

COMPTE-RENDU

RENCONTRE ATELIER

2011

**COMPTE-RENDU ÉTABLI PAR BENOÎT HENNAUT**  
SUR LA BASE DES NOTES RÉDIGÉES PAR LES RAPPORTEURS DES DIFFÉRENTS ATELIERS  
JANVIER 2012

*« Il faut que je sache ce qui est nécessaire au travail que je propose pour que je puisse avoir l'indépendance de me présenter devant un public. »*

Le 23 mai 2011, l'Onda réunissait au CENTQUATRE 122 artistes ou représentants de compagnies artistiques dans le but d'échanger sur les difficultés qu'ils partagent dans l'exercice de leur activité. Venant des horizons artistiques les plus divers (danse, théâtre, musique, arts plastiques, performance, arts de la rue, jeune public...), impossible d'être exhaustif quant à l'ancrage souvent pluri-disciplinaire de chacun), ils partageaient toutefois un point commun : avoir bénéficié au moins une fois du soutien financier de l'Onda au cours des trois dernières années.

Au terme d'une période de préparation participative, trois thèmes ont retenu l'attention des organisateurs et des participants : la coopération entre les compagnies artistiques, les conditions de production et de diffusion, la préservation de la singularité de la création.

Alternant constats et propositions, les différents groupes de travail ont développé des réflexions résumées ci-dessous à travers deux lignes thématiques : d'une part, les besoins propres à la composition d'une œuvre, et, d'autre part, les contraintes contextuelles de son existence. Qu'elles soient le reflet de situations connues de tous, ou qu'elles portent les germes de nouveaux modes d'action, ces réflexions appellent en tout cas la poursuite des échanges et l'élargissement du forum à des producteurs, programmateurs ou autres représentants institutionnels.

Les conclusions de ces débats se résument en définitive à un souhait de co-responsabilité ou de responsabilisation de la part des artistes eux-mêmes. Ceux-ci conçoivent que désigner la « famille » artistique comme un ensemble unifié constitue un mythe, car c'est bien de la juxtaposition de personnalités et de besoins individuels et singuliers qu'il s'agit. Mais si tous partagent cette revendication de singularité, c'est de la commune nécessité du geste artistique qu'ils préfèrent parler. Dialogue entre artistes, entre artistes et programmateurs, entre artistes et publics : tous forment le vœu de nouvelles modalités relationnelles qui permettent de dépasser les rapports existants et qui, sur la base de l'expression nécessaire d'un geste, renouvellent l'inscription des artistes dans les lieux et leur relation au public.

# COMPART, D'ART, C'EST NOTRE LABORATOIRE ...

## TEMPS

« On ne fait pas seulement des spectacles, on s'inscrit dans un parcours. »

Du point de vue de l'artiste, il faut inscrire la prise de risque dans la durée : creuser un sillon qu'on suivra envers et contre tout. Mais la survie est difficile, car il faut assumer cette durée ! En effet, les artistes sont soumis à des phénomènes de « mode » et de cooptation. La question du développement et de la longévité se pose donc en permanence. L'activité artistique n'est pas linéaire, c'est une activité « à risque », chaotique, qui passe forcément par des hauts et des bas. Militer pour obtenir le droit de se tromper, c'est reconnaître le besoin de soutiens fiables dans la durée. Or, l'engagement des partenaires est trop rarement un engagement pérenne. La plupart des soutiens se font autour d'un projet spécifique. Il faudrait pouvoir sortir de cette logique et stabiliser des formes d'accompagnement à long terme (cf p.6, au sujet des coproducteurs). Ceux qui ont pu en bénéficier, comme artiste associé par exemple, témoignent de son impact décisif en termes de production et de diffusion.

En termes de rythme, le besoin de temps de travail, de maturation d'un projet, est à l'inverse du phénomène d'accélération et du besoin d'innovation qui caractérisent la société contemporaine. Il faut pouvoir « éprouver » le métier et la matière artistique, à l'image d'un artisan. Mais confrontés au principe de la nouveauté à tout prix, les spectacles ont une durée de vie de plus en plus courte. Pourtant, diffusion devrait pouvoir rimer avec infusion...

Enfin, les calendriers de programmation influencent aussi le temps de travail des artistes, les conduisent à raisonner selon des critères temporels qui ne correspondent pas forcément aux projets et à leur maturation. Le montage d'une coproduction ou la programmation d'une saison commencent souvent très en amont de la création elle-même. Il faut pouvoir raconter sa création très tôt, s'y dévoiler à un moment où le projet est encore fragile, en gestation. Ainsi, les nécessités formelles d'une coproduction et de l'architecture financière ou logistique d'un projet contredisent souvent le temps nécessaire à la réflexion, aux recherches et aux doutes inhérents à toute création.

