voir un spectacle susceptible de « *toucher le spectateur* ».

Mais le processus créatif auquel chacun reste attaché vient aussi se frotter à ce que font les autres, car : « *le spectacle, c'est concurrentiel, il faut se faire connaître. Les gens qui ont du talent, il y en a plein* ». Il faut donc se différencier, interpeller le public et marquer sa spécificité en (im)posant progressivement sa signature artistique, comme d'autres l'ont fait (artistes ou compagnies de référence) ou commencent à le faire (reconnaissance du public).

Ces caractéristiques sont donc en lien avec la dimension relationnelle. En effet, la dynamique artistique nécessite d'investir/de construire/de renforcer plusieurs formes de relation. Tout d'abord, la relation aux autres est entendue comme une « *source d'apprentissage, d'enrichissement et d'inspiration* » ; elle permet de progresser à travers les « *regards extérieurs sur sa pratique* » qui « *donnent des repères sur ce que l'on fait* ». Les énoncés de cette catégorie soulignent l'importance « *des rencontres // du partage // de l'entraide* » qui ouvrent progressivement sur la construction d'un réseau amical et fiable, voire sur des collaborations artistiques. Ainsi, « *appartenir à un collectif // travailler en équipe* » semble perçu comme une voie de développement professionnel qui offre de nouvelles perspectives artistiques et économiques (programmation de spectacles par exemple).

Par ailleurs, les UCE de cette catégorie mettent en relief la relation au cheval-artiste considéré comme un partenaire à part entière. Il s'agit de « *comprendre son fonctionnement // ne pas le faire agir sous la contrainte // prendre soin, respecter ses besoins* » pour parvenir à des formes de « *partage // écoute, communication // bienveillance // complicité // coopération* » qui supposent de « *s'inscrire dans le long terme* ». Cette relation au cheval mobilise des registres émotionnels largement convoqués dans les entretiens : « *affects // ressenti // amour* » relient les AE à l'animal, amenant ces dernier.e.s à « *créer avec et en fonction de ce que le cheval peut donner* ».

Le travail artistique vient interroger un rapport à soi dans lequel le parcours et l'expérience sont valorisés : devenir AE, c'est « *se faire par soi-même // se nourrir de son histoire // avoir un projet personnel // être autonome* ». C'est aussi faire preuve de certaines qualités, présentes dans les discours : « *engagement, détermination, passion* » associées à d'autres telles que « *sensibilité, générosité, don de soi* ». Ce processus est activé par la nécessaire confrontation aux spectateurs qui suppose pour l'AE « *de se donner à voir // de se mettre à nu // d'avoir conscience de son corps, de sa gestuelle* » et, en retour, d'apprendre à « *accepter le regard, la critique des autres* », en étant capable de « *prise de recul et de réflexion sur ce qu'on fait* ». Ainsi, l'AE donne à lire/sentir/comprendre ce qui le/la caractérise : « *personnalité // singularité // identité // couleur // univers* » participent de sa signature artistique.

On constate que les verbatim de cette catégorie rendent compte de la dimension formative, nécessaire pour se développer comme professionnel.le du spectacle équestre. Les apprentissages initiaux, techniques, se sont réalisés le plus souvent « *sur le tas* », en allant à la rencontre d'artistes reconnus, considérés comme des mentors. Le « *compagnonnage* » reste une modalité très présente ; elle révèle une forte préférence pour les apprentissages pratiques et l'expérience partagée. L'observation est aussi un élément essentiel pour comprendre ce qui se joue avec le cheval mais aussi « *comment fonctionnent les compagnies* ». Ce processus d'acculturation au monde des AE est perçu comme incontournable car il permet de se socialiser dans un univers complexe et d'y trouver une légitimité.

