

LES RÉSIDENCES ARTISTIQUES DANS LE SPECTACLE VIVANT

8 avril 2019

Journée d'information juridique
compte rendu



CND

Centre national de la danse



centre national
de la chanson des
variétés et du jazz



Partenariats précieux pour le spectacle vivant, les résidences artistiques peuvent revêtir des formes diverses et comporter des obligations fluctuantes. La circulaire du 8 juin 2016 encadre juridiquement une partie de ces dispositifs mais ne couvre pas l'ensemble des situations que mettent en place les professionnels. Il est donc nécessaire de clarifier les pratiques contractuelles.

Dans un contexte politique où un diagnostic sur les résidences artistiques est en cours, quel avenir pour le spectacle vivant ?

Cette 20e journée d'information juridique vous est proposée par les centres de ressource du spectacle vivant : le Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre (ARTCENA), le Centre national de la danse (CND), le Centre national de la chanson, des variétés et du jazz (CNV), et le Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles (IRMA).

COMPTE RENDU

ATELIER 1 – COMMENT SECURISER JURIDIQUEMENT CES PARTENARIATS MULTIFORMES ?

- Distinguer la notion de résidence d'autres partenariats culturels
- Un cadre juridique existant pour les résidences prévu par la circulaire du 8 juin 2016
- Un cadre juridique à inventer entre les parties pour les autres types de résidences
- L'intérêt d'un contrat bien rédigé : les clauses essentielles et les précautions à prendre
- Le budget et la fiscalité

Avec

- **Edouard Chapot** (administrateur, Comédie de Béthune, CDN Hauts-de-France)
- **Laëtitia Guédon** (directrice, Les Plateaux Sauvages)
- **Magali Leclerc** (co-fondatrice, Sostenuto, agence d'accompagnement d'artistes et de projets artistiques)
- **Nach / Anne-Marie Van** (danseuse et chorégraphe)
- **Jean Vincent** (avocat à la Cour)

Questions de la salle

ATELIER 2 – QUELLES POLITIQUES PUBLIQUES AUTOUR DES RESIDENCES ARTISTIQUES ? DEBAT

- Les résidences : un enjeu de politique publique
- L'expérience des Arts plastiques : quel déploiement pour le spectacle vivant ?
- La mission Thierry TUOT de « diagnostic » des résidences artistiques

Avec

- **Joséphine Brunner** (directrice adjointe, Cité internationale des arts)
- **Anne Avriller** (directrice des affaires culturelles, commune de Romainville)
- **Marie-Pierre Bouchaudy** (cheffe de l'inspection de la création artistique à la DGCA)
- **David Demange** (vice-Président de la commission Résidence du CNV - directeur, Le Moloco)
- **Laurent Lalanne** (directeur des productions et du développement international, Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine)
- **Frédéric Pérouchine** (secrétaire général, Association des Centres Chorégraphiques Nationaux, Association des Centres Dramatiques Nationaux, Association des Centres de Développement Chorégraphiques Nationaux)

Questions de la salle

SOMMAIRE

Atelier 1. Comment sécuriser juridiquement ces partenariats multiformes ?	1
I. Le cadre de la résidence	1
II. Le contrat de résidence	10
III. Les différentes clauses des contrats de résidence.....	14
Questions de la salle	24
Atelier 2. Quelles politiques publiques autour des résidences artistiques ?	29
I. Le périmètre de la mission : large et ambitieux	29
II. La présence artistique sur les territoires	31
Questions de la salle	44

ATELIER 1 – COMMENT SECURISER JURIDIQUEMENT CES PARTENARIATS MULTIFORMES ?

Xavier SCHMITT (modérateur – chargé de l'information juridique – Arcena) - **Mise en contexte**

Le sujet des résidences s'est imposé aux différents centres nationaux pour deux raisons :

- Nous avons reçu des sollicitations des professionnels du spectacle vivant. Elles ont démontré l'existence d'un flou sur la notion de résidence, et de nombreuses interrogations sur la contractualisation, sur le partenariat entre une structure et un artiste ou une compagnie.
- Les résidences sont un sujet d'actualité, en lien avec la mission confiée par l'État à Thierry TUOT, pour l'établissement d'un diagnostic des résidences, tous secteurs confondus, en vue de la création d'un système national de sélection et d'orientation des artistes.

La matinée s'articule autour des questions suivantes :

- Quel est le cadre de la résidence ?
- Pourquoi un lieu propose-t-il une résidence ? pourquoi un artiste fait-il une résidence ?
- Quels sont les contrats annexes au contrat de résidence ?
- Y a-t-il des règles spécifiques quant à la rédaction de ces contrats ?
- Quelles sont les clauses essentielles du contrat de résidence et, surtout, les points de vigilance / de négociation au bénéfice des deux parties ?

La journée sera alimentée à la fois par des informations juridiques et techniques et des témoignages d'artistes, de lieux et de représentants d'artistes.

I. Le cadre de la résidence

Jean VINCENT (avocat à la Cour spécialisé en droit de la propriété intellectuelle et droit du travail)

Il n'existe pas de définition juridique de la résidence.

En réalité le mot « résidence » ne désigne aucun contrat faisant l'objet de dispositions législatives ou réglementaires. En d'autres termes, le contrat ou la convention de résidence n'est pas encadré par un dispositif juridique précis. Cependant, des circulaires régissent les résidences, dans certaines situations.

Par conséquent, la convention (accord, protocole, contrat, ou quel que soit le vocable utilisé) de résidence est régie par les règles du code civil (le droit commun des contrats) qui s'appliquent à tous les contrats.

A noter : le code civil a été entièrement révisé en 2016 pour tout ce qui concerne le droit général des contrats, ce dont tout le monde ne semble pas être informé. Ceci concerne les règles de formation, de validité, de rupture des contrats, et même la notion de force majeure. Les règles nouvelles tendent à créer des obligations d'équité, qui n'existaient en France qu'en droit de la consommation, et qui désormais régissent les relations entre professionnels. Cette réforme du code civil impacte les conventions de résidence.

Il existe deux catégories générales de résidence.

- Les résidences de création d'œuvres littéraires et d'œuvres liées au champ des arts plastiques ;
- Les résidences dédiées au spectacle vivant, avec présence d'artistes du spectacle.

Ces catégories sont différentes : en effet, le droit du travail est très présent dans le champ du spectacle, mais l'est peu pour la création de textes ou d'œuvres d'art plastique.

Nous allons nous concentrer uniquement sur le domaine du spectacle.

Premier point de vigilance : avec qui contractualise-t-on ?

La convention de résidence ne se conçoit pas de la même façon quand un lieu d'accueil signe avec une compagnie (une structure) ou avec une ou des personnes physiques. Il faut prendre garde, à nouveau, au respect du droit du travail. En effet, un contrat signé avec une personne physique renvoie à une première question, surtout dans le champ du spectacle : ne suis-je pas, sans le savoir, en train de signer un contrat de travail ?

Autre point de vigilance : le mot résidence fait référence à une variété de situations.

Il peut concerner une période de répétition et de filage préalable à un spectacle, ainsi que des activités annexes (nous y reviendrons). Il n'y a pas de définition du mot « résidence ». En revanche, il est parfois utilisé pour masquer quelque chose qui s'appelle autrement, ou pour désigner un espace physique et temporel de création ressenti comme espace de liberté – mais en oubliant que, sur le plan juridique, la liberté n'existe pas.

Par exemple (je provoque un peu), le troc n'existe pas en droit du travail. L'accueil en résidence en échange d'une ou plusieurs représentations de spectacle n'est pas valide. Pour certaines situations, il y a une sorte de « bon sens » (cf. exemple du troc), qui n'a pas droit de cité, juridiquement, dans le champ du spectacle.

Il faut parvenir à résoudre ce type de difficulté sans que cela représente un blocage absolu : il s'agit d'utiliser le droit de manière positive, mais on ne peut l'ignorer notamment en ayant recours au mot « résidence ».

L'importance de la notion de qualification.

Il est essentiel de qualifier les relations, les contrats, les rémunérations versées. La notion de qualification est insuffisamment abordée. Elle est soumise à appréciation en cas de litige, en cas d'intervention de l'Inspection du travail, de la direction régionale des entreprises, de la concurrence, de la consommation, du travail et de l'emploi (Direccte), ou en cas de conflit entre les parties cosignataires d'un contrat.

Le juge saisi d'un litige est soumis à un principe dont on ne parle jamais, et qui figure dans le code de procédure civile : « *Le juge tranche le litige conformément aux règles de droit applicables. Il doit donner ou restituer leur exacte qualification aux faits et aux actes litigieux, sans s'arrêter à la dénomination que les parties en auraient proposée.* »

A l'instar du tableau de Magritte (« *ceci n'est pas une pipe* »), la convention peut indiquer que « ceci est une convention de résidence » - sous entendu : ceci n'est pas un contrat de travail. Pour autant, cette convention ne sera pas valide.

Ainsi, ce n'est pas le titre utilisé qui va déterminer la qualification de la relation mais bien le contenu du contrat.

Nous sommes parfois confrontés à cette dichotomie : ce qui est en cours ne ressemble pas réellement à de la subordination, mais, en particulier dans le spectacle, cela peut renvoyer à différentes problématiques :

- relatives au droit du travail ;
- liées à la propriété intellectuelle ;
- au droit fiscal si la convention de résidence contient en fait une prestation de service d'une compagnie pour un lieu d'accueil (ex : enseignement, médiation, etc.). Quel est le taux de TVA applicable en cas de flux financier ?

Je fais figure de rabat-joie, mais je n'ai pas le choix. Ces journées d'information ont vocation à privilégier la sécurité juridique, qui passe par ce type de questionnement aride.

Xavier SCHMITT - Passons à des expériences concrètes : qu'est-ce qui pousse la Comédie de Béthune et les Plateaux sauvages à accueillir des résidences ?

Edouard CHAPOT (administrateur, Comédie de Béthune, CDN Hauts-de-France)

C'est le cahier des charges des Centres dramatiques nationaux (CDN) qui pousse la Comédie de Béthune à organiser des résidences. Par définition, nous sommes une maison de création. Nous avons pour mission d'accueillir les spectacles, mais aussi et surtout d'accompagner les équipes dans leur création. C'est une obligation légale liée à la convention pluriannuelle d'objectifs (CPO) que nous signons avec nos tutelles.

En l'occurrence, la Comédie de Béthune est tenue de proposer 100 jours de résidence par année civile. Dans les faits, nous en sommes à environ 150 jours par an.

Nous proposons des résidences pour donner de bonnes conditions de création aux compagnies. Nous essayons de concevoir au mieux l'accueil selon les besoins et envies des compagnies, en fonction de là où elles en sont du processus de création.

Les résidences peuvent être de différents types :

- à la base, une mise à disposition du plateau dans un temps imparti ;
- une mise à disposition du plateau avec mise à disposition de personnel technique ;
- une mise à disposition du plateau avec prise en charge directe des coûts (défraiement des déplacements et hébergement) ;
- une mise à disposition du plateau avec prise en charge directe des coûts humains de la compagnie, ce qui se traduit par l'embauche des acteurs et de l'équipe technique.

Laetitia GUÉDON (metteuse en scène et directrice, Les Plateaux Sauvages - Paris)

Les Plateaux sauvages est un établissement beaucoup plus jeune que la Comédie de Béthune. Il a justement été fondé sur cet objectif de résidence. J'ai eu la chance d'inventer un projet pour un lieu.

Au-delà du cahier des charges, il y avait un vrai désir de répondre à la question du temps et des moyens techniques. En tant que metteuse en scène de théâtre, quand j'ai imaginé le projet des Plateaux sauvages, j'ai fait appel à mes souvenirs des carences rencontrées en tant que jeune compagnie en phase d'incubation et de recherche (plus qu'en phase de diffusion), du point de vue de l'espace et du temps de travail.

Notre projet a été imaginé sur ces constats : les 14 artistes accueillis par saison ont pour point commun de venir en résidence.

Nous poursuivons deux enjeux : le temps et l'accompagnement technique.

- La question du temps : lorsque j'allais dans des lieux de mise en scène, auparavant, les résidences étaient très souvent calibrées (une semaine à un mois). Or, tous les artistes ne travaillent pas de la même façon ni dans la même temporalité. C'est pourquoi nous avons imaginé et mis en place des résidences sur mesure : les artistes peuvent résider entre cinq jours et un an. Une salle ne peut pas être sanctuarisée pendant un an, mais il est possible de venir sur une année tous les mois pour deux semaines de répétition. Quel que soit le temps, cela a la même place dans la programmation ;
- L'accompagnement technique, qui prend trois formes :
 - les résidences simples, qui mettent à disposition un espace pour travailler à la table, faire de la dramaturgie, sans besoin technique ;
 - les résidences augmentées, au cours desquelles les artistes travaillent sans aboutir leur spectacle, mais ont besoin d'un peu de son, de lumière, de vidéo... et de personnel ;
 - les créations, une résidence augmentée dont la finalité est une création programmée pour cinq à dix dates.

Autre point clé : la sortie de résidence.

Tous les artistes accueillis, quel que soit le type de résidence, montrent quelque chose. Un écueil réside dans la question de la maquette : les artistes en résidence doivent souvent en produire une. Nous ne sommes pas tous égaux ; j'ai par exemple accueilli les Bâtards dorés, un collectif qui n'était pas en mesure de construire une maquette bien calibrée qui aurait plu aux professionnels. Nous avons donc préféré organiser un débat sur le sens du collectif aujourd'hui, avec une universitaire, et cela a nettement plus servi leur démarche artistique qu'un objet esthétique qu'ils n'étaient pas en mesure d'aboutir alors.

Xavier SCHMITT - Du côté des artistes, quand décide-t-on d'investir une résidence ?

Texte extrait de la vidéo « Japanshots n°1 » de Nach

« Je pars souvent, car j'aime ça. Été 2017 : j'apprends que je suis sélectionnée pour six mois en résidence au Japon, à la Villa Kujoyama. Elle accueille chaque année une vingtaine de créateurs qui souhaitent y développer un projet en lien avec le pays. Je n'en reviens pas : six mois seule pour étudier, rencontrer, penser mon projet, penser ma danse hybride, mes désirs. Soleil levant d'une érotique, tel est le nom de mon projet, qui sera basé sur la découverte de la danse buto, et de tant d'autres choses ! J'ai un studio, une terrasse incroyable qui donne sur Kyoto, la salle polyvalente pour travailler, des collègues géniaux.

Pas toujours évident de savoir par où commencer, comment explorer ces nouveaux territoires, les miens. Quelle méthodologie ? Alors, je colle des images sur les murs, des bouts de texte, et je reste en action car il faut danser, toujours danser. Danser... »

Nach (danseuse de krump et chorégraphe)

J'ai eu la grande chance d'être sélectionnée pour partir six mois en résidence de recherche dans cette villa. J'insiste sur le terme « recherche », car j'ai signé un contrat stipulant que je n'étais pas au Japon pour produire, mais uniquement pour poursuivre une recherche. C'était une toute première expérience, au cours de laquelle j'ai eu le temps et les moyens à disposition pour lire, rencontrer, expérimenter, sans l'impératif de la production. J'avoue que c'était assez luxueux d'être dans une belle parenthèse d'espace temps pour soi ; c'était une découverte, qui m'a permis de comprendre ce qu'est la recherche.