## ESPACE

Le soutien d'un lieu, ou l'accès facile à un lieu de spectacle, est un atout énorme dans un processus de création. Il peut même se révéler indispensable comme outil de production (lieu de répétition) ou comme espace de lien avec le public (lieu de représentation et de médiation). Certains artistes revendiquent l'accès à des lieux sans avoir à les diriger, tandis que d'autres mentionnent leur désir d'y être étroitement associés, y compris au niveau de la direction. Production déléguée ou artiste associé sont malgré tout des notions assez mal définies, pour lesquelles on trouve un panel de pratiques très différentes. Ainsi, la notion même d'artiste associé est parfois une coquille vide, impliquant un accès au plateau très limité ou très peu de contribution à la programmation. Les artistes seraient-ils dépossédés des lieux ? En tout état de cause, il est urgent pour eux d'imaginer des biais qui leur permettent de continuer à les traverser et d'aller à la rencontre d'un public au-delà de quelques soirées, et autrement que par des exigences d'activités de médiation culturelle en quantité souvent disproportionnée par rapport à l'occupation réelle d'un espace.

À côté des conditions matérielles de production, l'inscription régulière dans un contexte local est également très importante pour développer un confort de travail et stabiliser une équipe. La présence sur

un territoire donné peut également être un levier pour obtenir des subventions locales et créer du lien avec les publics. Pourtant, les accueils en résidence sont souvent de trop courte durée, ou pas toujours suffisamment flexibles pour répondre aux besoins d'une création.

Dans cet équilibre délicat de l'offre et de la demande, les artistes ignorent pourtant souvent certaines possibilités d'accès à des lieux de travail ; l'information ne circule pas correctement, les procédures sont méconnues. De nombreux lieux ne sont pas destinés à la création (gymnases, écoles, hangars...), mais peuvent être utilisés par des artistes pour y travailler. Aucun lieu ne devrait rester vide... Bien sûr, le travail dans ces conditions est précaire, usant. Mais l'expérience de l'occupation d'une friche par exemple est enrichissante (en particulier lorsqu'on y est accueilli par des artistes), même si peu satisfaisante à moyen terme.

Enfin, le stockage des décors et du matériel reste une préoccupation constante. Les coûts que génère cette contrainte sont importants dans les budgets de production, et peu de partenariats institutionnels parviennent à se nouer afin d'alléger cette charge logistique et financière.

## FORMATS

Dans la classification existante, le choix d'un genre, d'un label, d'une discipline pose la question du « dedans » et du « dehors » dans des termes qui reflètent le formatage de la pensée politique actuelle. « Soit on y est, soit on n'y est pas, c'est binaire. » Au contraire, le geste artistique contemporain appelle la porosité des étiquettes ou des lieux. Il impose de ne pas laisser rouiller des outils trop vieux ou trop nombreux, d'huiler les articulations qui les relient. Il revendique l'indisciplinaire.

L'écart qui existe entre l'actualité de la recherche artistique et ce qu'il est donné de voir dans la plupart des scènes fait craindre une divergence entre les institutions culturelles et le monde de la création. Faut-il y voir le signe d'un cadrage ou d'un resserrage institutionnel ? Non pas conséquence d'instructions explicites bien sûr, mais plutôt signe d'une communauté de pensée dictée par l'étroitesse médiatique et l'instantanéité des échanges communicationnels.

La notion de labellisation engage par ailleurs un véritable combat de reconnaissance pour certaines pratiques artistiques spécifiques, dont la nomenclature est parfois définie par les programmeurs ou les producteurs par delà les artistes eux-mêmes.

Du côté des infrastructures, la taille des salles oriente nécessairement la capacité d'accueil de certains formats de programmation. Quand bien même, si les diffuseurs semblent exiger de grands formats (chaque ville moyenne dispose d'une salle de 500 places !), ces pièces peinent à tourner quand elles existent... Il faut dès lors oser convertir les pratiques et inventer de nouveaux espaces au cœur de ceux qui sont disponibles. En jouant avec le public sur le plateau par exemple, on peut penser le rapport au spectateur dans l'évolution même du format de la représentation, devancer l'architecture ou l'architectonie de l'espace dévolu au spectacle.

Agir sur les formats de présentation implique pour les artistes de répertorier l'existant et d'oser écrire en sortant du cadre. Cela s'accompagne d'efforts particuliers en matière de médiation culturelle, mais ouvre de très nombreuses pistes créatives : écritures territorialisées ou contextualisées (enquêtes, proximité), format artistique en miroir du format de l'équipement, choix et invention de lieux de diffusion alternatifs (bibliothèques, hôpitaux...), investir toujours plus l'espace public, « mini-jauge » dans « maxi-salle », etc.