Les formations non formelles restent privilégiées et reconnues au sein du monde des AE. Elles s'organisent le plus souvent à partir de transactions entre les partenaires : « *c'était un peu comme un deal, il me formait sur la danse et moi je lui donnais des cours d'équitation* ». Cette

formule « donnant-donnant » semble fortement valorisée : d'une part, elle diminue les coûts liés à la formation ; d'autre part elle permet un partage de savoirs et crée une relation plus égalitaire entre les professionnels. Dans le cas des néo-professionnels, ce partage est d'un autre ordre : celui qui se forme se met au service (soins aux chevaux, aide logistique pour la création) de celui/celle dont il attend des techniques, des repères et des conseils. Si la majorité estime avoir beaucoup appris auprès d'autres AE plus reconnues, certains qualifient ces formations informelles comme « *une vraie galère* », ou comme une expérience forte mais qui ne donne pas réellement « *les clés ou des trucs pour travailler ensuite de façon autonome* ».

Enfin, les énoncés font état de besoins en formation, orientés vers la communication et en lien avec la valorisation du projet artistique : « *je sais pas quoi dire une fois sortie du numéro // il faudrait apprendre à parler de son travail // se former sur la communication // pour faire sa place à l'international, il y a la barrière de la langue* ». Ces éléments donnent à réfléchir sur les enjeux de professionnalisation du secteur.

4.7. Envisager des leviers de professionnalisation

Cette catégorie fait apparaître quatre composantes qui traversent les discours : la présence de communautés de pratiques, la nécessaire structuration du secteur, les enjeux de reconnaissance et la capacité à mettre un ensemble de savoirs et de pratiques en synergie pour construire un projet solide. S'y intéresser permet de comprendre la façon dont les AE envisagent la professionnalisation de leur activité et plus largement du secteur, à l'appui de ce qui existe mais qui est jugé insuffisant.

Une première entrée concerne les communautés de pratiques, vécues comme un véritable soutien pour se construire comme professionnel. Il s'agit de « *s'entraider grâce aux expériences et expertises de chacun.e // se former les uns les autres // échanger sur des problèmes communs et envisager des solutions* » mais aussi de « *saisir des opportunités* », notamment sur les programmations de spectacles, dans lesquels plusieurs numéros peuvent être proposés, sollicitant ainsi le réseau. Le travail au sein des communautés de pratiques repose sur des intérêts et des problématiques partagées qui dessinent les contours du métier et attestent d'une appartenance mutuelle ; il est donc envisagé comme une occasion d'aller plus loin, dans une perspective constructive. C'est aussi l'occasion de se confronter au regard d'autrui, sorte d'ami critique¹⁴, pour « *avoir des avis extérieurs // cultiver une ouverture d'esprit // se remettre en cause en permanence* ».

En même temps, les énoncés de la catégorie renvoient à la nécessaire structuration du secteur qui est perçu comme anémique et ouvert à toutes sortes de transactions, notamment « *dans la recherche de contrats* ». C'est donc au plan collectif que s'expriment des acteurs/actrices conscient.e.s des enjeux de définition du groupe professionnel, pour faire valoir des droits/devoirs et obtenir un véritable statut. Les verbatim soulignent l'importance d'un cadre pour « *fixer des règles // se mettre d'accord sur les tarifs* » mais aussi « *sécuriser le secteur // faire attention à la concurrence avec d'autres // éviter les prix bradés par certains* ». On constate que les « *aspects administratifs et comptables* » restent une source de préoccupations et donnent aux AE « *le sentiment de ne pas pouvoir tout gérer* », notamment par manque de repères sur ces composantes gestionnaires de l'activité et par manque de temps, tant l'activité est pluriforme et chronophage. La structuration du secteur suppose par ailleurs une formation mieux identifiée mais qui soulève des craintes car la représentation dominante reste celle de l'école et de son formalisme, très opposée aux modalités non formelles qui prévalent dans le milieu. Il s'agit alors de faire valoir « *une formation adaptée aux besoins // qui permette de travailler avec des AE qui ont le niveau // de développer un marché du spectacle équestre de*

qualité ». Enfin la professionnalisation passe par une clarification statutaire, envisagée comme une manière de (se) légitimer un positionnement spécifique dans le champ artistique.