Comment j'ai expérimenté les résidences ?

J'ai commencé de manière basique, en dansant dans l'espace urbain, par pure nécessité, pour avoir un bout de rue, un toit pour m'entraîner.

Cela a pris une tournure différente quand j'ai été pour la première fois interprète, avec la Compagnie Heddy Maalem : cinq interprètes de krump étaient sélectionnés. Cela impliquait de découvrir ce que signifie l'arrivée dans un lieu de travail en étant déchargé de toute préoccupation logistique. Cela veut dire donner le meilleur de soi en étant à l'écoute d'un chorégraphe.

A ce moment, rien n'était relié directement à un contrat ; j'étais totalement inconsciente de ces réalités.

Ensuite, j'ai eu envie de déplacer mon expérience de la danse dans l'espace urbain vers d'autres espaces, où je pouvais danser pieds nus, par terre, dévêtue. A cette occasion, j'ai beaucoup squatté les couloirs du CND, sans en avoir le droit. A l'époque, je n'étais pas encore structurée (ni couverte socialement) et je n'avais pas accès aux studios.

Quand j'ai voulu devenir chorégraphe et plus interprète, c'est la Compagnie Heddy Maalem qui m'a aidée, sous son nom, à obtenir des studios au CND pour des projets personnels, pour explorer mon propre univers. C'est seulement quand j'ai eu ma propre compagnie que j'ai pu faire des demandes en propre au CND.

Ces différents lieux produisent des sensations différentes car, dès lors qu'on s'attaque à ses propres projets, la résidence prend une autre tournure. J'ai commencé à avoir des équipes artistiques : au départ, c'étaient des amis, puisque je n'avais aucun budget. Nous troquions la lumière contre une danse sur une vidéo. Je suis satisfaite d'être passée par ces étapes, qui m'ont permis de comprendre les relations à l'autre, à l'autre artiste. J'ai réalisé que, quand on ne paye pas et que la relation n'est pas contractualisée, on ne peut pas attendre d'implication de qualité.

Je suis donc passée par ces étapes : être interprète, puis directrice artistique ; devoir changer de lieu de résidence et apprendre à gérer une résidence.

La résidence est issue d'un projet particulier ou de la lecture des appels à projets.

Par exemple, pour la Villa Kujoyama, je lisais régulièrement la lettre des appels à projet publiés par le CND, ce qui m'a permis de découvrir l'existence de ce lieu. J'ai alors réfléchi : depuis longtemps, j'avais un lien avec le Japon, via l'univers du manga : certains krumpers basent leurs caractères sur des personnages. J'explorais la place de la féminité dans le krump, une danse assez masculine, et sa spécificité comme rituel érotique. Dans ce cadre cela avait un réel sens d'aller en résidence au Japon. J'ai donc essayé de répondre à l'appel à projet, et cela a fonctionné, pour un travail recherche, une ouverture d'horizon, et non pour la création d'une pièce spécifique.

Magali LECLERC (co-fondatrice de Sostenuto, agence d'accompagnement d'artistes et de projets artistiques dans le secteur de la musique)

Sur le sens de la démarche (les artistes viennent-ils solliciter une résidence ou est-ce l'inverse : l'agence sollicite un artiste pour une résidence ?), cela dépend vraiment des cas et nous observons les deux phénomènes.

Sostenuto accompagne des projets dans le domaine de la musique et de la chanson française, au sens large, c'est-à-dire y compris avec des rappeurs d'expression francophone. Le sens de la démarche dépend en fait du moment du projet. Il y a quelques années, quand le disque avait une place plus importante, la résidence servait généralement à préparer la sortie du disque ; depuis dix ans au moins, il en va tout autrement. La scène, les tournées ont pris plus d'ampleur et donc les résidences sont multiples.

La plupart du temps, nous travaillons avec des auteurs compositeurs interprètes, et nous pouvons leur proposer le temps de « l'écriture », seul ou à plusieurs, pour écrire les musiques et les textes.

Dans certains cas, l'artiste a besoin d'un temps d'écriture, d'un temps de plateau ou d'un temps de recherche. Il nous demande avec qui il peut travailler dans telle ou telle esthétique. Dans d'autres, c'est nous qui, dans l'analyse ou le retour sur le projet, sentons que le moment de la résidence est peut-être venu, pour réfléchir au prochain projet.

Les résidences prennent de multiples formes. La chanson francophone, y compris le rap, pouvant être à la fois considéré comme relevant du secteur du spectacle vivant ou celui des musiques actuelles, cela donne une grande richesse car nous pouvons travailler avec de nombreux interlocuteurs issus de ces deux domaines.

Xavier SCHMITT - En amont, il est nécessaire de délimiter avec les lieux et les résidents le périmètre de la résidence et ce qu'on veut y faire. Ceci implique des négociations et une contractualisation.

Plus particulièrement, en fonction des types de résidence, les prestations proposées sont différentes : mise à disposition simple ou davantage. En fonction des tractations, des contrats annexes s'agrègent autour de la résidence.

Jean VINCENT

Nous allons examiner quelques types de prestation.

La création pure de texte et de musique

Au plan juridique, on peut rencontrer des situations exemptes de problématiques de droit du travail, et c'est une partie significative des résidences.

La répétition, le filage et la représentation de spectacles par le lieu d'accueil ou par un de ses partenaires

Ce cas de figure appelle deux précisions.

D'abord, il est dans l'intérêt des artistes et techniciens que leur engagement / contrat de travail donne lieu à une demande de numéro d'objet liée au spectacle concerné. La résidence est alors dédiée à un spectacle. Cela soulève quelques difficultés car, par exemple, le nom du spectacle peut ne pas être encore défini au moment de la signature du contrat.

Par ailleurs, les répétitions, comme les représentations, sont soumises à des dispositions qui figurent dans la convention collective applicable, avec des minima sociaux, et donc sans gratuité.

Les rencontres avec le public et la médiation

Objectivement, une difficulté apparaît : il convient de se demander si la rencontre se déroule pendant des phases de travail couvertes par des contrats, ou si elle est à part.

L'enseignement, les ateliers

Il existe des ateliers et activités d'enseignement ou de sensibilisation qui relèvent du droit du travail. Ils relèvent du régime général, hors de l'intermittence, alors même que certains, par erreur, auraient tendance à tirer vers l'intermittence en qualifiant la rétribution de cachet. Cependant, dans certaines conditions, certains ateliers peuvent ne pas relever du droit du travail.

Les nouvelles formes de résidence en entreprise

Il n'est pas très simple de les classer, selon que l'on fait ou non, en même temps, du spectacle dans l'entreprise.

Les prestations de services

Dans une convention de résidence, entre un lieu d'accueil et une compagnie, peuvent figurer un ensemble de dispositions prévues en pleine cohérence. Cependant, si cela génère des flux financiers, une analyse plus fine est nécessaire, pour savoir comment flécher ces flux, notamment par rapport à la TVA.

Xavier SCHMITT - Ces contrats sont l'occasion de contreparties financières et de transferts d'argent, en fonction de la qualification juridique de l'opération. Comment ces différents versements peuvent-ils être qualifiés ?

Jean VINCENT

Quatre qualifications sont possibles :

- **Le cachet**, un salaire de nature particulière comptabilisé spécifiquement dans le cadre de l'assurance chômage des intermittents du spectacle (artistes et non techniciens) ;
- **Le salaire**, qui peut renvoyer à deux catégories
 - le salaire relevant de l'intermittence du spectacle, notamment pour les techniciens
 - le salaire au régime général ;
- **Les prestations de service** facturées, qui peuvent renvoyer à la TVA et à son taux ;
- **La cession des droits de propriété intellectuelle** :
 - les droits d'auteur – le versement d'argent pour l'écriture de texte ou la composition, comme pour une commande d'œuvre musicale ou pour la création d'une chorégraphie, est placé sous un régime particulier de sécurité sociale, qui déroge totalement au principe du régime général, et requiert de bien maîtriser la nature des cotisations précomptées ou non ;
 - les droits voisins : la captation d'une prestation d'artiste interprète soulève des questions quant au droit d'auteur mais surtout aux droits voisins

Xavier SCHMITT - Des financements sont souvent nécessaires pour embaucher des artistes ou proposer des résidences. C'est le rôle des bourses et des subventions. Quelle différence entre ces deux notions ?

Jean VINCENT

Une **subvention** provient d'un acteur public et est versée à une personne morale. Une bourse renvoie à des acceptions plus larges et est versée à une personne physique.

Si la **bourse** est versée à un artiste au titre de la création d'une œuvre (texte, musique, arts plastiques), elle est soumise au régime de sécurité sociale des artistes auteurs (Agessa ou Maison des artistes)

Xavier SCHMITT - Les lieux proposant des résidences doivent trouver l'argent nécessaire. Comment procèdent-ils ?

Laetitia GUÉDON

Il n'est pas possible de dissocier la réponse à cette question de celle liée au respect du droit social et de l'engagement des lieux. En tant qu'établissement culturel de la Ville de Paris (tutelle qui subventionne le lieu pour son fonctionnement), notre marge artistique est quasiment inexistante. Néanmoins, contrairement à centre dramatique national, nous n'avons aucun cahier des charges qui nous contraindrait, par exemple sur l'obligation d'emploi d'artistes.

Notre apport va s'effectuer sous forme d'industrie, d'où le débat avec nos tutelles : mettre à disposition des espaces de travail ou de la technique est très bénéfique, de même qu'accompagner les artistes dans la structuration de leur projet, leur faire rencontrer des professionnels du spectacle vivant ou de l'administration, etc. Voilà pour le qualitatif, mais pour le nerf de la guerre, l'élément numéraire qui va permettre d'embaucher et de travailler dans de bonnes conditions, nous ne pouvons rien faire, si ce n'est à de très rares occasions.

Nous programmons 14 compagnies par saison. La moitié est très émergente (au 1^{er} ou 2^{ème} projet) ; l'autre moitié est au contraire très confirmée, conventionnée, familière des réseaux d'aide publique, et nettement plus structurée.

Quand nous travaillons avec de jeunes compagnies, qui n'ont même pas d'administrateur ni de savoir-faire comptable, cela pose des problèmes quand nous ne pouvons pas nous-mêmes les aider financièrement. Ce qui implique de notre part une prise et un partage de risque : en effet, si nous décidons de ne plus programmer ces très jeunes compagnies alors qu'elles ont besoin d'espace où montrer leur travail à des professionnels pour monter en puissance, le serpent se mord la queue et je ne programme que des compagnies confirmées. Or, ce n'est pas mon choix.

Le modèle des établissements culturels a beaucoup évolué : auparavant, ils faisaient plutôt de la diffusion. Désormais, la Ville de Paris prend du recul par rapport à ce modèle ; c'est ainsi qu'elle a développé de multiples aides à la résidence et à la création. Malgré tout, tant que les lieux ne peuvent pas participer eux-mêmes à la structuration des compagnies, cela reste compliqué.

Edouard CHAPOT

Nous travaillons dans une autre optique, car notre marge artistique est importante. La première règle des CDN est de respecter le 50/50 : 50 % du budget consacré à la structure et 50 % à l'artistique (actions, accueils et activités de production). L'activité de production, qui inclut les résidences, est évidemment déficitaire.

Concrètement, la Comédie de Béthune a deux lignes budgétaires dans les budgets annuels : l'une sur les résidences et l'autre sur les coproductions, qui peuvent inclure la période de résidence.

Quant aux subventions de fonctionnement, nous avons deux lignes pour les résidences. Par ailleurs, nous pouvons demander des subventions supplémentaires pour certaines résidences. Ainsi, depuis deux ans, nous avons lancé un projet européen « Europe creative », pour lequel nous recevons environ 40 000 € sur deux ans, uniquement pour des activités de production et de résidence.

Xavier SCHMITT - Les lieux reçoivent effectivement des subventions, qui ne sont pas illimitées. Comment faire pour compléter quand on ne reçoit pas suffisamment de subventions ?

Nach

Par le passé, mes toutes premières aides étaient liées à un festival à la Maison Daniel Ferry, ce qui m'a permis d'avoir un technicien. C'était la toute première fois où j'ai pu travailler ma danse avec la lumière. Avant cela, je payais le technicien sans me payer, mais j'ai fini par réaliser que c'est contraire à la loi – même si c'était mon propre travail et que je pensais pouvoir décider si je me payais ou non.

Puis, des endroits m'ont proposé une enveloppe en me demandant ce que j'allais faire, la nature de mon projet. A ce moment, j'ai eu envie de faire un premier solo. Ensuite, cela m'a permis de montrer une première étape de travail à la Maison des Métallos, et j'y ai invité des directeurs de lieux que j'avais rencontrés lorsque j'étais interprète pour d'autres compagnies. Je suis allé chercher dans mon carnet d'adresses.

A ce moment-là, je n'étais pas structurée et n'avais pas encore de compagnie ; cela a posé notamment la question du compte bancaire : comment recevoir l'argent ? Par chance, ma « compagnie-mère », Heddy MAALEM a souhaité me donner un coup de pouce et a pris en charge ce type d'élément.

Aujourd'hui, j'ai la chance d'être suivie par Manakin (Leslie PERRIN et Lauren BOYER). Elles ont vu mon travail, alors que je me débattais pour gérer mes demandes de subvention et mes plannings. L'aspect financier était très angoissant pour moi : je ne pouvais mettre un prix sur rien, ni négocier, et je n'aimais pas parler d'argent. Je connaissais la notion de cachet de façon floue, et j'avais l'impression de ne rien comprendre. Je voulais juste danser...

C'est ainsi que, aujourd'hui, j'ai accès aux subventions, en m'appuyant sur une équipe. Je me suis structurée seule, et c'est Raphaëlle PETITPERRIN (chargée d'information juridique au département Ressources Professionnelles du CND), qui m'a expliqué comment créer sa compagnie. Lorsqu'on est seul, sans savoir par où commencer, c'est un peu la traversée du désert. Ma chance est de démarrer par de petites formes, des solos, mais j'ai envie aussi d'écrire pour des groupes, ce qui représente d'autres réalités.

Magali LECLERC

Ce type d'aide est effectivement le sens de notre travail : représenter, porter la parole, structurer et anticiper budgétairement l'activité d'un artiste.

Dans le cas plus spécifique des résidences et des flux d'argent, nous sommes une société de production, mais nous fonctionnons de la même façon qu'une compagnie. Quand nous nous engageons dans ces processus de résidence, nous avons une obligation d'employeur. Cela peut durer un an, avec un objectif de création.