## MOYENS FINANCIERS ET HUMAINS

Pour monter une production dans de bonnes conditions, il faut cumuler plusieurs types de soutiens : résidence, coproductions, soutiens institutionnels, aides à la diffusion. Parfois, ce cumul engendre un cercle vertueux : la résidence et le soutien d'un lieu permettent d'obtenir des aides publiques locales, d'autres apports en coproduction, une visibilité. Mais c'est rare, et ce modèle ne sera pas forcément reproduit à la création suivante. Une tendance assez lourde se dessine par ailleurs : les apports numériques

en coproduction sont de plus en plus faibles. Ils imposent soit de trouver une multiplicité de partenaires pour un seul projet, soit d'en diminuer les temps de répétitions.

Quant aux moyens humains, ils sont essentiellement définis par la qualité de la relation entre un artiste et son équipe, au minimum son administrateur. Il n'est toutefois pas simple de stabiliser un binôme qui fonctionne, ni de financer un ou plusieurs postes administratifs. Les collaborateurs d'un projet doivent en outre comprendre celui-ci et pouvoir parler du travail artistique. Cela nécessite une complicité, un temps d'apprentissage et de dialogue.

Dans ce contexte, les bureaux de production véhiculent une image contrastée auprès de certains artistes, entre attrait pour la délégation de certaines tâches et craintes de voir s'éloigner les leviers de contrôle sur le projet. Ces craintes sont cependant tempérées par l'aveu d'une connaissance relative des modes de fonctionnement des différents bureaux existant. Certains interrogent toutefois la pertinence de la multiplication des postes « intermédiaires ». De leur propre aveu, le pilotage de la production et de la diffusion du projet relève d'un rôle politique. Certains ne souhaitent dès lors pas déléguer totalement « ce qui leur reste de maîtrise de ces questions ».

Parler des moyens, c'est aussi très largement soulever le débat de la mutualisation des ressources (finances et emplois), des lieux de travail, de stockage, des bureaux ou des réseaux. Plusieurs artistes l'ont expérimentée sur le plan économique ou artistique. C'est une méthode qui a deux visages : d'une part elle peut être choisie, pour faciliter le travail et permettre des économies d'échelle, mais elle peut aussi résulter de la réduction des moyens disponibles et d'une obligation de partage. Dans ce dernier cas, l'équilibre est plus délicat à trouver.

Cependant, la mutualisation emprunte des voies généralement positives.

Quand elle est artistique (partager un festival, un lieu, une programmation), les bénéfices sont évidents du point de vue du croisement des publics ou de l'enrichissement des pratiques et techniques partagées entre compagnies.

Quand elle est également financière ou organisationnelle, elle implique un partage des risques et la solidarité qui va de pair. Cette implication réciproque conduit généralement à des échanges qui dépassent les contraintes matérielles : des projets se rencontrent en profondeur, des générations se croisent, des disciplines se confrontent. Des formes de transmission s'organisent ainsi naturellement, tandis que la définition d'un projet collectif surpasse la première nécessité de rompre avec l'isolement. Si elle demande évidemment du temps (celui de se rencontrer, de partager, de se comprendre), l'organisation collective permet en effet de tester d'autres modes de gouvernance (responsabilités de gestion tournantes entre compagnies selon les temps de création décalés par exemple) ; elle influence même parfois la nature du projet (l'addition des idées ne se résout pas dans leur somme mais dans des imbrications décuplées et renforcées). Deux dangers cependant demandent une vigilance particulière à ce titre : celui d'un projet qui se résumerait à faire vivre le collectif en écrasant les projets individuels, ou celui d'un leadership trop marqué dans lequel se dissoudraient des identités moins affirmées.

La mutualisation doit naître d'une volonté propre aux acteurs. C'est un projet qui met en avant la souveraineté et qui ne peut répondre à une injonction ou à un dispositif d'aide particulière mis en place par une tutelle ou une institution culturelle (quand bien même ces dispositifs existent, ils sont très variables d'une région à l'autre). Avant d'imaginer une organisation technique ou juridique, il s'agit d'abord de parier sur l'intelligence collective et la force du nombre afin de définir des souhaits et des propositions émanant des artistes eux-mêmes en matière d'organisation du spectacle vivant.