Ainsi, les enjeux de reconnaissance qui émergent dans cette catégorie sont pluriels et interdépendants. Ils se situent plutôt ici à l'échelle individuelle (complémentairement à l'idée de structuration du secteur). Tout d'abord les AE expriment un besoin de reconnaissance de leur spécificité à la fois sur le versant équestre « *reconnaissance d'un niveau technique // prise en compte de l'expérience // repérage à travers une spécialisation* » et sur le versant artistique qui porte davantage sur « *la qualité de la prestation // la signature artistique // l'originalité du numéro* ». Ces revendications s'articulent avec l'attente d'une reconnaissance financière qui permette de sortir d'une certaine précarité ou d'une activité multiforme qui pénalise le véritable travail de création artistique : « *être correctement payé // j'aimerais tout simplement en vivre* ». Cet ensemble d'éléments renvoie à la quête d'une reconnaissance sociale : « *il faut aussi que l'on puisse financer, investir dans des infrastructures, développer notre activité* » et au désir de se construire un véritable projet professionnel et personnel. En effet, le processus de professionnalisation des AE, suppose de savoir se projeter dans le temps et dans l'espace en ayant « *une vision à long terme* ». Il s'agit de « *se fixer des objectifs // organiser tout le reste autour du projet // anticiper de nouvelles créations // se focaliser sur un évènement* » et, pour ce faire, communautés de pratiques et structuration du milieu semblent indispensables.

5. Discussion conclusive

Le choix d'approcher les artistes équestres en les questionnant sur leur parcours, sur leur activité, sur leurs réussites et leurs difficultés, sur leur projet de développement et leur vision du secteur a permis de mieux comprendre la complexité de leur monde. A l'appui de ces analyses, des éléments constitutifs du monde des AE peuvent être mis en relief et pris en compte dans la dynamique de professionnalisation.

5.1. Epreuves à traverser dans un monde sous tension

Dans leur volonté affichée d'une plus grande reconnaissance sociale et de l'accès à un statut, les AE montrent de quelle manière ils organisent leur activité, essaient de *faire avec* leur réalité quotidienne ; celle-ci s'inscrit dans des contextes plus ou moins favorables qui les obligent à des ajustements permanents. Un certain nombre de tensions émergent des discours. Elles renvoient à des logiques plurielles, hétérogènes et parfois concurrentes : entre désir de créer et viabilité économique de leur activité, entre développement de compétences techniques et appropriation de (nouveaux) registres artistiques, entre travail individuel et place du (des) collectif(s), entre ouverture aux autres arts et spécificités revendiquées. Ces tensions se déploient à différents niveaux et font l'objet de transactions : au niveau des individus eux-mêmes, tiraillés entre plusieurs orientations et amenés à trouver des formes de compromis acceptables ; au niveau des groupes (réseaux, filiations, sous-cultures du monde équestre) difficiles à construire en raison d'un marché « tendu » et de collectifs se situant souvent en concurrence. Ces tensions se retrouvent par ailleurs au niveau des structures (privées, associatives) qui tentent de gagner en visibilité et de renforcer leur position dans le monde en émergence des AE. Enfin, ces derniers peuvent vivre de très loin et avec inquiétude ce qui se met en place (avec ou sans eux) au niveau des institutions (Ministères de tutelle, IFCE, FFE, ANFAE, CNAC) engagées à divers titres dans le mouvement de professionnalisation du secteur équestre.

Ainsi, au regard de ces tensions et à l'appui des travaux de Martuccelli (2006), l'étude montre que les AE ont à affronter un ensemble d'épreuves que chacun tente de surmonter en mobilisant

des ressources plurielles, hétérogènes, toujours inscrites dans des contextes particuliers. Bien que vécues de façon subjective et singulière, ces épreuves semblent faire sens pour un ensemble d'AE et de fait, participer d'un « fonds partagé ». Elles se combinent entre elles à des degrés divers, notamment selon le statut de l'individu et son degré de reconnaissance dans le milieu. Nous en repérons trois :

. L'épreuve de la coopération¹⁵ : l'AE a besoin des autres pour développer son activité. Au-delà du rôle important de l'entourage proche, il a intérêt à construire des relations de coopération avec les acteurs du monde équestre : les autres AE mais aussi les spectateurs et les producteurs. Paradoxalement, à d'autres moments, ces mêmes AE se trouvent être des concurrents, tandis que les spectateurs et producteurs deviennent des juges critiques. Cet ensemble d'éléments entraîne un jeu de décodage permanent des logiques à l'œuvre pour être à la fois soutenu, repéré et différencié. Or ces transactions sont complexes dans la mesure où le manque de repères fiables vient brouiller les pistes de l'offre et de la demande.