Exemple : au théâtre d'Ivry, en janvier dernier, un guitariste solo voulait créer un spectacle avec un quatuor à cordes. Il avait pensé à un metteur en scène et avait besoin d'un créateur lumière et d'un travail du son.

Pour cela, il estimait avoir besoin de 40 jours de plateau.

Notre rôle a d'abord consisté à l'aider à constituer une équipe artistique et technique, et à bloquer des temps de travail. A ce niveau, cela signifie présomption de salariat, dans la mesure où nous demandons à des personnes de renoncer à des temps de travail ailleurs pour nous les réserver, sans avoir aucune assurance que la résidence aura lieu et que nous aurons les moyens de les rémunérer au tarif convenu *a priori*. Cela implique une bonne dose de confiance.

Parallèlement, nous cherchons des lieux d'accueil : en l'occurrence, le théâtre d'Ivry, les Bains Douches à Lignières, le théâtre de Poissy, de même qu'une résidence d'écriture avec un arrangeur. Chaque lieu fournit du plateau, du numéraire, ou les deux.

Une fois le canevas établi, nous recherchons des aides au projet ; pour notre exemple, une aide du CNV à la résidence musiques actuelles. Pour un spectacle créé en mars 2019, le dossier a dû être déposé en mai 2018 avec les deux théâtres, en bâtissant un projet de résidence et un projet d'action culturelle pour un spectacle qui n'avait pas de titre, dont les chansons n'étaient pas écrites et le quatuor n'était pas choisi.

Tous ces éléments créent différents points d'achoppement juridiques. Nous cherchons aussi des aides auprès de l'Adami ; certains coproducteurs apportent de l'argent mais pas de temps de plateau.

Les artistes nous sollicitent aussi pour rechercher des pré-acheteurs qui garantissent la visibilité presque un an en amont d'un spectacle que personne n'a vu et dont nous ne savons pas à quoi il ressemblera. A rebours, ce pré-achat donne de la crédibilité pour aller chercher du temps de plateau. Nous avons ainsi réussi à trouver et à financer 26 jours de plateau avec une équipe de dix salariés. Le spectacle était très beau et les partenaires formidables, mais cela représente beaucoup de travail et de temps en aller-retour et négociations avec les différents interlocuteurs (dont les salariés).

II. Le contrat de résidence

Xavier SCHMITT - La notion de résidence a été posée. En amont, nous savons que les artistes doivent se poser la question : pourquoi ai-je envie de cette résidence ? Du côté du lieu d'accueil, la question est : vais-accepter de proposer la résidence et pourquoi ?

A côté des contrats de résidence, il y a des contrats annexes.

Ceci impose une négociation et une contractualisation générale entre les lieux et les artistes, ou la compagnie.

Avant d'examiner les clauses du contrat de résidence, considérons les règles particulières qui s'appliquent à cette relation contractuelle.

Jean VINCENT

Nous parlerons d'abord des résidences qui se situent dans le champ de la circulaire du 8 juin 2016 du ministère de la Culture aux DRAC. Elle encadre les résidences soutenues par de l'argent public provenant des DRAC, et crée quatre catégories de résidence :

- Résidence de création, de recherche ou d'expérimentation ;
- Résidence tremplin pour artistes en développement ;
- Résidence « artiste en territoire », orientée vers le développement culturel de territoires mal pourvus et s'effectue en partenariat avec plusieurs lieux ;
- Résidence d'artiste associé.

Si vous voulez trouver une aide de la DRAC, il faut absolument rentrer dans une de ces catégories. La circulaire associe des obligations à chaque catégorie de résidence ; ce qui amène à définir des points de vigilance :

- L'une des obligations définies concerne la durée de la résidence. A chaque catégorie est attachée une durée minimale. Or, c'est une question délicate : une résidence peut se dérouler en continu, mais aussi sur un temps fractionné.
- Un bilan partagé est prévu et obligatoire pour évaluer la résidence. Comment faire ?

Tous les protagonistes en ont-ils envie ?

Si on se situe en dehors de la circulaire, aucune règle n'est déterminée, mais il faut malgré tout prendre en considération que le droit du travail, la sécurité sociale, la propriété intellectuelle, peuvent s'appliquer, ainsi que la fiscalité, les assurances. Ce n'est pas facile, car on a affaire à une multitude de régimes qui ne portent pas le nom de résidence.

Xavier SCHMITT - Dans la mesure où il n'existe pas vraiment de règle, la Comédie de Béthune et les Plateaux Sauvages proposent différents types de résidence. Y a-t-il des contrats annexes ? Quelle différence entre coproduction et résidence ?

Laetitia GUEDON

La différence entre coproduction et résidence réside à notre niveau dans un choix personnel, peut-être radical : il m'apparaît qu'à partir du moment où on ne met pas de numéraire, il n'est pas possible ni juste de parler de coproduction.

Nous proposons aux compagnies qui viennent chez nous, quand leur spectacle tourne ou continue, l'accompagnement technique des Plateaux Sauvages, et nous demandons aux compagnies de le mentionner. Il nous est également arrivé, quelquefois, de coproduire ou d'acheter des spectacles, avec des systèmes de cession ; dans ce cas, nous mettons du numéraire.

Quant aux contrats, les compagnies doivent être structurées *a minima* avec une licence d'entrepreneur du spectacle, les assurances nécessaires, etc. Si ce n'est pas le cas, nous les accompagnons pour structurer leur projet.

Pour les résidences, le contrat est une convention de résidence, de mise à disposition d'espace, avec ou sans technique. Généralement, les enjeux techniques sont annexés au contrat car toutes les compagnies, chez nous, sont en création (il n'y a pas de diffusion pure).

Nous fonctionnons par saison, et quand une compagnie est programmée pour la saison suivante, il lui est très difficile de savoir immédiatement ce qu'elle fera scénographiquement, de combien de techniciens elle aura besoin... Nous établissons le contrat très en amont pour que les compagnies soient assurées de notre engagement. Plus que la lettre d'engagement, le contrat est plus ferme. Nous accompagnons dans la réussite comme dans l'échec, car l'échec fait partie du processus de création.

Ensuite, quand les compagnies jouent cinq à dix dates, nous adoptons un principe de coréalisation, avec un contrat de coréalisation (qui induit le partage des recettes) pour la diffusion. Cela signifie 60 % des recettes pour la compagnie et 40 % pour le lieu (recette déduite des droits d'auteurs et des droits voisins), sans minimum garanti.

Avec un élément atypique : nous avons inventé une billetterie unique à Paris – plus tout à fait unique, puisque la Maison des Métallos et d'autres viennent de la reprendre – nous l'avons intitulé « la tarification responsable ». En l'occurrence, le spectateur choisit son tarif et peut payer 5, 10, 15, 20 ou 30 euros à hauteur de ses moyens (sans justificatif). En conséquence, il est très difficile de déterminer en amont le prix moyen d'un billet.

Dans le cadre de nos festivals, pour la programmation d'une date unique, nous ne coréalisons évidemment pas et nous pouvons recourir au contrat de cession.

Edouard CHAPOT

A la Comédie de Béthune, nous distinguons aussi entre convention de résidence et convention de coproduction. Quand nous mettons un lieu à disposition, nous ne nous signalons pas comme coproducteurs (à la Comédie, coproducteurs implique au minimum une part en numéraire conséquente).

La négociation

Avant la résidence, il faut être attentif à cette négociation avec la compagnie afin de prendre en compte leurs besoins et envies sur la résidence, ainsi que les nécessités des lieux, notamment l'organisation du travail des équipes permanentes. Le contrat formalise par écrit cette négociation et ce dialogue.

Peu d'artistes habitent à Béthune ; par conséquent, les coproductions coûtent cher (logement, déplacements). C'est donc un aspect à définir en amont : l'apport en coproduction paye la résidence, ou la prise en charge de la résidence vient-elle en plus de l'apport en coproduction ? Beaucoup de lieux restent dans le flou à ce propos, puis se rendent compte qu'il faut payer les voyages et l'habitat en plus et que cela absorbe l'apport en coproduction.

A la Comédie de Béthune, nous avons choisi de louer un appartement de quatre chambres pour amoindrir nos coûts d'accueil en résidence. Une de nos salariées est cuisinière, ce qui contribue à baisser les coûts de défraiement des repas.

Tout repose sur un souci d'équilibre dans la négociation.

Les conventions

Nous établissons des conventions de résidence et de mise à disposition. Nous ne distinguons pas encore tous les types de résidence liés à la circulaire de juin 2016. Nous continuons à parler de convention de mise à disposition, en spécifiant ce que nous y intégrons, comme par exemple les assurances en cas de prêt de véhicule pour des repérages ou pour rejoindre le logement dont je parlais.

Nous utilisons un petit atelier, et il faut définir qui peut y accéder et se servir des outils (dont certains sont assez dangereux). Le premier réflexe est évidemment de demander l'assurance responsabilité civile).

Quand la compagnie n'est pas du tout structurée, nous pouvons proposer d'embaucher directement les personnes, sans convention de résidence, puisque chaque personne devient alors salariée de la Comédie de Béthune ; ce qui pose d'autres questions et implique une négociation sur le montant des salaires, en respectant la convention collective nationale des entreprises artistiques et culturelles (CCNEAC), la convention collective que nous appliquons. Lorsque les montants sont plus élevés que ce qui était budgété, qui prend en charge la différence ? Lorsqu'ils sont plus élevés que dans d'autres lieux, comment régule-t-on le risque de porte-à-faux vis-à-vis des autres lieux ?

La contractualisation vient formaliser tous ces éléments une fois qu'ils ont été pensés avec les compagnies.

Laetitia GUEDON

En rencontrant de jeunes compagnies aguerries ou accompagnées par des professionnels du spectacle vivant, j'observe qu'elles rencontrent de plus en plus de difficultés pour montrer leur travail avec des moyens extrêmement réduits, et qu'elles n'osent plus poser les questions des coûts et des systèmes de contrat.

Aujourd'hui, il est essentiel de faire passer le message : les compagnies doivent prendre la mesure de ce qu'engendre une résidence en décentralisation (défraiements) ou sur une coréalisation qui engage sur de longues périodes.

Nous proposons aux compagnies des rencontres régulières avec des professionnels pour aborder les sujets de diffusion et d'administration et leur fournir quelques clés de compréhension d'éléments décisifs, même si (comme le disait Nach), les jeunes artistes et compagnies ont d'abord envie de se concentrer sur le volet artistique.

Les lieux sont là pour permettre ce pas de côté, même s'ils n'ont pas toujours à se conformer aux souhaits des compagnies dans la mesure où ils ont leur propre cahier des charges et leurs modes de fonctionnement propres.

En France, l'argent n'est pas un sujet très prisé. Aux États-Unis, au contraire, on parle tout de suite d'argent. Nous essayons d'être « Canadiens », et de parler à la fois de l'artistique et de l'aspect financier, sans complexe.

Xavier SCHMITT - C'est l'idée de cette journée. C'est en amont, par un dialogue serein entre les lieux et les artistes et compagnies, que l'on parvient à mettre en place une résidence en bonne et due forme, sans mauvaise surprise ultérieure.

Nous voyons qu'il y a une liberté contractuelle. Pour autant, y a-t-il des obligations pour les compagnies ou les artistes ?

Jean VINCENT

Dans le champ de la circulaire de juin 2016, il y a notamment les rencontres avec le public.

Dans la catégorie « artiste en territoire », il est important que les artistes diffusent leur activité sur les territoires.

Hors de la circulaire, en revanche, c'est la libre discussion et négociation qui fixe les obligations des parties.

Xavier SCHMITT - Quelle négociation l'agence qui représente les artistes met-elle en place avec les lieux pour obtenir une prestation supplémentaire ou du numéraire ?

Magali LECLERC

Sostenuto est producteur d'artistes, plus que représentant, à la canadienne. Nous accompagnons des projets artistiques en circuit court, et nous produisons ; donc, nous prenons un risque. Appartenant au champ privé, nous ne recevons pas d'aide pour notre activité, et c'est chaque projet qui permet de la structurer.

Je rejoins les deux propos précédents : chaque projet artistique fait d'abord l'objet d'un état des lieux. Nos problématiques de temporalité ne sont pas du tout les mêmes quand nous travaillons avec un groupe de rappeurs ou avec un chanteur un peu connu : la notoriété, les besoins sont différents. Dans le secteur des musiques actuelles, sur trois à six mois, les artistes veulent à la fois répéter un set sur scène, sortir très rapidement une vidéo et un clip et être sur les plateformes.

Ce sont exactement les mêmes obligations (besoins de lieux et d'argent), mais souvent, les plateaux ne sont plus disponibles, les délais sont trop courts pour déposer les demandes de financement, etc. Il est de notre responsabilité d'en discuter en amont avec les artistes, en les sensibilisant aux contraintes par lesquelles il leur faudra passer. Ainsi de la nécessité de surseoir à la création pour qu'elle se déroule dans de bonnes conditions (ex : attendre que les coproducteurs soient disponibles).

Nous essayons de susciter l'intérêt de chaque lieu sollicité, avant de chercher à déterminer quel sera le plateau le plus adapté pour un travail de lumière, ou pour le son, quel lieu proposera la résidence d'écriture la plus appropriée.

Vient ensuite la négociation : s'agit-il « seulement » de la mise à disposition d'un lieu et d'une équipe disposée à défendre le spectacle – ce qui est déjà beaucoup ?

De quels moyens les lieux disposent-ils pour proposer plus : du numéraire, de la mise en relation pour le spectacle ; s'engager pour des contrats de cession à un an – c'est alors un autre type de contrat. Y aura-t-il de la médiation culturelle, donc des contrats et des temps annexes ?

Il est vrai, comme cela a été dit, que la question de l'argent, en France, est compliquée. Nous sommes souvent producteurs délégués et nous sommes tenus de rendre compte des subventions et des aides à l'ensemble de la coproduction. Dans l'absolu, nous avons un budget commun et cela ne pose donc pas de problème.

En revanche, il est parfois difficile pour certains lieux d'être transparents quant à l'argent mis sur un projet pour lequel ils ont perçu une aide, dont ils n'ont pas parlé. Ou bien c'est une ligne qui leur permet de justifier un programme d'activité : par exemple, ouvrir une salle et la mettre à disposition d'un projet artistique fait partie d'un dispositif d'actions culturelles demandé par certains financeurs du lieu. Pour les artistes, ce genre

de détail n'est pas prioritaire mais c'est aussi notre rôle de rappeler au lieu qu'il a des obligations liées à une ligne d'action culturelle.

Le pire schéma auquel il nous arrive d'être confrontés est le suivant : le lieu nous met le marché suivant en main : à nous de payer le plateau (salaire des artistes/techniciens), les défraiements, les déplacements et, « en contrepartie », à nous d'offrir des actions culturelles et aux artistes de jouer gratuitement.

En contrepartie de quoi ?