# COMPAGNIE, D'ARTISTE, C'EST QU'UNE QUESTION DE...

## L'ANTICIPATION DE LA VIE D'UN SPECTACLE, SA DIFFUSION

Diffuser un spectacle, c'est se confronter, avant même la création, à des difficultés partagées par l'ensemble des acteurs. On peut les regrouper en quatre thèmes : constance d'une méthode, lieux et contexte, temporalité, réseaux :

- Les règles qui régissent la diffusion, si tant est qu'il y en ait, sont obscures et mouvantes. Certaines compagnies françaises sont programmées presque exclusivement à l'étranger. Certains programmeurs disent aimer un travail mais ne se risquent pas à le présenter à leur public. Certains spectacles ont une reconnaissance, sont suivis par la presse, bénéficient de subventions, mais tournent très peu. Difficile dans ces conditions d'être certain de sa propre méthode.
- La programmation dans des lieux ou festivals phares (Festival d'Avignon, Festival d'automne à Paris, etc.) constitue un atout évident en termes de visibilité, mais n'est jamais une garantie de succès pour la suite. En revanche, même si on n'y tient pas toujours, les représentations à Paris sont quasi-indispensables car il est difficile de faire venir les programmeurs en province, sauf lors de festivals emblématiques. Dans tous les cas de figure, parvenir à programmer une série est un atout : cela permet au spectacle d'être vu, au travail de se rôder. Mais la possibilité et la pertinence de séries en dehors de ces lieux emblématiques de diffusion que sont Paris et Avignon sont aujourd'hui largement questionnées.
- Les programmeurs viennent souvent voir le travail au début de son parcours, alors qu'il est encore très fragile. Cela met beaucoup de pression sur les premières dates. Par ailleurs, ils ont une attitude plus ouverte au risque quand les artistes montrent leur premier projet, car le label « émergence » est utilisable. Ensuite, les artistes doivent confirmer et rassurer les diffuseurs tout en assumant leurs envies de risques et d'innovation. Enfin, la temporalité même d'une saison influence les perspectives de diffusion selon le moment choisi pour une création : créer après mars, c'est se résigner à « sauter un tour » ou ne viser que les festivals... Ceux-ci offrent toutefois d'autres avantages qu'une programmation en saison : concentration de programmeurs, visibilité pour des jeunes compagnies au sein d'un programme qui attire globalement la curiosité.
- Des réseaux (des lobbys ?) de diffusion existent, et constituent des « repères de solidarité active » entre différents acteurs (sans tomber nécessairement dans le copinage). Cela a toujours existé. Le fait est que le volume important de la production artistique oblige à se forger une légitimité, à la signaler par l'appartenance à tel ou tel groupe (plus que dans le contexte anglo-saxon par exemple, où l'ancrage social d'un projet est un critère de légitimation très fort). Il est dès lors indispensable de travailler et d'évoluer dans des réseaux diversifiés, voire atypiques, en France comme à l'étranger.

En conséquence, les artistes pensent indispensable de créer eux-mêmes les conditions de sa diffusion : inventer des projets dans des contextes nouveaux, faire des créations in situ, démarcher des terrains encore vierges. Cela implique souvent des conditions économiques difficiles, mais cela permet d'exister indépendamment des réseaux et soutiens « officiels ».

Quelles sont les pistes explorées par les uns et les autres ?

- Multiplier les réseaux. En France, il peut s'agir de Scènes nationales, de CDN ou CCN, de MJC, mais aussi dans certains cas, de lieux qui ne sont pas a priori des lieux de diffusion : écoles, médiathèques, hôpitaux, prisons... En outre, réseaux, étiquettes imposées et catégories de programmation peuvent être rendus perméables les uns par rapport aux autres grâce à ces échanges et à la diversification qu'apporte lui-même l'artiste aux programmeurs. Diversifier ses réseaux est une force qui permet de faire face au turn-over des interlocuteurs, de garder une souplesse de relations, et de ne pas être tributaire de partenaires spécifiques.

- Créer des formes variées (solos, pièces de groupes, performances, créations in situ...). Il faut toutefois que ces créations restent le fruit de désirs artistiques et ne soient pas seulement des propositions stratégiques.
- Agir sur la temporalité. Par exemple en négociant le calendrier de diffusion d'un spectacle dans un même lieu durant plusieurs courtes périodes sur la même saison, ou en discutant avec les coproducteurs une période d'exploitation qui puisse se programmer la saison qui suit celle de la création.
- Privilégier et valoriser les lieux de diffusion qui différencient œuvre et produit, qui tiennent compte des conditions de la réception d'un spectacle (lieux, âge des publics...) et agissent en véritables passeurs d'une rencontre entre la pièce et son public.