. Epreuve de la reconnaissance : être reconnu.e, c'est d'abord entrer dans le milieu du spectacle équestre, en comprendre les règles explicites et implicites, faire ses preuves en s'exposant aux regards et aux critiques pour, à terme, faire preuve de professionnalisme (Bourdoncle, 1991). C'est aussi construire une professionnalité et faire reconnaître sa singularité équestre, ou mieux sa signature artistique, trouver sa place et sa légitimité face aux pairs, aux experts et devant le public. De plus, dans ces regards d'autrui, se jouent des esthétiques contrastées entre spectacle de tradition et projet artistique innovant.

. Epreuve de la polyvalence contrainte : dans un souci d'équilibre financier et de développement de son activité, l'AE est amené.e à une polyvalence contrainte. Polyvalence à domicile, parce qu'il lui faut quotidiennement soigner ses chevaux, les travailler et s'entraîner avec eux comme partenaires dans la création de numéros. Il lui faut par ailleurs dégager du temps pour réaliser des activités secondaires telles que la pension de chevaux, des cours en centre équestre ou une activité agricole, indispensables pour survivre financièrement. Polyvalence itinérante enfin puisqu'il lui faut se déplacer pour former ses chevaux ou se former auprès de cavalier.e.s ou d'artistes reconnu.e.s, et parfois au détriment du cœur de l'activité visible de l'artiste équestre : le spectacle.

5.2. Conditions d'émergence d'un métier

L'activité des AE est plurielle et chronophage dans la mesure où il est nécessaire d'assurer un ensemble de tâches avec, autour et pour le cheval/les chevaux. Monter un numéro, en alliant compétences techniques et artistiques (cœur de métier) constitue seulement une partie de l'activité ; il faut par ailleurs mobiliser des compétences sociales, de gestion, de communication, pour répondre à des préoccupations d'ordre économique, dans un marché du spectacle très concurrentiel et plutôt saisonnier. Ceci conduit à une activité pluriforme, polyvalente, aux contours indéterminés, susceptible de se modifier en fonction de la présence/absence d'opportunités. Or, le passage d'une activité à un métier suppose de stabiliser une spécificité dans un champ professionnel qui se structure et se distingue peu à peu des autres. On saisit les enjeux politiques sous-jacents, qui participent de la visibilité et de la défense du groupe professionnel.

L'existence d'une formation spécifique, la reconnaissance du métier par autrui et un regroupement des personnes concernées sont les trois paramètres qui, selon Latreille (1980), conditionnent la création et le développement d'un métier. Ces conditions ne semblent pas encore totalement réunies. Pourtant, le monde des artistes équestres commence à se structurer,

malgré de nombreuses tensions en interne et des jeux de territoires avec d'autres disciplines artistiques, notamment avec les arts du cirque dont la professionnalisation est plus ancienne (Perez-Roux, Etienne et Vitali, 2016). Si des communautés de pratique, des réseaux informels existent, le plus souvent chacun.e tente de trouver une forme d'équilibre en combinant plusieurs registres d'activité sous des statuts différents. Difficile, dans les discours, de voir apparaître une « identité de métier » ou la volonté partagée de structuration du secteur. Enfin, professionnaliser l'activité (Tourmen, 2007) supposerait de définir savoirs et compétences spécifiques et/ou transversales au champ artistique, ce qui vient interroger la formation.