Il est de notre responsabilité de détecter ces anomalies et de rappeler que la contrepartie renvoie à un échange, pas systématiquement financier direct, mais au moins sous forme de prise en charge de déplacements, de repas...

Le processus requiert, en fait, beaucoup de travail en amont.

Xavier SCHMITT - Il ressort de ces propos la nécessité d'un certain nombre de points de vigilance, qui seront réglés notamment dans le contrat.

Quelles sont donc les clauses de ces contrats, qui évitent les mauvaises surprises et permettent d'équilibrer ou, au moins, de négocier les contreparties ?

III. Les différentes clauses des contrats de résidence

Jean VINCENT

L'objet du contrat

C'est l'article n°1. Il va renvoyer à une fiche technique, va identifier l'artiste principal (un ou plusieurs).

A noter, à propos des musiques actuelles et des enregistrements audio ou audiovisuels, une question délicate peut se poser : qui est producteur, c'est-à-dire propriétaire des droits voisins de producteur sur ces enregistrements, quand l'enregistrement se fait dans le cadre d'une résidence ?

Sujet sensible, qui peut être résolu dans la convention de résidence, et qui a de nombreuses conséquences. En musique (actuelle ou non) de nombreux artistes auto-produisent des phonogrammes ou des clips. Ce n'est pas organisé, et il n'existe pas en France de statut de l'artiste entrepreneur / producteur de phonogramme ou d'audiovisuel. Il serait bon d'aider les artistes à structurer leur activité de production, pour rendre compatible cette activité de production avec le maintien de leur protection par le régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle.

Les obligations de la structure d'accueil

1. Le **budget** – c'est ce qui se discute avant de signer quoi que ce soit. Qui dit budget dit définition des responsabilités des parties, en particulier quand cela entraîne de l'emploi direct par le lieu d'accueil.
2. Les **déplacements, repas et hébergement** ;
3. Les **moyens matériels et humains** mis à disposition ;
4. Les **apports financiers**, le cas échéant ;
5. L'**accompagnement** de(des) artiste(s) ou de la compagnie ;
6. La **communication** – le lieu peut s'engager à promouvoir la compagnie dans le contexte de la résidence ;
7. Les **assurances** ;
8. Le **bilan** partagé et la **méthode d'évaluation** des résultats de la résidence (dans le cadre de la circulaire du 8 juin).

On peut ajouter :

9. Une **clause résolutoire**, présente dans n'importe quel contrat (sauf le contrat de travail), qui explique comment mettre fin à une résidence si la convention est violée par une des parties ;
10. Une **clause de médiation juridique** qui envisage l'étape de médiation avant le tribunal.

Si une des parties saisit d'abord un tribunal, sa demande sera irrecevable faute d'avoir eu recours à la médiation.

Édouard CHAPOT

En tant que lieu d'accueil, nous rajoutons souvent la question du planning, qui rejoint celle des besoins humains. C'est le premier point envisagé en amont, et nous le faisons figurer en annexe, pour garder une souplesse et pouvoir, le cas échéant, le modifier.

Le contrat stipule que chacun est responsable du personnel qu'il embauche ; je ne me donne pas toujours le moyen de le vérifier, mais c'est écrit.

Il me semble important aussi de faire préciser ce qu'on entend par « sortie de résidence » et par « action de médiation » - un pan d'activité chronophage.

Quant à l'accompagnement administratif (ex : aider les compagnies à retrouver une résidence), c'est une sorte d'obligation morale d'accompagnement des compagnies qui ne figure jamais dans le contrat : la Comédie de Béthune active son réseau au moment de la sortie de résidence pour permettre la rencontre avec d'autres professionnels, ou la recherche d'autres financements.

Laetitia GUEDON

Je rejoins ce qui est dit sur les embauches de personnel.

Le planning se traite chez nous en deux temps. En effet, nous indiquons les dates d'exploitation en amont car le planning est fixe.

En revanche, sur les dates de résidence, il peut arriver qu'une compagnie modifie son temps de travail. Nous nous laissons donc une certaine latitude.

Sur l'aspect communication, les compagnies que nous accompagnons figurent dans une brochure qui les valorise durant toute la saison, y compris pour les résidences ou les sorties de résidence. Elles ne sont pas moins importantes que les autres artistes.

Ce sont donc des aspects à déterminer, en lien avec le droit d'auteur et les droits voisins : photos prises sur scène, captations. Une journée d'information serait nécessaire sur ce point.

Les contreparties à la charge des résidents

Jean VINCENT

Lorsqu'il y a spectacle et représentation, cela fait l'objet d'un **contrat de cession**.

Certains lieux de diffusion importants accueillent en résidence avec une promesse verbale de programmation, et quand la résidence aboutit à un résultat, ils ne programment plus. Aucun contrat de cession n'a été signé (remis à plus tard), et ne pourra être signé. Pour une compagnie, c'est dévastateur.

Les **crédits obligatoires** – la compagnie ou l'artiste s'engage à indiquer que le spectacle a été créé en résidence, en indiquant le nom du lieu qui a soutenu la création.

Les **actions de médiation et de sensibilisation** – elles peuvent faire partie des obligations d'une compagnie ou d'un ensemble d'artistes, de même que les **actions pédagogiques** et les **ateliers**.

Ces domaines peuvent relever d'un contrat annexe ou autre traitement spécifique, au moins pour les flux financiers.

Les **assurances** – il y a un point que nous n'avons pas évoqué, et qui peut s'avérer très important dans le domaine de la musique, classique notamment : c'est le domaine des instruments.

De plus, signalons que la compagnie et les artistes doivent respecter les règles de **prévention des risques**. Le lieu d'accueil doit donc formaliser les éléments documentaires qui fixent les règles à respecter : le document unique, le plan de prévention, le règlement intérieur, etc.

Xavier SCHMITT - Concernant les actions de médiation et de sensibilisation, quelle est leur importance pour la Comédie de Béthune et les Plateaux Sauvages ? Peut-on imaginer une résidence sans actions de médiation ?

Laetitia GUÉDON

C'est le cœur du projet des Plateaux Sauvages. Pour moi, la médiation est complètement à part, en bord de plateau. Nous nous revendiquons comme une fabrique artistique au carrefour de la formation professionnelle et de la transmission artistique, une maison pour les artistes, avec également des ateliers de pratique artistique amateur (théâtre, yoga, chant). C'est un lieu de vie important.

Les artistes viennent par conséquent chez nous avec deux projets : leur projet de création et un projet de transmission artistique (et non « d'action culturelle » - les termes sont choisis à dessein). Ils viennent partager leur processus de travail avec le territoire : une école, un collège, un lycée, un foyer de jeunes travailleurs, un foyer de migrants, etc. Ces projets, nous les préparons très en amont et ils ne s'effectuent jamais pendant le temps de la résidence de création – arrêtons de croire que les artistes peuvent répéter le matin et animer des ateliers l'après-midi avec le même degré de concentration.

Ce temps de transmission est dissocié du temps de création.

Par exemple, si la compagnie est programmée en avril 2019, le projet de transmission se déroulera en novembre 2018, c'est-à-dire longtemps avant, et donnera lieu à restitution en avant-première des spectacles.

Ces projets sont très qualitatifs et demandent du temps (entre 20 et 150 heures d'intervention). L'artiste qui vient travailler chez nous sait qu'il ne s'agit pas d'une contrepartie, mais d'un partage de son processus avec le territoire. S'il n'a pas envie de ce partage, nous ne sommes pas le lieu adéquat.

Ces projets sont financés : l'artiste vient avec son désir d'artiste et son dossier de création. Je lui propose en plus de rédiger une note d'intention sur ce qu'il souhaite dire et partager, avec quel type de public. L'équipe des Plateaux Sauvages co-construit ce projet avec une structure du territoire, en recevant notamment un financement de la DRAC Ile-de-France. Dans la région, nous sommes un des seuls lieux conventionnés en spectacle vivant sur la transmission artistique, avec une enveloppe dédiée pour payer les artistes au cours de leur résidence. Cette prestation fait l'objet d'un contrat, et il y a un bilan à la fin de l'opération.

Les autres aides que nous demandons sont consacrées à l'emploi artistique, donc elles ne reviennent pas au lieu.

Chez nous, l'artiste ne s'occupe que de l'artistique. J'ai vu trop souvent des artistes en résidence qui réalisent une contrepartie gratuite de ce type, et en plus ils doivent développer l'ingénierie culturelle permettant le financement de leur projet (ce qui suppose de savoir remplir un dossier de subvention). Par ailleurs, ils peuvent se retrouver dans une classe difficile devant 45 gamins.

Chez nous, la direction s'implique réellement dans ces projets qui, à nos yeux, sont éminemment artistiques. Ce partage est impérativement financé, dissocié de la création et fait l'objet d'un contrat.

Édouard CHAPOT

Nous sommes dans la même logique. En effet, l'idée d'une résidence qui sert à préparer une sortie de résidence aurait peu de sens pour les compagnies. Nous essayons donc de l'éviter, et c'est un processus qui se construit : il n'y a pas de définition d'une résidence, car elles sont toutes différentes. Si, pour une sortie de résidence, cela a du sens de rencontrer le public, nous le ferons. Nous essayons toujours de créer de la rencontre, selon les circonstances : cela peut se faire un soir, à l'occasion d'un spectacle, en s'efforçant d'éviter que cela soit chronophage.

Nous essayons d'organiser systématiquement des rencontres, notamment dans la mesure où les spectacles que nous accueillons en résidence seront accueillis la saison suivante ou celle d'après. L'idée est parallèle : pour la compagnie, préparer la création de demain, et pour nous, préparer le public de demain.

Cela relève aussi de la négociation entre le lieu et la compagnie : qu'est-ce que chacun attend de l'autre, notamment sur la problématique du financement, si la mobilisation requise est plus importante qu'escompté.

Notre travail en tant que CDN est d'abord de favoriser la production, et les actions de médiation ne doivent pas se faire à son détriment.

Xavier SCHMITT - Quel intérêt dans les actions de sensibilisation et de médiation ? Combien de temps y consacrez-vous ? Peuvent-elles devenir un obstacle ?

Nach

Il me semble effectivement très important de dissocier les temps de création et les temps d'action culturelle, ce qui renvoie au mode d'accompagnement du lieu qui nous reçoit.

Ainsi, depuis 2018, je suis artiste accompagnée par le Centre chorégraphique national de La Rochelle, et il a fallu définir ce que l'expression signifie. Sur un temps de résidence d'une semaine, on m'a proposé plusieurs actions, que j'ai souvent tendance à accepter sans penser au temps restreint de la résidence.

Sur une semaine, par exemple, j'ai réalisé une *Dance Hour*. Selon la communication faite autour de l'événement et la notoriété de l'artiste, cela peut signifier 30 à 100 participants. Pendant une heure, je parle de mon travail, et parfois, je fais danser le public, je les intègre à ma pratique.

J'ai animé un atelier de 3 heures ouvert à tout public, mélangé avec un public handicapé mental, au cours de la même semaine, « Un œil sur le plateau » permet à une classe de venir découvrir / observer silencieusement le travail.

C'était ma première semaine de résidence à l'issue des six mois passés au Japon, et je n'ai pas beaucoup dansé. J'étais beaucoup dans l'écriture, et quand la classe est arrivée, la chargée de communication m'a recommandé de continuer mon travail.

Or ce n'était pas possible : je ne pouvais pas rester le nez sur mon ordinateur, et j'ai passé une heure et demi à échanger avec eux, en leur montrant des vidéos. C'est une situation que l'on a dès le matin en tête, tout en sachant qu'il y a d'autres choses à faire ; au final, cela prend pas mal de temps.

Il faut donc être attentif au cours de ces temps de résidence, au fait qu'on va être happé par ces temps de rencontre.

D'autre part, cela m'apporte énormément. Le temps de résidence comporte des moments difficiles, au cours desquels on se questionne, on doute, on essaye des choses qui ne fonctionnent pas. Il est essentiel de « retourner sur terre » et d'aller à la rencontre des publics ; cela permet de prendre du recul sur ce qu'on est en train de faire. Cela nourrit mon travail et cette première expérience avec un public handicapé a été pour moi une révélation : j'ai compris ce qu'est un handicap, et à quel endroit ils ont des manières différentes de voir le monde et d'être connectés à leur corps, et cela m'a beaucoup inspirée ensuite.

Par ailleurs, cela permet de gagner un nouveau public ; les participants à l'atelier du lundi sont revenus le jeudi à la *Dance Hour*, avec des amis et leur famille.

Enfin, ces actions nous permettent de nous entendre parler de nos projets : je dois expliquer à un groupe ce que je fais et je sens ainsi les endroits que je maîtrise et ceux que je maîtrise moins (et où je dois prendre du temps).

Pour moi, c'est très important, et j'ai appris tout récemment que cela doit être dissocié du temps de création ; si ce n'est pas le cas, le temps de résidence nous échappe.

Magali LECLERC

Je rejoins ce qui vient d'être dit.

Sostenuto existe depuis dix-huit ans. Nous avons moins de moyens pour les premiers projets de résidence que nous avons accompagnés ; nous n'avons pas non plus cette double conscience, selon laquelle le temps de création et le temps de rencontre et de médiation culturelle n'ont pas du tout la même signification pour un artiste.

Autre élément important : tous les artistes ne sont pas doués, n'ont pas la même appétence pour la transmission. Il faut accompagner cela aussi, avec le lieu et nous, leur faire prendre conscience que cela fait partie de leur vie d'artiste « au long cours ». Il n'est pas évident de se retrouver une première fois devant une classe de CM1 ou CM2 quand on est guitariste ou rappeur : que dire, comment, sur quel support ? Nous avons beaucoup appris à ce niveau et cela a souvent beaucoup de sens :

- pour l'artiste – il peut parler autrement de son projet, rencontrer des publics qui verront ou non le spectacle ;
- et pour les équipes qui accueillent les artistes en résidence. En effet, ce sont eux qui sont au contact de leurs publics, de leur territoire et de ses problématiques. Cela dépasse le temps du spectacle, c'est un processus que l'on bâtit ensemble. Nous avons ainsi la chance de travailler depuis quelques années avec des équipes très au fait de cela (ex : à la Faïencerie à Creil, sur un projet qui s'est détaché du moment de spectacle pour une action avec des collègues ; ou au théâtre d'Ivry avec des CM1 et des CM2 ; avec les Bains Douches de Lignièrès, en milieu rural, avec des chorales, etc.).

Tout cela entraîne du temps de conception qui enrichit la production artistique et le sens de notre présence : ces œuvres doivent aller au contact des gens dans la vraie vie. Ces temps sont positifs quand ils sont bien pensés, accompagnés et soutenus avec plaisir par les équipes.

Quant aux bords de scène et aux médiations, c'est autre chose. Nous sommes très prudents sur les temps de répétition devant des classes silencieuses (cela ne marche pas toujours, le silence...).

Parfois, ce n'est pas très intéressant.