Les expériences à l'étranger sont par ailleurs toujours très enrichissantes. Elles permettent aussi de se rappeler que le système français a beaucoup d'avantages ! On y rencontre des artistes qui créent dans des conditions souvent plus difficiles (le système de l'intermittence n'existe pas, par exemple, même si certains pays comme la Belgique ont tout de même un système spécifique). Il y a souvent moins de pressions, les artistes sont moins nombreux, on sent moins de concurrence et plus de collaborations.

## LA RELATION AUX PROGRAMMATEURS ET AUX COPRODUCTEURS

Si les deux rôles sont souvent assumés par une seule et même personne, il faut cependant distinguer les attentes et réflexions qui se dirigent vers ces deux modes d'accompagnement artistique que sont programmer et coproduire. Le deuxième est en fait une spécificité du premier, et il approfondit la dimension relationnelle.

En général donc, la relation d'artiste à programmeur implique des questions économiques, hiérarchiques et évaluatives. Le rôle particulier de coproducteur y ajoute des notions de durée, de service et de « co-construction ».

Sur le plan économique, il est difficile pour un artiste d'affronter la négociation d'un prix de cession alors que l'équilibre du spectacle est essentiellement dicté par les faibles marges d'une tournée. Le poids des subventions dans l'économie de la production est très faible, et cette donnée est sous-évaluée par les programmeurs qui trop souvent discutent ou mettent en doute un prix de cession.

Cette donnée économique n'est en fait que le reflet d'un plus vaste champ de réflexion, celui de la hiérarchisation d'une relation fréquemment déséquilibrée. Entre artiste et programmeur (ce dernier exerçant un « pouvoir » de décision), mais aussi entre programmeur et directeur d'une institution le cas échéant.

Certains programmeurs peuvent en effet ne pas être les décideurs finaux dans un lieu de diffusion ; ceci implique des négociations internes qui peuvent compliquer et alourdir la négociation avec les artistes, ou encore entraîner des conflits d'ordre générationnel (avec un directeur fondateur par exemple). Un programmeur peut aussi être isolé dans une institution dans laquelle il est contraint de jouer un rôle de médiateur et de « relations publiques », s'éloignant tant du lieu de décision que du débat artistique proprement dit.

Les hiérarchies internes à une maison restent cependant des cas particuliers dans une relation de dominant à dominé qui place le plus souvent l'artiste dans une position de demandeur face à des programmeurs et directeurs aux egos prononcés. Ceux-ci sont parfois éloignés de la réalité de la création contemporaine après une très longue période passée à la tête du même lieu. Ils semblent en outre ces dernières années de plus en plus limiter leurs prises de risques, favoriser les choix de compromis, car trop influencés par des facteurs politiques et médiatiques liés à la fréquentation du spectacle. Ces éléments mis bout à bout dans le vécu collectif des artistes soulignent le désir d'une éthique renouvelée en termes de rapport de force dans cette relation, dont le déséquilibre est sensiblement moins prononcé quand un artiste dirige une institution. Il incarne alors une chance d'affirmer combien l'artiste reste le premier responsable et producteur de son travail, sans devoir le monnayer au travers de critères trop extrinsèques.

Forger cette éthique de l'équilibre, c'est sortir d'un rapport de séduction, inverser cette tendance qui positionne l'artiste comme un demandeur en attente d'une réponse qui tarde, inscrit dans un système extrêmement vertical. Celui-ci est dicté par des rapports très personnalisés, dans lesquels la posture de

pouvoir, en tout cas en France, dissimule la rencontre des idées, des projets<sup>1</sup>. Il faudrait inventer des dispositifs plus horizontaux, plus délégués ou partagés peut-être au sein des théâtres et des institutions, afin d'encourager le partage des pensées au détriment des débats d'individualités.

Cela étant dit, il faut aussi veiller à ne pas stigmatiser des positions trop figées par l'application d'étiquettes préalables. Ni l'artiste ni le programmeur n'existent dans l'absolu. La relation se fonde à chaque nouvelle rencontre, dans la découverte de chaque nouvelle personne.