5.3. Le monde des AE à l'épreuve de la professionnalisation ?

Le monde des artistes équestres est aujourd'hui traversé, comme d'autres secteurs, par un besoin de professionnalisation qui nécessite de penser la formation dans cette perspective. Les résultats de la recherche montrent un rapport à la formation assez paradoxal chez les AE. Le retour sur leur parcours valorise des apprentissages non formels, expérientiels, autonomes et, en arrière-plan, une critique de la forme scolaire, vécue comme contraignante et peu adaptée. Or, ils ont conscience de la nécessité de se (trans)former, de s'ouvrir pour progresser. On repère une tension forte entre, d'une part, une représentation de l'apprentissage par transmission-compagnonnage et, d'autre part, une crainte, voire un rejet de toute formation, nécessitant une formalisation des savoirs et compétences à construire. Apparaît alors un espace de formation encore inconnu, dans lequel il est nécessaire de savoir pour quoi, avec qui et comment va pouvoir se mettre en place un projet de formation qui soit un levier de développement professionnel. Car, comme le dit Wittorski (2009) la professionnalisation est d'abord une intention sociale qui, se présentant sous la forme d'une offre de professionnalisation, travaille les dynamiques professionnelles des acteurs au niveau des trois processus interagissant dans la professionnalisation (Bourdoncle, 1991) : le développement de compétences et de savoirs essentiels à la pratique d'un métier (professionnalisation-formation) ; la socialisation professionnelle intégrant règles collectives, conscience professionnelle et exigence d'efficacité (professionnalisme) ; la reconnaissance et le développement d'un métier défendu aux plans collectif et individuel (pôle politique). A l'appui de ces trois processus, on repère que le monde des AE est bien en cours de professionnalisation, même si les processus sont mobilisés à des degrés divers et si les dynamiques des acteurs restent relativement contrastées. Les discours produits par les acteurs eux-mêmes révèlent un espace social traversé par de puissants enjeux identitaires, artistiques, culturels et économiques. L'avenir est donc ouvert pour un secteur qui tente de se définir et dans lequel la formation ne peut faire l'économie de la complexité des logiques à l'oeuvre.

Références bibliographiques:

- BOURDONCLE Raymond. « La professionnalisation des enseignants : analyses sociologiques anglaises et américaines », *Revue française de pédagogie*, n° 94, 1990, pp. 73-92.
- BOURDONCLE Raymond. « Professionnalisation, formes et dispositifs », *Recherche & formation*, n°35, 2000, pp. 117-132.
- CHARLOT Bernard. *Du rapport au savoir*, Paris : Anthropos, 1997, 112 pages.
- LATREILLE Geneviève. *La naissance des métiers en France, 1950-75. Étude psycho sociale*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1980, 408 pages.
- LEPLAT Jacques. *Regards sur l'activité en situation de travail. Contribution à la psychologie ergonomique*, Paris : PUF, 1997, collection « Le travail humain », 263 pages.
- MARTUCELLI Danilo. *Forgé par l'épreuve. L'individu dans la France contemporaine*, Paris : Armand Colin, 2006, 480 pages.

PARADEISE Catherine. « Les professions comme marché du travail fermé », *Sociologie et sociétés*, vol.XX, n° 2, octobre 1988, pp. 9-21.

PEREZ-ROUX Thérèse (sous la direction). *La professionnalité enseignante : modalités de construction en formation*, Rennes : PUR, 2012, collection « Paideia-Education savoir société », 131 pages.

PEREZ-ROUX Thérèse, ETIENNE Richard, VITALI Josiane (sous la direction). *Professionnalisation des métiers du cirque : des processus de formation et d'insertion aux épreuves identitaires*, Paris : L'Harmattan, 2016, collection « Logiques sociales », 251 pages.

REINERT Max. « Les mondes lexicaux des six numéros de la revue *Le Surréalisme au Service de la Révolution* », *Mélusine, Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, n° XVI, 1997, pp. 270-302.

REINERT Max. « Une méthode de classification descendante hiérarchique », *Cahiers de l'Analyse des Données*, Vol VIII, n° 3, 1983, pp. 187-198.

TARDIF Maurice, LESSARD Claude. *Le travail enseignant au quotidien. Expérience, interactions humaines et dilemmes professionnels*, Bruxelles : De Boeck, 1999, collection « Perspectives en éducation », 575 pages.