Mentionnons aussi une autre expérience : dans le Nord, un lycée technique prépare aux métiers de l'audiovisuel, et nous avons rencontré des classes qui se destinent aux métiers de la technique. Les temps de résidence peuvent être plus adaptés pour un binôme dont l'un des membres suit la création lumière ou son ; cela rejoint davantage la formation professionnelle. C'est intéressant, même si c'est éventuellement difficile à gérer en termes de temps.

Les clauses relatives au respect du droit social

Jean VINCENT

Il existe là une variété de pratiques professionnelles.

Si la relation entre un lieu d'accueil et une compagnie comprend de la prestation de service payée à hauteur de plus de 5 000 €, le lieu d'accueil doit impérativement détenir une **attestation de vigilance** délivrée par l'Urssaf à la compagnie, valable six mois. Si le lieu d'accueil ne possède pas ce document, il est solidairement responsable par rapport au droit social. Pour un employeur, il est très facile de récupérer ce document en ligne.

Le contrat de résidence ou le contrat annexe doit indiquer que cette attestation sera communiquée moyennant un délai défini – par exemple deux semaines avant le début de la résidence.

Si le lieu d'accueil n'est pas l'employeur, il doit s'assurer que les personnes qu'il accueille ont bien fait l'objet d'une déclaration d'embauche. Il peut être utile parfois de préciser à la compagnie qu'elle doit fournir une copie des déclarations d'embauche. Cela peut être très mal pris, mais il s'agit de responsabiliser les fonctionnements en micro-compagnies, qui ne sont pas toujours administrés correctement.

La déclaration d'embauche est la clé de tout. En effet, elle protège en cas d'accident du travail, mais si elle n'a pas été faite, c'est le cauchemar.

Xavier SCHMITT - Comment ce respect du droit social est-il abordé dans les lieux ?

Laetitia GUÉDON

Cela pose la question : comment font les compagnies quand elles ne peuvent pas embaucher ?

Je suis moins intéressée pour mettre la pression sur les jeunes compagnies que de tenter de comprendre ce qui n'existe pas encore chez elles sur le plan administratif et comptable, et pour la production / diffusion, et de les accompagner là-dessus.

Je le disais en préambule : si j'exige de voir toutes les déclarations sur les périodes de résidence, je suis sûre de ne programmer que des compagnies structurées qui ont déjà pignon sur rue. La réalité de la plupart des compagnies, au démarrage, est de fonctionner seul. Dans ces conditions, ce qui m'intéresse est de réfléchir aux moyens que je donne.

A contrario, si je ne l'exige pas, c'est comme pour la problématique de la sécurité et sa magie : vous bougez votre stylo, et il y a des clauses derrière. Ce qui veut dire que, en cas de litige, le lieu est impliqué. Ce qui m'intéresse, malgré tout, c'est d'aller interroger et bousculer les institutions de tutelle à propos des moyens numériques accordés aux artistes pour qu'ils soient a minima indépendants et structurés. Quand on a un premier projet, croire que l'on va parvenir à se payer et à payer tout le monde est une illusion. Cela ne reflète en rien la réalité que je vis au quotidien.

Magali LECLERC

Il nous arrive de rencontrer des lieux qui ne sont pas eux-mêmes si structurés... Je pose donc aussi la question de la réciprocité et des implications financières.

Par ailleurs, les frais de personnel administratif d'une compagnie ou d'une structure comme la nôtre, c'est-à-dire la personne qui est là pour la diffusion, font-ils partie des frais couverts en résidence ? Est-elle hébergée et restaurée ; se transporte-t-elle ? Demandra-t-on aussi la DPAE de cette personne ?

Tous les bars de salle de spectacle n'emploient pas des personnes rémunérées. Le principe est bon mais la pression est toujours du même côté et ne pose pas sérieusement la question des moyens. Ça arrange bien tout le monde que l'émergence ne se paye pas.

Édouard CHAPOT

La Comédie de Béthune embauche les équipes en direct depuis quelques années, et c'est justement pour répondre à la question de la rémunération des personnes en résidence. Dans un souci de pédagogie, ces périodes de résidence sont aussi l'occasion de se confronter au droit du travail et au droit social.

Quand les artistes ne sont pas rémunérés en direct par nous, ils travaillent avec des salariés rémunérés par nous : deux équipes travaillent ensemble, avec les questions de l'amplitude horaire, des horaires légaux.

D'un autre côté, embaucher les gens pour deux ou trois semaines de résidence ne suffit pas. Il convient de les aider pour la suite, à trouver d'autres coproducteurs, d'autres moyens de financer les autres résidences.

Xavier SCHMITT - Le droit social est un sujet sensible, pris dans les contradictions entre théorie et pratique. Il faut comprendre que le fait de ne pas embaucher une personne est un risque à prendre en compte.

Autre risque : la sécurité...

Les clauses relatives à la sécurité

Jean VINCENT

Une précision : on distinguera le contrat entre un lieu d'accueil et une compagnie (personnalité morale), et le contrat entre un lieu d'accueil et des personnes physiques.

En effet, les contrats avec des personnes physiques (généralement des artistes) sont parfois des contrats qualifiés de « résidence » destinés à signifier « ceci n'est pas un contrat de travail ». Dans ce cas, la problématique liée à la sécurité et aux risques d'accident est très prégnante.

Magali LECLERC

Les artistes avec lesquels je travaille n'ont pas de décor, mais il arrive qu'ils apportent des choses qui ne sont pas tout à fait conformes. Il se peut aussi que les lieux disposent de matériels qui ne sont pas tout à fait aux normes.

Nos préoccupations portent surtout sur l'assurance des instruments, la manière dont ils sont conservés, le fait que l'on peut laisser (ou non) du matériel technique (instruments, platines, ordinateurs, etc.) dans les lieux.

Je souhaitais revenir sur la question du déport de responsabilité en matière de droit social sur les actions culturelles, qui renvoie à un débat de fond.

Quand on travaille avec une production ou une compagnie, la plupart des artistes ne souhaitent pas être rémunérés dans le cadre du régime général

Ceci renvoie à la responsabilité légale de celui qui n'établirait pas le bon contrat (c'est nous, en général) pour permettre au lieu d'intégrer dans son programme des actions culturelles avec des artistes qui veulent continuer à être payés en tant qu'artistes alors qu'ils devraient être payés au régime général. C'est un élément que nous avons appris à définir précisément avec le lieu, pour que les moments artistiques soient isolés, décrits comme il le faut, nous avons appris à co-écrire pour qualifier le projet, la transmission, et le fait qu'il y ait ou non un spectacle vivant ensuite. En effet, c'est souvent un vrai moment artistique, où l'artiste n'est pas « convoqué » comme pédagogue mais bien pour accompagner une création singulière, c'est important pour des raisons légales et sociales que les termes employés par les uns et les autres soient justes. Cette question est importante car, quand le contrat est conclu avec une compagnie ou une production, c'est nous qui en portons la responsabilité sociale du contrat de travail et du mode de rémunération.

Laetitia GUÉDON

A propos de la sécurité, de la préparation de la résidence, et de la mise aux normes M1¹, certaines compagnies sont tombées des nues car elles voulaient travailler avec telle bâche qui n'était pas M1 ; il leur en coûtait 2 000 € de plus pour que cette bâche soit M1 (et personne n'avait envie de mourir en cas d'incendie...).

C'est pourquoi, une fois encore, il est essentiel d'accompagner les compagnies dans la construction de leur projet ; ce qui renvoie à la négociation et au fait de bien savoir formuler le projet, y compris techniquement, même en période de résidence. Mon directeur technique dit toujours qu'il n'existe pas de « sans technique ».

En tant que lieu, dans le cas des compagnies qui ont peu tourné, nous avons quelquefois l'impression d'être « verrouillants » sur la dimension artistique, du fait des nouvelles normes de sécurité. Par exemple, certaines compagnies se plaignent car elles ont le sentiment d'être davantage éclairés par le panneau *Issue de secours* que par les projecteurs qui éclairent le plateau alors qu'elles veulent le noir complet. Il en résulte la nécessité du dialogue entre les compagnies, les lieux, les structures, sur la question de la préparation et sur ce que les compagnies peuvent réellement faire dans un espace (théoriquement) de liberté. Ce qui implique une pédagogie ; l'artiste, quant à lui, doit se positionner le plus en amont possible de ses besoins.

Édouard CHAPOT

Souvent, la contrainte s'écrit au regard de l'historique des lieux : les conventions seront de plus en plus précises en fonction des accidents survenus durant les résidences précédentes.

Les clauses particulières sur l'utilisation de la voiture ou de telle machine vous font pressentir un vécu... Ce qui explique la tendance à des conventions initialement légères et qui, progressivement, se complexifient en fonction de la réalité.

¹ En France, il existe un classement composé de 5 catégories qui définissent la **réaction au feu des matériaux** : ils vont de M0 pour les matériaux incombustibles (pierre, verre, ciment ...) à M4 pour désigner les matériaux les plus inflammables comme le papier.

La norme M1 correspond aux produits non inflammables, c'est-à-dire qu'ils se consomment sans produire de flammes ou de coulures.

Xavier SCHMITT - Pour conclure sur l'intérêt et les retombées des résidences...

Nach (texte extrait de la vidéo Japanshots n°3)

« Une belle rencontre : celle avec Nobuyoshi Asai, danseur de buto et son lieu et son combat, le 44-22 boulevard, un bâtiment de cinq étages dédié à la création : petit théâtre, atelier, salle d'exposition, un toit et Nagoya qui se déploie, froidement métallique en ce mois de décembre. Nous discutons beaucoup de la danse, bien sûr : comment collaborer, comment transmettre ? Comment faire avec son identité, avec le style de danse qui nous a vus naître ? Comment s'y abreuver pour nourrir son essence ? Comment en sortir pour se réaliser pleinement ? Nobuyoshi précise qu'il est avant tout un danseur de buto ; je précise que je suis une danseuse de krump. Le sujet préoccupe, puis les danses se rencontrent, les corps parlent, la danse essuie les frontières, console les âmes. Si elle est éphémère, les liens ne le seront pas. »

Il y a plusieurs types de résidence, mais ce qui est avant tout important, ce sont ces rencontres :

- avec soi-même et son propre univers, avec ses responsabilités. On doit s'organiser, penser son projet, ce qui est palpitant mais aussi angoissant.
- avec l'autre dans la rencontre humaine, en France ou à l'étranger. Pour moi, c'est primordial, et cela va de la rencontre avec l'équipe des lieux pour comprendre le rôle de chacun, aux rencontres d'artistes comme Nobuyoshi Asai, qui mène un combat pour avoir ce bâtiment de plusieurs étages, comme indépendant, pour créer ce lieu de résidence à Nagoya. Au Japon, c'est très difficile, car ils n'ont d'aide de personne, ce qui m'a fait prendre conscience des possibilités que nous avons en France. Ils doivent s'autofinancer entièrement et louer un théâtre pour les représentations. J'ai beaucoup échangé avec lui, et beaucoup cherché les allers-retours de corps de danseur à corps de danseur. Il m'a dit avoir appris le butô, et ne pas questionner beaucoup ses sensations quand il danse.

L'intérêt de la résidence est la résidence elle-même, ce qu'il s'y passe, les relations avec l'équipe artistique... Quand on a la chance de pouvoir en vivre, on réalise que ce sont les moments les plus importants, plus que le résultat (réussite ou échec). C'est le quotidien : se rendre sur le lieu, se concentrer, méditer avant de rentrer en travail ; faire des bilans avec l'équipe, sentir qu'on évolue, qu'on peut échouer et tout reprendre à zéro à deux semaines de la première représentation... Nous avons énormément de chance d'accéder à ces espaces, et en même temps, ce n'est pas évident. Le but ultime est pour moi d'être en résidence, et c'est l'endroit où tout se passe.

Magali LECLERC

Pour les artistes que j'accompagne, c'est la même chose : à la fois le moment où ils créent et où ils mesurent la réalisation de ce qu'ils avaient en tête ou dans le corps, et les rencontres artistiques qu'ils avaient envie de faire.

En termes de vie d'un projet ou d'un artiste, ces périodes de résidence sont des moments de mise hors du temps de diffusion et de réalisation. Ce sont des moments au cours desquels on peut se questionner sur sa pratique, se donner le droit de ne pas réussir. Ne pas être devant le public permet aussi de tester des choses.

Nous représentons de nombreux belges et québécois en chanson francophone et ils sont estomaqués devant la technicité des lieux, de leur capacité d'accueil, du lien avec les territoires et des moyens alloués à la création. Il faut préserver tout cela.

Nous avons peu parlé de la communication, mais ces temps permettent aussi de marquer l'évolution d'un projet, de prendre le temps d'amener un nouveau projet. C'est très important.

Laetitia GUÉDON

Les retours des compagnies sur les résidences portent surtout chez nous sur les résidences augmentées qui comportent de la technique mais pas nécessairement l'aboutissement d'un spectacle. Ce qui est important, c'est à la fois ce moment de production et de recherche, qui sort de l'injonction de l'objet fini. Dans notre société (y compris le milieu du spectacle vivant), il faut produire de plus en plus vite, mettre en place une création efficace en moins de deux mois. Il est essentiel que les compagnies parviennent à arrêter un peu le temps et soient bien accompagnées, sans avoir d'obligation de résultat pour leur sortie de résidence.

A Paris, les compagnies ont besoin de la visibilité que leur offre le fait d'être dans la capitale, et elles ont tendance à produire. Au CDN de Montluçon, la directrice va plus loin et propose des résidences pour ne rien faire, pour partir de chez soi et être dans un autre environnement, lire, dormir, réfléchir, dans le sas psychique de vide inspirant dont l'artiste a parfois besoin.

Magali LECLERC

Nous rencontrons un problème notamment dans le champ des musiques actuelles, d'abord parce que les lieux d'accueil sont en général moins dotés et parce que l'impression veut que pour un spectacle de rap, deux jours de préparation suffisent, et qu'un chanteur seul avec sa guitare n'a pas besoin de temps de création. Par conséquent, il est difficile de défendre le fait qu'une création lumière, une scénographie, l'écriture d'un spectacle se pense et se mûrit, quelle qu'en soit l'esthétique et la discipline artistique.

Ce sont des phénomènes que nous observons, et qui ne s'améliorent malheureusement pas. Mais nous ne sommes pas les seules victimes de cette tendance.

Xavier SCHMITT - Pour synthétiser :

La résidence est l'outil incontournable de la création artistique.

Chaque résidence est tellement unique qu'elle doit être pensée et préparée en amont.

Les différents points à considérer sont la réflexion sur le budget, les conséquences financières, sociales, juridiques. D'où la nécessité de la préparation en amont, de la négociation des clauses avec les lieux. Les lieux et les compagnies sont des interlocuteurs qui peuvent se comprendre car ils ont les mêmes objectifs.

Il s'agit d'instaurer, par le contrat et la négociation, le climat de confiance et de sécurité qui permettra de créer et d'effectuer des résidences en toute sérénité, en limitant au maximum les mauvaises surprises.