Au-delà du pouvoir décisionnel inscrit dans cette relation, la question de l'évaluation du travail artistique doit être explorée. Car en effet, le prisme par lequel un travail peut être lu ou reçu diffère sensiblement selon les contextes et les interlocuteurs, s'éloignent même souvent des critères intrinsèques qui ont motivé l'expression artistique (au rang des critères ressentis, les artistes citent la confiance faite à un collègue, l'impact médiatique, les échanges supposés mystérieux lors des Rida..., plutôt que la considération esthétique d'une forme d'expression individuelle). Il faut pouvoir identifier le prisme à l'œuvre dans l'esprit d'un interlocuteur, arriver à mieux se connaître pour utiliser les mêmes grilles de lecture (« que peuvent bien se raconter les programmeurs entre eux ? »). Devoir sans cesse adapter son discours afin de rendre une œuvre lisible et visible peut passer pour une perte d'autonomie face aux contraintes véhiculées par l'étiquette du genre ou les attentes des médias par exemple. Éclairer l'évaluation c'est aussi mieux comprendre les temporalités respectives des uns et des autres dans les engagements qui doivent être pris (une saison à planifier vs. un planning de production à deux ans). Les artistes souhaitent par ailleurs que les programmeurs se fassent les médiateurs de l'évolution de la parole artistique face au public ou aux médias. Qu'ils inventent des espaces « indisciplinaires » qui libèrent la création et l'invitent dans un temps et un espace moins contraints par des critères aujourd'hui dépassés.

Quand le programmeur se fait coproducteur, la permanence, la nature et la profondeur de son engagement viennent renforcer les questions précédentes. Les différents profils de coproducteurs soulignent aussi les divergences d'intérêt entre les artistes, ceux-ci n'exprimant bien entendu pas tous les mêmes besoins.

Durée de l'engagement. L'implication à long terme dans le développement du projet d'un artiste et d'une compagnie est le pivot central du rapport qualitatif à un coproducteur. Cette permanence du soutien, qui n'est d'ailleurs pas nécessairement le fait des coproducteurs les mieux dotés, exprime une sensibilité à l'œuvre d'un artiste dans son ensemble, et au travers des différents médias que celui-ci choisira d'explorer (d'un solo à une pièce de groupe, d'un atelier à un livre, etc). Cependant, la nouveauté est souvent plus facile à soutenir, même pour un coproducteur fidèle, ce qui, de pair avec les exigences de création des tutelles politiques, écourte la durée de vie des projets. Un coproducteur engagé dans la durée est aussi un coproducteur qu'on attend fédérateur, capable de mobiliser d'autres soutiens et d'activer un réseau qui se projette dans le futur travail d'un artiste, tant dans les apports en coproduction que dans les leviers de diffusion. À ce titre, les artistes trouvent étranges ces attitudes de coproducteurs qui ne diffusent pas plus le spectacle que d'autres, voire même qui ne le présentent pas du tout, se contentant d'une petite aide à sa création.

Cet engagement durable et ces réseaux contiennent évidemment des dangers qu'il convient d'évaluer : l'implication trop volontariste du coproducteur dans un projet et son propos artistique, l'enfermement d'un artiste dans un réseau trop identifié, ou encore des rapports d'exclusivité qui exigeraient des sacrifices trop importants en matière de rayonnement du projet.

Nature de l'engagement. Si l'apport en numéraire est bien entendu le plus évident, les artistes relèvent les diminutions sensibles des contributions, certaines devenant vraiment très faibles malgré une étiquette revendiquée de coproducteur. Se pose dès lors la question d'un possible « seuil » permettant de qualifier un apport en *coproduction*, reflet d'un véritable soutien. Cependant, l'argent n'est pas tout, et la première marque de l'engagement d'un coproducteur réside pour les artistes dans l'attention à la variété de leurs besoins, dans son écoute et sa capacité à identifier des solutions adaptées. Un gros chèque, s'il est apprécié et nécessaire, n'est pas obligatoirement synonyme de cette écoute et d'une capacité de réponse diversifiée.

---

<sup>1</sup> Dans des contextes étrangers, en Belgique par exemple, la rencontre avec des programmeurs plus jeunes ou plus dynamiques donne à la relation un caractère plus franc, plus collaboratif.

La nature de l'engagement d'un coproducteur est aussi très fortement associée à sa prise de risque, à sa capacité à faire confiance même si peu de choses sont définies dans le projet. Accompagner ce risque, c'est aussi le rôle de l'artiste. Il peut convier les coproducteurs à des étapes de travail en studio ou à une réunion avec l'équipe afin de partager le projet, d'impliquer les coproducteurs, de donner une nature plus concrète à cet engagement en élaborant un discours commun.

Enfin, les artistes refusent d'assimiler le pré-achat à la coproduction, car le niveau de dialogue et d'accompagnement est souvent très inférieur, sans parler de possibles désengagements après la première. Si sa pratique tend à remplacer l'engagement en coproduction dans certaines maisons, c'est justement à contrario des facteurs de prise de risque et de confiance qui sont avancés par les artistes comme les premières qualités attendues d'un coproducteur.