TOURMEN Claire. « Activité, tâche, poste, métier, profession : quelques pistes de clarification et de réflexion », *Santé Publique*, vol.19, 2007, pp.15 à 20.

WITORSKI Richard. « A propos de la professionnalisation », dans BARBIER J-M, BOURGEOIS E, CHAPELLE G et RUANO-BORBALAN JC (sous la direction), *Encyclopédie de l'éducation et de la formation*, Paris : PUF, 2009, pp. 781-793.

¹ <https://afpae.org/liste-d-etablissements-professionnels>

² L'IFCE a été créé en 2010 en regroupant les Haras nationaux (ancien Etablissement Public Administratif français présent sur l'ensemble du territoire) et l'École nationale d'équitation. <https://www.ifce.fr/>

³ <https://www.ifce.fr/haras-nationaux/haras-national-duzes/focus-projet-farteq-formation-artistes-equestres/>

⁴ Scène majeure des arts équestres, Cheval Passion accueille de très nombreux artistes équestres dont les meilleurs se retrouvent sur la piste des Crinières d'Or.

⁵ La Basse Ecole comprend traditionnellement l'ensemble du travail du cheval aux trois allures (pas, trot et galop), sur une ou deux pistes ainsi que le changement de pied isolé au galop. La Haute Ecole est la forme la plus aboutie de l'Art Equestre. Elle se caractérise par l'absolue légèreté du cheval placé dans l'équilibre le plus parfait, quelle que soit la difficulté de l'exercice.

⁶ L'équitation de travail et de tradition, discipline équestre reconnue par la FFE mobilise des compétences équestres relatives à la conduite et au tri du bétail.

⁷ Le signe // sépare les mots apparus dans une même classe à travers les Unités de Contexte Élémentaire (UCE)

⁸ Le Brevet d'Etudes Professionnelles Agricoles (BEP) est un diplôme de niveau V (niveau 3 dans la nouvelle nomenclature des diplômes).

⁹ Il y a quatre écoles de dressage de Haute école en Europe : Le Cadre Noir à Saumur (France), L'école d'équitation Espagnole à Vienne (Autriche), L'école Portugaise de l'Art Equestre à Queluz (Portugal) et l'Ecole Royale Andalouse de l'Art Equestre à Jerez de la Frontera (Espagne).

¹⁰ Cet évènement, qui réunit 1200 chevaux, 800 élèves, 90000 visiteurs, est aussi une scène majeure des arts équestres : <https://cheval-passion.com/>. Par ailleurs, Cheval passion est un évènement de dimension internationale résolument tourné vers le spectacle, alors dans les autres salons, le spectacle tient lieu de simple divertissement.

¹¹ La « synthèse emploi filière équine » (IFCE 2018) répertorie 66 000 personnes en activité principale dont 47 000 producteurs et utilisateurs du cheval. D'autre part, 80 000 personnes de la filière sont en activité secondaire. Le secteur « Spectacles équestres » (intégrant les AE) concerne 305 personnes en activité principale, 75 en activité secondaire et 94 entreprises. Les AE ne sont pas considérés comme une catégorie à part entière de par la diversité de leurs statuts et parce que ce métier n'est pas reconnu. En même temps, un grand nombre d'entre eux n'est pas répertorié dans la catégorie « activités secondaires ».

¹² Ces éléments renvoient tantôt à la « Basse Ecole », tantôt à la « Haute Ecole ».

¹³ Les AE sont rarement évoqués sur ce point, en raison de la concurrence interne. Lorsque c'est le cas, il s'agit du réseau (communautés de pratiques) qui réunit quelques AE avec lesquels existe une relation de confiance.

¹⁴ La figure de l'ami critique allie la bienveillance (du regard, de l'écoute, de la parole) à l'exigence (par un message de développement des possibles, de valorisation du potentiel). http://www.entrees-libres.be/n38_pdf/jorro.pdf

¹⁵ La coopération est une collaboration ou une coopération de circonstance ou d'opportunité entre différents acteurs économiques qui, par ailleurs, sont des concurrents ("competitors", en anglais).