QUESTIONS DE LA SALLE

QUESTION

La notion de résidence s'applique aujourd'hui beaucoup dans des structures qui ne sont pas des lieux culturels, dans des dispositifs tels que l'éducation populaire, l'enseignement spécialisé ou l'éducation nationale. Y a-t-il des références juridiques en la matière pour définir ce que recouvre une résidence ? Ou cela a-t-il vocation à s'inscrire dans cette circulaire ? Dans ce cas, ce serait la résidence d'artiste en territoire.

Jean VINCENT

La fiche pratique établie par le CND sur la résidence fait référence à deux circulaires de 2010 et 2016 qui régissent les résidences en milieu scolaire. Je n'en connais pas d'autre.

Édouard CHAPOT

A la Comédie de Béthune, nous avons un programme de décentralisation de la décentralisation (que nous désignons comme « la Comédie près de chez vous »), pour mettre en réseau une multiplicité de structures, qui ne sont pas toutes culturelles. Quand des artistes en résidence chez nous vont dans d'autres lieux, nous n'avons pour le moment pas inventé autre chose qu'une convention de résidence classique, tripartite entre le lieu, la compagnie ou l'artiste et nous. Ceci permet aux signataires de connaître les engagements de chaque partie. Nous bricolons avec ce que nous connaissons et pratiquons aujourd'hui.

Laetitia GUÉDON

Nous avons davantage été confrontés à des appels d'offre auxquels certains artistes que nous accompagnons répondent. De même pour le compte bancaire : à qui l'argent va-t-il être versé, et pour embaucher qui ? En effet, un individu seul ne peut pas embaucher son technicien ou un musicien. En conséquence, nous travaillons au cas par cas. Le plus simple est d'établir une convention qui passe par un lieu, avec une action en territoire.

Act'art, association loi 1901, opérateur culturel du département de Seine-et-Marne

La mission de notre association est d'irriguer la Seine-et-Marne, un département extrêmement pauvre culturellement car très rural, avec de nombreuses petites communes. L'action artistique et culturelle est concentrée sur les grandes villes, la Ferme du Buisson, Sénart, etc.

Nous intervenons en territoire rural, là où il n'y a rien. Nous organisons des résidences. Pour 2019, nous menons sept résidences d'artiste en territoire. En 2020, nous visons dix résidences.

Pour répondre pragmatiquement à la question qui vient d'être posée, nous sommes pilotes de la résidence et c'est donc nous qui contractualisons avec les compagnies. Les résidences font l'objet d'un cofinancement entre nous-mêmes, la DRAC Ile de France et la Communauté de communes concernée, qui participe aussi en termes de mise à disposition de matériel et de personnel. Nous nous adressons souvent aux structures qui existent sur le territoire (écoles, collèges, associations, centres aérés, EHPAD).

Nous construisons un projet avec l'équipe artistique en fonction de ce qui existe sur le territoire et nous établissons une convention de résidence avec la compagnie (définition de l'objet de la résidence, du planning et des modalités de financement).

Nous établissons une autre convention avec la Communauté de communes, à laquelle nous facturons le projet. Cette convention définit le montant de la participation financière. Quand il s'agit de structures annexes (ex : collèges), nous l'incluons dans le programme de la résidence, avec deux cas de figure : soit cela rentre dans le financement global de la résidence parce que la structure n'a pas de financement propre à investir ; soit elle dispose de financements, auquel cas nous facturons.

Les résidences que nous proposons sont des résidences d'action culturelle jalonnées de spectacles.

Au démarrage de la résidence, l'action culturelle est clairement définie, ce qui n'est pas le cas pour les spectacles : en cours de résidence, il est possible de décider que tel spectacle proposé par la compagnie présente un intérêt.

Donc, nous avons une convention avec la compagnie à une TVA de 20 % (prestation de service). Les spectacles donnent lieu quant à eux à des contrats de cession à 5,5 %; déterminés « à la carte » au fur et à mesure du déroulement de la résidence.

QUESTION (comédienne et directrice artistique d'une association)

Pour les mises à disposition de salle, les comédiens et artistes présents peuvent-ils signer une attestation de bénévolat ? Est-ce juridiquement valable ?

Récemment, nous avons fait une mise à disposition avec un lieu dont le formulaire demande si les intervenants sont bénévoles ou rémunérés.

Jean VINCENT

La réponse est non. Nous ne sommes pas libres de travailler gratuitement.

D'autre part, en ce qui concerne les artistes du spectacle (une catégorie de travailleurs particulière), une réforme de 2016 encadre la présence bénévole d'artistes du spectacle sous l'appellation « artistes amateurs » ; or, on ne peut pas être artiste amateur si on tire des revenus de cette activité. Les comédiens professionnels ne peuvent pas être bénévoles.

Une attestation de bénévolat n'a aucune valeur aux yeux de l'Inspection du Travail ou de l'Urssaf.

QUESTION (administratrice d'un lieu de résidence)

Nous accueillons des compagnies de hip-hop souvent très émergentes, pour de courtes résidences. Le fascicule que vous avez distribué comporte un paragraphe sur la responsabilité du contractant par rapport aux obligations sociales des compagnies accueillies, qui indique que, pour se prémunir, nous pouvons demander une liste conséquente de documents. Pouvez-vous m'éclairer sur ce point ?

Jean VINCENT

On doit détenir obligatoirement l'attestation de vigilance au-delà de 5 000 €. Les autres documents sont facultatifs.

Remarquons que nous parlons de dispositions franco-françaises, et non d'artistes ou de techniciens venant de l'étranger. Dans ce dernier cas (dont parle la fiche du CND), d'autres problématiques sont en jeu et la liste des documents requis est plus conséquente.

QUESTION

Certaines institutions délivrent des bourses de résidence pour les artistes ; c'est le cas de la Villa Kujoyama (bourses de six mois, accordées par l'Institut français). Ces bourses ne sont pas soumises à cotisations, ce qui participe d'une forme de précarité pour l'artiste puisque cela n'ouvre pas droit à l'intermittence et fait courir le risque de la perdre.

Cette notion de bourse me semble fourre-tout et dangereuse, même si elle est valorisante pour l'artiste.

Pouvez-vous indiquer jusqu'où il est possible de donner des bourses ? Ne sont-elles pas un moyen d'éviter certaines cotisations ?

Nach

Au cours des six mois à la Villa Kujoyama, je me suis posé la question de la perte de mon intermittence. Au cours de cette période, j'ai eu l'opportunité de sortir de la recherche quand l'Institut français m'a demandé de participer à la Nuit blanche au mois d'octobre. J'y ai pris en charge un groupe de trente amateurs japonais pour un spectacle présenté lors de la Nuit blanche. J'ai alors contractualisé et touché un cachet hors résidence.

A mon retour, j'ai dû effectivement batailler pour ne pas perdre l'intermittence. J'avais énormément travaillé en amont, ce qui m'a permis aussi de la garder.

Très basiquement, cette bourse m'a permis de vivre sur place et de payer les stages de butôt, de me déplacer dans les campagnes japonaises, etc. Cela peut cependant signifier une forme de précarité, et il faut s'y préparer avant de partir.

Jean VINCENT

Une circulaire de février 2011 régit les relations avec les artistes auteurs, que je distingue des artistes du spectacle. Elle aborde notamment la question des revenus accessoires des artistes auteurs, dont font partie les bourses.

A propos des artistes du spectacle, il n'est pas possible d'exonérer de cotisations sociales une somme versée pour l'exécution d'un contrat de travail.

Si les bourses visent à prendre en charge les frais annexes du type de ceux évoqués par Nach, elles n'ont pas pour objet de rémunérer le travail. Si cela a un effet pervers par rapport à la perte de l'intermittence, c'est malheureux, mais je ne vois pas comment résoudre le problème.

Nach

En tant que résident de la Villa Kujoyama, il est spécifié que la bourse n'est pas faite pour rémunérer une production, mais pour financer une recherche.

QUESTION

J'ai fait toute ma carrière en Allemagne. Je suis rentrée en France il y a à peine dix ans, et j'y ai créé une compagnie pour continuer à faire du théâtre. Ce n'est pas évident quand on arrive de l'étranger avec une carrière derrière soi, de revenir en France comme si on sortait du Conservatoire.

J'ai une compagnie qui fonctionne, et j'ai cherché des résidences ; cela m'intéressait car j'avais fait des choses du même type en Allemagne. On m'a répondu qu'on ne me connaissait pas. En France, si on ne vous connaît pas, on ne vous reçoit pas. Je suis restée tout de même et j'ai produit : je n'ai pas de compagnie fixe et je prends des artistes pour chaque production.

Quelles sont les conditions pour être accepté pour une résidence ?

Laetitia GUÉDON

Il est vrai qu'en France, la plupart des lieux ont besoin de connaître les artistes pour pouvoir les programmer. Aux Plateaux Sauvages, nous avons fait un choix différent en combinant artistes très confirmés et très émergents, et 80 % de notre programmation est constituée par des gens dont nous n'avons jamais vu le travail. Souvent, les lieux demandent aux jeunes artistes ou metteurs en scène de voir leur travail, mais pour le montrer, il faut bien commencer quelque part. Nous avons donc choisi de prendre des risques et de nous baser sur un rendez-vous, une intuition, un échange.

Chez nous, l'émergence n'est pas un critère générationnel, mais d'expérience professionnelle ; il est vrai, toutefois, que nous avons une tendresse pour les 20-35 ans car nous savons bien que c'est dans cette tranche d'âge qu'on n'a pas encore le réseau. On peut aussi rencontrer un chorégraphe émergent de 65 ans, qui a été danseur toute sa vie.

En revanche, ce n'est pas parce que vous arrivez en France que vous n'avez pas de parcours. Vous en avez un, visiblement important, en Allemagne. En tant que programmeur, j'aurais besoin de connaître votre travail parce que je vous considère justement comme confirmée, et non comme sortie de Conservatoire ou émergente. Pour nous, le fait de programmer des artistes confirmés permet de prendre des risques sur les plus jeunes, car ils sont plus « sûrs » et repérés.

La tendance actuelle est plus à l'émergence, voire au jeunisme, mais il faut continuer à se battre car il existe des lieux qui ont une ouverture d'esprit.

Dans un CDN, qui apporte en coproduction et en numéraire, il est difficile de prendre tous les risques sans connaître le travail, et il faut parfois accepter de re-montrer, en repartant du début.

Comment postuler ?

Nous avons choisi (pour le moment) de ne pas faire d'appel à projet, contrairement à la plupart des lieux. Il n'y a pas d'autre critère que l'objet artistique, ou ce que propose la compagnie. Une compagnie nous écrit, nous envoie un dossier pour voir sur une première base si le projet est compatible ; nous nous rencontrons pour en parler.

QUESTION

Que veut dire « présenter quelque chose » ? Devons-nous jouer et dois-je demander à mes comédiens de venir ? J'ai l'habitude de payer mes comédiens quand ils travaillent.

Si le rendez-vous suffit, j'ai aussi des vidéos (pas sur tout ce que j'ai fait). Nous avons la chance d'avoir réalisé huit productions depuis que nous sommes en France, et elles ont eu du succès. Je trouve néanmoins qu'une résidence apporte un plus au travail de la compagnie. Cela m'intéresserait aussi d'avoir le contact avec le public, les gens autour (occasion d'apprentissage réciproque).

Act'art

A contrario, à Act'art, nous ne fonctionnons qu'avec des appels à projet très définis et structurés, auxquels répondent les compagnies. L'avantage de cette formule est qu'il n'existe pas d'autre critère de sélection que la réponse faite au projet. Nous n'avons pas de critère « émergent », « confirmé », jeune, etc. Nous nous basons vraiment sur le projet proposé, ainsi que le feeling que nous avons avec les compagnies ou artistes lorsque nous les recevons.

QUESTION (directrice d'un théâtre en Île-de-France)

Lorsque j'ai accueilli les premières résidences, j'ai découvert comme tout le monde qu'il n'existe pas de contrat type. J'ai demandé à des collègues et l'un d'entre eux (du centre de la France) m'a transmis un contrat ultra blindé.

En vous écoutant, je suis rassurée car je pense avoir coché toutes les bonnes cases. Celui que j'utilise comporte cependant une case supplémentaire, qui me pose question. Il concerne les résidences de création, et comprend un article utile parfois quand on prête le lieu pour un tournage.

Comme nous ne connaissons pas exactement le fond, le contenu de la création, il prévoit des clauses refusant que la création résultant de la résidence présente un caractère raciste, xénophobe, pédophile, etc.

Cela nous semble à la fois compliqué de verrouiller la création, mais nous n'avons pas envie, dans le même temps, que le théâtre soit associé à certaines créations incitant à la haine.

Jean VINCENT

C'est insoluble, à l'instar des procès intentés aux contenus des chansons de certains rappeurs. Ce n'est pas une clause dans une convention de résidence qui va résoudre ce problème. On peut la rajouter ; c'est très bien mais ça ne sert pas à grand-chose.

ATELIER 2 – QUELLES POLITIQUES PUBLIQUES AUTOUR DES RESIDENCES ARTISTIQUES ? DEBAT

Mathias MILLIARD (modérateur – responsable de la production et de la circulation des contenus – IRMA)

Marie-Pierre BOUCHAUDY (cheffe de l'inspection de la création artistique à la Direction générale de la création artistique (DGCA))

Levons tout de suite une confusion : je ne représente pas du tout l'équipe de la mission Thierry TUOT (qui était mentionnée sur le programme).

Pour information, Thierry TUOT est Conseiller d'État, président de la Villa Médicis à Rome et des Ateliers Médicis de Clichy Montfermeil. Le président de la République lui a confié une mission sur les résidences à l'international. Le rapport n'a pas encore donné lieu à un rendu officiel.

Avant la mise en œuvre de cette mission, à l'Inspection de la création artistique, suite à une demande venue du service des Arts plastiques, nous nous étions posé la question du développement des résidences. Nous craignons en effet que l'utilisation polysémique de ce mot et la multiplication de son usage en viennent à le priver de son sens. **C'est le moment d'éclaircir à la fois le cadre des résidences et leur réalité de terrain.**

Nous avons par conséquent décidé d'engager une *étude sur le développement des résidences*, qui a réuni cinq inspecteurs (procédure d'écriture à cinq mains originale pour nous) : deux en Arts plastiques (dont une spécialisée sur l'EAC – Éducation artistique et culturelle) ; un pour la Danse ; un pour la Musique ; un pour le Théâtre. Le rapport n'est pas terminé, et nous aurons sans doute l'occasion de présenter l'ensemble de ce travail, y compris les préconisations. Aujourd'hui, je vous présenterai la méthode, le stade d'avancement et les constats effectués.