Profondeur de l'engagement. A cet égard, ce sont les notions de producteur délégué et de droit de suite qui sont évoquées par les artistes. La production déléguée reste pour beaucoup une notion ambiguë, dont beaucoup de lieux revendiquent d'ailleurs la qualité sans en avoir les moyens ou la capacité. En tout état de cause, qu'elle délègue l'exécution de la production ou non, une compagnie fortement impliquée dans le processus de mise en œuvre du spectacle, voire dans son portage financier si elle en a les moyens, aura un poids beaucoup plus marqué dans la relation aux autres coproducteurs. Tout attendre de ces derniers en matière organisationnelle est difficilement tenable.

En ce qui concerne le droit de suite, c'est évidemment un levier de motivation important quant à l'implication future des coproducteurs dans la vie du spectacle (retour sur investissement). Sa mise en place technique (sociétés en participation) se fait cependant extrêmement rare, car les coproducteurs semblent prioritairement vouloir éviter les risques. L'apport est budgétairement mesuré dans une part définie en numéraire, sans autre engagement dans l'équilibre économique du projet. L'implication souvent trop faible des coproducteurs dans l'exploitation future pourrait à tout le moins être encouragée par une réunion bilan à l'issue de la première série de dates par exemple.

## LA RELATION AUX POUVOIRS PUBLICS

Le système de l'intermittence constitue le principal apport des pouvoirs publics à la création artistique. A ce titre, certains pensent qu'il constitue une priorité collective dépassant les efforts individuels dans la collecte des subventions. Celles-ci constituent néanmoins le nœud des préoccupations des compagnies dans leur relation quotidienne avec les tutelles. Leur maintien, leur attribution directe, ainsi que leur libre utilisation sont autant de revendications qui posent deux questions principales : celles des critères d'évaluation et des contextes de l'octroi.

Les artistes plaident pour la permanence et la transparence des critères d'attribution des subventions. Ils sont confrontés à des procédures souvent jugées nébuleuses, et dont la part d'objectivité reste parfois sujette à caution au regard des réseaux ou des arguments institutionnels convoqués. Par ailleurs, le désir est palpable de rendre cette évaluation plus perméable à la part inquantifiable d'un projet, sa dimension sensible, ainsi que de permettre un certain dynamisme bilatéral, soit l'implication des artistes eux-mêmes en matière d'auto-évaluation ou d'évaluation des dispositifs et politiques mis en place.

Au rang des critères, deux notions posent aujourd'hui réellement problème : celle de parcours et celle de discipline.

*« Diffracter un maximum plutôt qu'intégrer à tout prix. »*

Le parcours est en effet relativement imposé dans l'accession aux différents niveaux de subvention ou de reconnaissance (projet > résidence > compagnie > direction d'institution). Cette courbe est très fortement inscrite dans l'inconscient et formate l'évolution de certains artistes. Par ailleurs, la notion de compagnie est un format quasi imposé pour rentrer dans le cadre des aides publiques (aides à une personne morale). Même si l'option de se structurer en équipe pérenne est un choix positif pour certains, d'autres évoquent le désir de pouvoir travailler en séquences, allant et venant dans différents formats de travail au gré des projets. Avec l'aide des institutions existantes (CDN, CCN, etc.), ces artistes réclament de pouvoir choisir le réceptacle structurel de leurs projets successifs sans devoir à tout prix maintenir une structure d'association pour bénéficier de subventions de création.



Le rapport entre artistes et partenaires publics est également largement dicté par la notion de discipline. Or, le cahier des charges induit par les classifications existantes implique un certain formatage, les œuvres devant entrer dans un « catalogue des genres ». Cette organisation est aujourd'hui largement dépassée. Si non seulement elle exclut d'emblée ou rend parfaitement inconfortable la défense d'un projet « hybride », elle contient en outre un certain paradoxe : s'inscrire dans une discipline est un moyen de reconnaissance pour un artiste, qui devra s'empresse de s'en extraire avec difficulté s'il veut diversifier ses moyens d'expression et s'affirmer à une autre place.

Du point de vue du contexte, les artistes reconnaissent l'importance d'une bonne analyse des dispositifs et de leurs exigences afin d'obtenir de l'aide et de développer leur travail. Mais ces exigences requièrent de très nombreuses compétences (administratives, conceptuelles, relationnelles) afin de s'inscrire dans les politiques existantes. Elles ne sont pas toujours disponibles en début de parcours, ou peuvent déséquilibrer la balance entre l'expertise technique et l'intention artistique. Lors de premières demandes d'aide, les artistes souhaitent pouvoir exposer un projet dans ses intentions sans être obligés de l'entourer d'autant de garanties qui peuvent s'avérer disqualifiantes si elles ne sont pas bien maîtrisées. Cette obligation de qualification restreint l'accès aux dispositifs culturels ; elle illustre une politique de fermeture plutôt que d'ouverture d'espaces de dialogues entre artistes et pouvoirs publics.

Le paramètre contextuel est également géographique, puisque la localisation d'une compagnie (en Ile-de-France notamment) peut contraindre ou limiter son accès à différents niveaux d'aides, ce qui ne sera pas nécessairement le cas ailleurs.

Le souhait des artistes est en définitive de pouvoir influencer l'évolution des politiques publiques par le biais d'un dialogue plus direct et plus fourni avec les différentes tutelles. « Il faut parler de la DRAC avec la DRAC, et pas entre artistes. » Ce dialogue doit contribuer à réorienter la pensée politique vers l'acte artistique, car elle semble aujourd'hui trop dirigée vers les infrastructures et les dispositifs culturels.

# RESPONSABILITÉ ET RESPONSABILISATION

Si les questions organisationnelles et relationnelles ainsi que les enjeux de production et de diffusion occupent un large champ des préoccupations des artistes qui s'expriment, ce sont les intentions esthétiques et les positions artistiques qui restent au final primordiales et mobilisent l'articulation de ces différents paramètres. Ces intentions, et le choix de les exprimer ou de les revendiquer, définissent en première instance la responsabilité assumée par les artistes.

Assumer cette responsabilité, c'est d'abord suivre sa propre voie en son propre temps, développer des projets sur du très long terme si nécessaire, se tenir à ses envies et à ses idées. Une institution suivra plus souvent qu'elle ne précède, et la panique est dès lors mauvaise conseillère si les moyens ne sont pas réunis à l'ébauche d'une idée. Démarrer sans argent, c'est souvent démarrer de manière plus légère, plus instinctive ou spontanée, sans le poids d'une inévitable confrontation aux attentes des coproducteurs. Leur regard ou celui des tutelles s'en trouvera d'ailleurs parfois plus libre.

Pour imposer une œuvre complexe, il faut pouvoir l'affirmer dans la durée, en décroissant, en croisant, en inventant de nouveaux champs qui permettent le geste artistique contemporain. La première responsabilité d'un artiste est de ne pas contraindre ses désirs, face aux règles exposées ou aux différents phénomènes du goût. Les soutiens institutionnels ne doivent pas dicter une quelconque voie dans un schéma d'offre et de demande ; il faut être prêt à pouvoir s'en passer à tout instant. Comme il faut s'autoriser à refuser telle ou telle collaboration avec un lieu ou un partenaire dont on se sentirait trop éloigné des méthodes ou de l'esprit. Cette responsabilité, c'est enfin celle de refuser l'argent public ou une date de tournée si on en désapprouve les méthodes de choix ou les critères de sélection.

Assumer la responsabilité d'un geste artistique, c'est assumer la liberté. Non pas celle d'un métier mais celle d'un choix de vie et des risques, certes mesurés, qu'il comporte (se dévoiler, s'exposer moralement ou physiquement, se précariser, devoir se réinventer, etc.).

Soucieux et conscients de cette responsabilité qui est la leur, les artistes réaffirment en vérité leur volonté d'un dialogue nourri de co-responsabilité, en des termes éthiques et équilibrés au devant des partenaires professionnels et institutionnels assumant leurs parts respectives dans le développement de projets artistiques et culturels.

Qui dit responsabilité dit aussi responsabilisation. Les artistes doivent occuper le terrain et prendre le pouvoir plutôt que de se poser en demandeurs. Chercher des solutions dans l'invention des formes et des contextes plutôt que dans l'existant. Éviter les jugements à l'emporte-pièce et les étiquettes formatées. Des programmeurs peuvent être de vrais partenaires, engagés et à l'écoute. Des lieux institutionnels ou alternatifs développent des projets vraiment novateurs dans le partage d'une programmation, en intégrant la parole des artistes.

Se responsabiliser, c'est être acteur du changement, se fédérer et continuer à réfléchir collectivement, entre artistes et avec les différents acteurs du secteur, à la question centrale à toute activité artistique : celui du rapport à l'œuvre, de son partage avec le public. Affronter la peur du communautarisme, dépasser les stéréotypes d'une approche globalisée, identifier le destinataire d'une proposition : ces approches diversifiées permettront d'inventer de nouveaux espaces de rencontres avec le spectateur<sup>2</sup>, d'éventuellement sortir du cloisonnement disciplinaire et de faciliter la rencontre avec une œuvre artistique.

---

<sup>2</sup> Espaces électroniques, champs participatifs, ... sont des exemples de format alternatif.