Mise à jour des organisateurs : Consulter le Rapport [La résidence d'artiste – Un outil inventif au service des politiques publiques](#) (DGCA, mai 2019)

I. Le périmètre de la mission : large et ambitieux

Il est très large, en lien avec le libellé de la lettre de mission : **il s'agit d'étudier l'outil que constituent les résidences**. Cet outil est repéré comme levier des parcours professionnels des artistes, mais aussi du développement local et culturel des territoires. Il permet de travailler dans les et en dehors des structures labellisées.

Les textes et politiques publiques

Dans une première partie, nous nous sommes penchés sur les textes existants, que vous avez évoqués ce matin ; sur l'histoire de ces textes. Ainsi, la circulaire de 2006 est écrite du point de vue de la DMDTS (Direction Musique Danse Théâtre et Spectacle) de l'époque, au moment de la crise de l'intermittence, à laquelle elle tente de répondre.

La circulaire de 2016, quant à elle, est écrite après les Assises de la jeune création, et ouvre à l'émergence et au soutien des jeunes artistes.

En tant que document interne au ministère, elle n'a pas de valeur juridique pour d'autres structures (ex : collectivités locales). Elle fournit cependant une référence utilisable par d'autres, en proposant une typologie des résidences, c'est-à-dire un cadre opératoire aujourd'hui.

Il est aussi important de prendre en compte toutes les circulaires d'encadrement des résidences en milieu scolaire. La Charte de 2011 a donné lieu ensuite aux Contrats locaux d'éducation artistique (CLEA), qui ouvrent les résidences en milieu scolaire aux territoires environnant les établissements. Dans ce champ, nous avons des milliers de résidences financées dans le cadre de l'éducation artistique et culturelle.

Nous avons aussi repéré toutes les politiques et circulaires liées à la politique de la ville : la présence des artistes sur les territoires est en partie issue des QPV (quartier prioritaire de la ville), dans les années 1990. Presque tous les textes afférents font référence à des résidences financées par l'ANRU (Agence nationale pour la rénovation urbaine) ou la politique de la ville.

Les structures labellisées

Nous avons observé ces structures et leur cahier des charges. Les situations varient selon les secteurs. Pour le spectacle vivant, les CDN (Centres dramatiques nationaux) ou CCN (Centre chorégraphiques nationaux) n'évoquent pas la résidence de la même manière. Dans le secteur de la danse, on parle d'*accueil studio*, d'*artiste associé* mais pas nécessairement de résidence. Dans les CDN, on parle beaucoup de *partage de l'outil* ; dans les SMAC (Scènes de musiques actuelles), il sera question de *pré-production*, en séparant les résidences de pré-production des résidences d'*action territoriale*. Ces terminologies distinctes sont évidemment liées à l'histoire des secteurs et des établissements, ainsi qu'à la structuration. Nous reviendrons sur les SMAC et les aides du CNV.

On observe aussi qu'il y a moins de résidences dans les structures labellisées de la musique, hors SMAC, que dans les centres chorégraphiques.

L'utilisation des résidences selon les labels

Dans les orchestres, c'est un outil formidable au service de la professionnalisation des jeunes chefs ; il existe peu d'espaces autres pour devenir chef d'orchestre.

Les CDN propose des espaces de partage d'outils avec des artistes associés sur de longues durées, ainsi que des résidences liées à des objectifs précis (insertion professionnelle ou action sur un territoire d'ancrage du label).

Les structures labellisées du secteur de la création développent beaucoup les résidences, mais le Centre des monuments nationaux accompagne depuis très longtemps les résidences dans les lieux patrimoniaux.

Les Centres culturels de rencontre font aussi partie des lieux qui accueillent souvent des résidences, voire sont essentiellement conçus dans cette perspective. Ainsi, la Chartreuse de Villeneuve lès Avignon est connue pour ses résidences d'auteurs dramatiques, de même que Royaumont pour les résidences sur la voix ou les résidences musicales.

Les arts plastiques

Cette discipline obéit à d'autres logiques, mais nous amène à réfléchir aux représentations que nous avons des résidences.

Ces représentations de l'artiste et/ou de la résidence restent encore romantiques, sur le modèle de la Villa Médicis, où l'artiste s'isolait, sans contact avec l'extérieur pendant un laps de temps plus ou moins long. Dans le domaine des arts plastiques, cette vision prévaut encore souvent, davantage que dans le spectacle vivant.

L'outil n'y a cependant pas la même fonction : dans la mesure où l'artiste est seul, le sujet de la rémunération est beaucoup plus difficile à traiter. D'autre part, les artistes du spectacle vivant vivent le plus souvent la résidence très positivement. Certains plasticiens, en revanche, se plaignent d'être « assignés » à résidence, c'est-à-dire d'être obligés d'utiliser la résidence pour vivre et de répondre à tous les appels à projet avec le risque de devenir des sortes de touristes internationaux qui ne parviennent pas à mener réellement un projet mais sont astreints au nomadisme pour trouver des financements.

Selon les disciplines et les secteurs, de par l'histoire et la vision de l'artiste dans la société, les formes et les vécus sont différents. De nombreux artistes revendiquent une relation avec la société, ce qui a modifié la fonction et le contenu des résidences ; les représentations sont malgré tout parfois plus « datées ».

II. La présence artistique sur les territoires

Les résidences hors des lieux labellisés sont très nombreuses. Dans les **collectivités territoriales**, les lieux culturels de différents types (ex : théâtres de ville) organisent des résidences, dont nous n'avons pas la vision exhaustive depuis le ministère. Nous avons essayé, à travers la mission, de repérer des démarches, dispositifs et bonnes pratiques potentiellement intéressants. Nous voyons notamment des scènes de territoire (ex : en Bretagne) qui se mettent en réseau pour organiser des circulations d'artistes entre les lieux. Et n'oublions pas les structures d'enseignement supérieur et spécialisé (à l'instar des Conservatoires), qui accueillent de plus en plus d'artistes en résidence.

On voit bien comment le fait d'accueillir un artiste dans une structure déplace les lignes : l'artiste rencontre une structure et voit comment elle fonctionne ; dans le même temps, la structure est bousculée par les demandes de l'artiste. Cette dialectique est intéressante.

Dans les **établissements d'enseignement supérieur**, les résidences se multiplient. On peut observer ce qui se passe dans les écoles d'art, où la résidence est un moment à la charnière de l'insertion professionnelle et du passage dans la vie active. Il existe aussi des espaces de résidence de recherche à l'université, dans des laboratoires de recherche.

Sur les territoires, les ouvertures sont encore plus nombreuses. Récemment, une rencontre des **parcs naturels régionaux** a eu lieu spécifiquement sur la question des résidences ; les parcs ont signé une convention avec le ministère de la Culture. Cela a permis, là aussi, de repérer des pratiques et de travailler à les améliorer.

Les résidences en **entreprise** concernent majoritairement les artistes plasticiens. De gros programmes ont été mis en œuvre à ce niveau, avec de grandes entreprises (ex : Renault, dans les années 1980). Actuellement, des PME se regroupent (ex : l'association « Mécènes du Sud » organise l'accueil de résidences en entreprise). Il y a deux ou trois ans, un séminaire a été organisé par le ministère de la Culture sur ce thème, et de nombreux témoignages et documents ont été rassemblés à l'occasion de l'étude.

En matière **d'aménagement du territoire**, la résidence a un rôle déterminant à jouer **en milieu rural**, où il y a peu d'équipement ou d'offre culturelle « classique ». C'est ainsi que des Communautés de communes font appel à des artistes, et mettent à leur disposition des équipements.

Mentionnons aussi le champ de **l'aménagement urbain** et le rôle des Villes et Communautés d'agglo. Par exemple, la démarche « Territoire de la Culture et de la Création » de Plaine Commune qui n'a pas pris la

compétence culturelle mais a inclus une démarche culturelle dans son projet de territoire, dans toutes ses politiques publiques, tant sur la rénovation urbaine que sur l'assainissement ou sur la dimension économique.

On constate une forte demande des promoteurs, qui créent des postes culturels : il y a un directeur de la Culture chez Bouygues, chez Vinci, Emerige, etc. C'est le signe d'un besoin d'associer l'artiste pour remettre du sensible dans les démarches de fabrique de la ville, en s'efforçant de remettre les usages au centre des politiques d'aménagement urbain.

C'est l'ouverture à de nouveaux types de financements, mais aussi une manière pour l'artiste d'être au cœur des questions de société, et de la cité. Ceci correspond à la demande d'un certain nombre d'artistes.

Le rendu des travaux de la mission se fera juste avant l'été, avec des préconisations politiques qui seront reprises, ou non.

Notre étude comporte en outre un volet important sur la **professionnalisation**, le **parcours de l'artiste**. La résidence doit contribuer à développer et enrichir ce parcours. De nombreuses questions se posent : par exemple, celle de l'économie et du mode de rémunération de l'artiste en résidence.

La **mobilité** est également en jeu, et nous avons de plus en plus de **coopérations internationales** autour de la professionnalisation et de la mobilité, qui intègrent les résidents dans des réseaux.

Frédéric PÉROUCHINE (secrétaire général, Association des Centres Chorégraphiques Nationaux (ACCN), Association des Centres Dramatiques Nationaux (ACDN), Association des Centres de Développement Chorégraphiques Nationaux (ACDCN))

Les dispositifs de résidence dans le secteur chorégraphique

Les CCN et CDCN sont les deux labels qui composent le secteur. A noter qu'il y a deux labels pour la danse, là où le théâtre n'en compte qu'un (CDN).

Ces deux labels se complètent et ont des histoires différentes, ainsi que des périmètres d'activité un peu distincts. Ils soutiennent tous les deux la création, mais, contrairement à la majeure partie des CCN, les CDCN ont une mission de diffusion des spectacles, et une approche plus poussée en direction de la sensibilisation et de la médiation.

Pour autant, les deux labels partagent deux dispositifs de résidence (cf. circulaire de 2016) :

- le dispositif de **l'accueil-studio** – il a été défini initialement en 1998 pour les CCN, et élargi au début des années 2000 aux CDCN. Une somme de 45 000 € (jusqu'en 2016), désormais de 55 000 €, est versée annuellement à la structure pour être dépensée auprès d'équipes ou d'artistes dans le cadre d'un soutien à la création. Ce dispositif est géré assez librement par les structures. La plupart des CCN ont choisi de passer un appel à projets, alors que ce n'est pas le cas de la majorité des CDCN aujourd'hui.
Les CCN ont aussi choisi d'écrire une charte de l'accueil-studio, dont une nouvelle version est actuellement en discussion avec la Délégation danse. Elle donne quelques règles de base (ex : si spectacle il y a, il est payé en plus, de même que les actions d'animation artistique). L'argent étant destiné à aider la création, il faut que le temps dévolu soit suffisant. Cette procédure est assez libre et accessible à toutes les compagnies et artistes, français ou internationaux ;

- le dispositif de *l'artiste associé* date de 2016. Il accompagne les artistes sur deux à trois ans. Une somme est versée à la structure via la DRAC (actuellement 45 000 €), assortie de plusieurs obligations de part et d'autre. Le dispositif se construit comme une association, une collaboration entre les artistes et les structures d'accueil. Il est réparti en trois volets : création, diffusion et action artistique de médiation, sur un nombre minimum de semaines de présence. Ce processus vise un partage, et cherche à sensibiliser l'artiste ou la compagnie à la vie de la structure ; ceci peut se traduire par la participation aux instances de direction. Certains CCN choisissent par exemple de faire participer l'artiste associé à la sélection des projets aidés dans le cadre de l'accueil-studio.

C'est une forme de résidence qui se conçoit comme un partenariat entre la structure invitante et la structure accueillie ; ce qu'on retrouve assez peu dans les dispositifs classiques de résidence. La formule de l'artiste associé et son financement ne sont ouverts qu'à l'ensemble des CDCN, à l'exception de celui de Guyane, et à 11 CCN sur 19 (8 ont été accessibles à compter de 2016 ; 3 les ont rejoints en 2017). Même si d'autres CCN sont intéressés, la question des financements ministériels n'est pas réglée.

Les dispositifs de résidence dans les centres dramatiques nationaux

L'accueil des équipes en création et en recherche fait partie du cahier des charges des CDN, dans le cadre du « partage de l'outil ». Sa forme très variable dépend du projet artistique mené par le/la directeur/directrice du CDN, mais aussi de la dimension « partage de l'outil » au service des artistes accueillis, et comporte un accompagnement financier ainsi qu'un accompagnement technique et d'ingénierie.

Les trois labels disposent de **lieux de travail**. Une partie de leur mission consiste à les mettre à disposition des compagnies, de telle sorte que ces outils liés à l'État ne soient pas vides et maintiennent les résidences et la présence culturelle de façon continue et optimale sur le territoire.

Les critères d'obtention des résidences varient selon chaque lieu ; il n'existe pas de critère lié au dispositif au niveau national.

Joséphine BRUNNER (directrice adjointe, Cité internationale des arts)

La Cité internationale des arts date des années 1960, avec l'intention initiale de **redonner à Paris sa place de lieu d'accueil pour les artistes du monde entier**. Aujourd'hui, plusieurs bâtiments abritent **326 ateliers logements** et des artistes de plus de 90 nationalités et de toutes disciplines, même si la Cité est plutôt considérée comme orientée vers l'accueil d'artistes liés aux arts visuels – il est vrai que 75 % des artistes accueillis relèvent de ce champ. Nous accueillons 10 % à 15 % de musiciens, et des artistes issus du spectacle vivant (environ 10 %) et de l'écriture sous toutes ses formes, notamment dramaturgique. Des commissaires d'exposition et des chercheurs font aussi partie de nos hôtes.

La Cité s'étend sur deux sites : le site « historique » du Marais (près de 190 ateliers logements) et celui de Montmartre. Les artistes vivent et travaillent dans ces espaces : un studio de 40 m² en moyenne, comprenant un grand espace de travail et un espace de vie.

Un artiste dispose de plusieurs moyens d'accéder aux ateliers logements. Le principal consiste à passer par un de nos 135 **partenaires français et étrangers « souscripteurs »**, qui nous aident financièrement – nous avons statut de Fondation reconnue d'utilité publique. Ils ont notamment versé des fonds pour la construction de la Cité et des ateliers logements.

Ce sont des écoles d'art, des écoles de musique, des gouvernements, des villes, mais également l'Institut français – ce dernier figure parmi les opérateurs qui gèrent les ateliers des ministères de la Culture et des Affaires étrangères. Ces partenaires ont chacun leurs propres modalités d'accès aux ateliers, donc des critères et des financements différents.

Notre principale source de financement repose sur les versements des artistes (ou des structures qui les missionnent) pour l'occupation de leur atelier ; ce qui représente une contribution mensuelle de 500 €, nettement inférieure aux prix du marché. Dans certains cas, les opérateurs qui envoient les artistes financent cette mise à disposition. Dans le meilleur des cas, ils apportent aussi une bourse de production et de vie qui accompagne l'artiste.

De plus, la Cité lance un appel à candidature deux fois par an, pour attribuer 90 ateliers logements via des commissions de sélection pluridisciplinaires, avec un jury par discipline (arts visuels, musique, spectacle vivant, écriture). Ces ateliers sont ouverts à tous sur la base d'un projet, sans qu'il y ait de critère très strict ; la Cité internationale des arts n'a pas défini de limite d'âge. Seul cadrage : le projet doit être en lien avec Paris et cela doit avoir un sens pour l'artiste de venir sur le territoire.

Cela nous permet d'accueillir des artistes post diplôme après une école d'art, des musiciens du CNSM (Conservatoire national supérieur de musique), etc. Venir en résidence est pour eux l'occasion de **se professionnaliser**, d'être au contact d'un **réseau de professionnels et d'institutions partenaires**. C'est grâce à ces partenariats que nous permettons aux artistes d'être mieux intégrés dans le paysage parisien, national et international.

La force du lieu est son caractère de communauté d'artistes : 1 200 passent annuellement à la Cité, en travaillant ensemble, ce qui donne lieu à de nouveaux projets communs, interdisciplinaires. Résider dans cette communauté permet aussi à un artiste en milieu de carrière de renouveler son approche et son projet.

La place de la diffusion

Nous sommes d'abord un lieu de résidence et non un centre d'art, dont nous n'avons ni les moyens ni le personnel, et nous ne définissons pas de programmation à l'avance. Toutefois, nous disposons d'espaces qui permettent aux artistes de tester leurs créations : ainsi, notre auditorium de 128 places est utilisé pour une programmation très régulière. Tous les lundis soir, nous le mettons à disposition pour les artistes. Souvent, ce sont les musiciens qui l'investissent mais aussi les *performers*, les danseurs ; c'est aussi un lieu de débat et de conférences. Nous travaillons avec l'EHESS (École des hautes études en sciences sociales) sur la recherche, la préparation de la saison Africa 2020.

Nous avons une dizaine de studios de répétition, un studio de danse de 100m² pour les artistes ou pour des structures amateurs ou professionnelles. Nous construisons donc notre programmation avec les artistes au fil de l'eau, ce qui donne lieu à des formes inédites et imprévues.

Nous organisons aussi chaque semaine des ateliers « Portes ouvertes ». C'est l'occasion de faire venir d'autres professionnels, et de susciter des échanges entre artistes.

Nous nous inscrivons aussi dans les événements tels que la Nuit Blanche, les Traversées du Marais. Nous n'avons pas de budget ni de cachets pour accompagner les artistes. Il s'agit là, sur la base du volontariat, de souligner l'importance de la résidence, qui permet aux artistes de se confronter à leurs pairs, à des professionnels et au grand public, en montrant des formes non abouties.

Nous sommes soutenus par la Ville de Paris et par le ministère de la Culture. A ce titre, nous avons aussi des exigences, et nous nous détachons de la représentation romantique de l'artiste qui crée seul et isolé, ou de celle de l'artiste privilégié logé face à la Seine pour un loyer très faible. Ce lieu a aussi pour vocation la rencontre avec le public pour lui faire comprendre l'importance de ce lieu. Au cours d'une visite d'atelier, les grands collectionneurs comme le grand public prennent conscience de la « magie » de la création en cours et du contact avec l'artiste qui est présent pour présenter son travail.

Quid de l'action culturelle ?

A ce niveau, le budget est très modeste : 20 000 €, pour accompagner les artistes sur les projets par une aide à la production. Notre capacité d'intervention ne va pas plus loin et nous ne sommes pas formatés en ce sens. En revanche, notre apport essentiel est l'accompagnement personnalisé professionnel que nous leur apportons, avec une mise en réseau et des connexions avec nos partenaires.

David DEMANGE (vice-Président de la commission Résidence du CNV - directeur, Le Moloco)

Les dispositifs de résidence dans les musiques actuelles

La création commence à obtenir quelques financements dans les musiques actuelles, même s'ils restent limités.

Le financement de la création dans ce champ passe par les lieux labellisés par le ministère de la Culture : les SMAC, mais aussi par des dynamiques d'accompagnement sur les territoires, ainsi que par l'aide spécifique apportée par le ministère via le CNV, le *dispositif résidence musiques actuelles* (commission 8). Ceci correspond aux anciennes « résidences chanson », qui ont changé de dénomination et de fonctionnement il y a dix ans.

Le CNV soutient des projets de création artistique et d'action culturelle dans le domaine des musiques actuelles à travers des résidences définies par un triptyque qui associe un artiste ou un groupe, un lieu d'accueil et un producteur entrepreneur de spectacles (titulaire de la licence 2). Ceci garantit un apport initial et la diffusion ultérieure de la création présentée. Ce qui signifie que le volet diffusion est plus important que dans les autres secteurs.

Le dispositif repose sur quatre piliers :

- **artistique** – contrairement aux sept autres commissions du CNV, les fonds n'émanent pas de la taxe fiscale sur les spectacles, mais d'une dotation annuelle du ministère de la Culture (400 000 €). Le mécanisme d'attribution des aides passe par une commission paritaire regroupant syndicats d'employeurs, syndicats de salariés et personnalités qualifiées du ministère. C'est la seule commission où on parle de musique. Seuls 50 % des projets présentés sont soutenus, et la sélection s'opère sur des critères artistiques ;
- **économique** – la diffusion ultérieure du spectacle est un point important dans les musiques actuelles, qui varie selon les esthétiques. La commission sera bienveillante pour un spectacle de jazz de création, qui trouve plus difficilement des débouchés qu'une partie des créations en pop rock ou une certaine forme de hip-hop, et s'intéressera à la diffusion via des pré-achats, des engagements, des tournées déjà programmées. La présence d'un producteur ou tourneur est un élément primordial : généralement, en musiques actuelles, il représente l'artiste et garantit la diffusion ultérieure. Le volet économique inclut aussi l'emploi, le respect des minima sociaux et des conventions collectives ;
- **social et sociétal** – c'est là qu'intervient l'action culturelle. La commission ne finance que les projets de création qui comportent un travail de territoire avec les artistes, de préférence sur un temps spécifique et moyennant des rémunérations dédiées. Cela implique des projets participatifs, sur le long terme, avec des populations diverses (pas uniquement scolaires), et qui présentent un caractère d'innovation.

Dans les nouveaux critères de la commission 8, sur la partie création (et non action culturelle), le nombre de jours de présence est fixé à huit, ce qui est peu quand on regarde ce qui se fait dans la danse et le théâtre ; toutefois, en musiques actuelles, il faut mettre ce chiffre en regard des financements disponibles et des habitudes culturelles de ce milieu, où les artistes ont tendance à s'autocensurer et à considérer que leur travail de conception artistique n'a pas à être financé. La commission a donc une mission d'information auprès des artistes en musiques actuelles, pour qu'ils

intègrent la rémunération dès la conception (pas seulement au cours des quatre ou cinq jours de répétition).

Dans cette commission, nous distinguons deux éléments en matière de musiques actuelles :

- la simple pré-production scénique, qui fait l'objet d'un soutien au CNV (en commission 7). Ce soutien est limité au financement de deux ou trois jours de travail ;
- un format beaucoup plus long qui associe de nombreuses actions culturelles, un temps de présence plus conséquent (généralement, des résidences de six mois déposées un an à l'avance).

En ce moment, l'une des interrogations du secteur, à traiter au prochain comité des programmes du CNV, concerne la mise en place d'un stade intermédiaire.

Laurent LALANNE (directeur des productions et du développement international, Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine (TNBA))

Au Théâtre national de Bordeaux, nous n'avons pas de dispositif de résidence. La particularité du TNBA est liée à son école, et la direction est attentive au fait d'accompagner les sortants de promotion (qui ont un temps d'insertion de trois ans) dans la création de spectacle.

Nous nous efforçons aussi d'écouter les compagnies. Si nous proposons un appel à projets, nous serions submergés de demandes. Accompagner les artistes en résidence veut dire que nous les connaissons et que nous avons envie de partager un outil avec eux.

Sur la *résidence* proprement dite, je trouve très important de demander : ***faites-vous ou non vos bagages ?*** Êtes-vous dans votre propre ville, en rentrant chez vous chaque soir, ou êtes-vous ailleurs ? Il me semble que le terme *résidence* correspond à un moment au cours duquel l'artiste a besoin de s'extraire d'un quotidien, de partir, de se déraciner. Ceci pour être en mesure d'observer le monde pour mieux le relater.

Un artiste en résidence au TNBA n'en parlera pas comme s'il était à la Cité internationale des arts, notamment parce que dans le second cas, les artistes viennent du monde entier, et c'est un réel dépaysement.

J'ai mis en place la résidence *Cargo* au Centre national des auteurs : à cette occasion, six artistes écrivains ont traversé l'Atlantique de Dunkerque jusqu'à la Martinique. Les artistes sont, comme nous tous, avalés par leur travail, leurs multiples activités ; face à cela, je trouvais essentiel de prendre le temps et de faire silence, car il y a une forte composante mystique dans la résidence. Le *Cargo* mettait des artistes en situation de coupure avec le quotidien.

Si vous êtes en résidence dans votre ville, vous avez un anniversaire par ci, une garde d'enfants à assurer par là... La vie vous rappelle sans cesse à l'ordre. La résidence, par contraste, doit être vertigineuse, ou renvoyer à une forme de retraite. Se pose alors la question de la ***durée*** : au TNBA, la directrice y est très attachée, même si au théâtre, on passe très vite à la répétition (même si nous réservons du temps pour la recherche). Il faut rapidement du matériel, ce qui secoue positivement l'équipe.

A ce sujet, je suis toujours très surpris d'entendre que des collectivités ou des lieux proposent des durées d'une semaine. En tant qu'auteur dramatique, on peut juste avoir besoin de trois jours pour se concentrer sur une relecture de texte. Il en va tout autrement pour une résidence de un à trois mois, voire six mois.

Je m'interroge aussi sur les résidences proposées sur les territoires, à l'occasion desquelles les artistes font de l'animation. La coordinatrice d'*Art en résidence*, une association de plusieurs lieux de résidence dédiés aux arts visuels, observe que 70 % du temps des artistes en résidence est consacré à la recherche, 30 % aux contreparties. Au-dessus de 30 %, on peut se questionner, et alerter les artistes. Un artiste en résidence a un projet, qui est promesse d'une œuvre, et qui comporte des ***délais***.

Par exemple, à la Villa Kujuyama, où j'ai travaillé, les projets sont déposés en année x pour démarrer en fin de $x+1$. En l'espace d'un an et demi, les envies ont changé, la vie est passée par là, et les contorsions intellectuelles et professionnelles requises sont parfois sévères.

Il me semble en tout cas primordial de saisir le moment où le plateau est important pour l'artiste ; ce qui ne s'explique pas rationnellement, mais se ressent. Il arrive que le travail ne soit pas assez mûr et musclé et que, justement, l'ouverture du plateau serve à rééquilibrer le fantasme de l'artiste sur son propre projet. La résidence va l'aider à mesurer le travail à réaliser, à **rééquilibrer le projet** dans son aspect économique et dans son rythme de progression.

Dans ces conditions, plus que de dispositif, je parle d'**accompagnement**, un mot clé. On peut partir en résidence sur un phare, pour être seul, mais, dans le même temps, une résidence se prépare, s'accompagne, y compris dans la période post résidence.

Il arrive en effet que l'artiste n'ait pas progressé comme il le pensait, ou au contraire qu'il ait dépassé ses propres attentes, et cela engage la responsabilité du lieu pour cet après : mise en réseau, aide sur la dramaturgie, etc. Certains artistes, cependant, n'ont pas envie d'être suivis dans la période qui succède à la résidence.

Chaque résidence est une situation individuelle et singulière, qui requiert à chaque fois une évaluation fine du besoin d'intervention (ou non). Qu'est-ce qui peut être dit ou non, à quel moment ? Qu'est-ce qui est audible ? De plus, au-delà de la discussion, il est des aspects que personne ne trouvera, à part l'artiste. Il y a des endroits très délicats, dans la recherche et il faut à cet égard être très prévenant.

Mathias MILLIARD - Comment les résidences permettent de construire une politique culturelle sur un territoire ?

Anne AVRILLER (directrice des affaires culturelles, commune de Romainville)

La commune s'est lancée dans le dispositif des résidences alors que notre territoire était perçu négativement sous l'angle culturel. Situons le contexte : Romainville compte 26 000 habitants en Seine Saint Denis, dans la première couronne, et ne comportait pas de lieu dédié au spectacle vivant. L'offre culturelle y était peu identifiée / identifiable, peu structurée et peu lisible. Le projet culturel lui-même était peu formalisé dans ses enjeux et dans ses perspectives.

En 2010-2011, nous avons réfléchi pour formaliser et expliciter ce projet culturel, auprès des habitants et des partenaires institutionnels. Avec l'aide du département de Seine Saint Denis, nous sommes entrés dans une expérimentation de **résidence d'implantation**. Cela correspond au même schéma qu'une résidence classique (création / diffusion / action culturelle), portée par une ville et non par un lieu culturel, sur un temps beaucoup plus long que d'ordinaire (en l'occurrence cinq ans), avec un fort accent sur l'action culturelle.

Ce dispositif a pour objectif de **construire une offre culturelle** pour les villes qui sont dépourvues de lieu culturel ; de structurer cette offre en termes de création, de diffusion et d'action culturelle, en s'appuyant sur l'équipe artistique accueillie, sur son projet et sur son processus de création, sans tomber dans l'écueil de l'animation.

Nous cherchions aussi à enrichir notre offre en la qualifiant, en la rendant plus rigoureuse et professionnelle, de façon à asseoir une programmation et à fidéliser un public.

Avec le département, nous avons choisi la compagnie. Très vite, au vu de notre manque de moyens organiques et financiers, nous nous sommes rendu compte que nous devions nous tourner vers une compagnie déjà structurée et repérée dans les réseaux ; conventionnée DRAC (Direction régionale des affaires

culturelles) et susceptible d'être autonome quant à ses financements. Nous n'avions de notre côté pas la possibilité de lui apporter un accompagnement fort.

C'est ainsi que le collectif Jakart est arrivé sur notre territoire pour cinq ans, en développant un fort volet d'action culturelle auprès des habitants.

Cela a produit de ***véritables effets sur la structuration et le développement de notre politique culturelle*** : pendant cinq ans, cela nous a permis de stabiliser notre projet culturel, par la construction d'axes stratégiques de programmation, autour de la programmation du collectif, et d'éviter ainsi ce qui se faisait jusqu'alors, une programmation disparate, incohérente et peu lisible.

L'action culturelle nous a permis de dynamiser nos relais locaux transversaux : les centres sociaux, la politique Jeunesse et les Maisons de quartier, le CCAS (Centre communal d'action sociale) pour les retraités.

Le collectif a su fédérer l'ensemble des relais autour de son projet ; aujourd'hui, ils sont eux-mêmes acteurs de proposition et désireux de créer de nouveaux projets.

Surtout, cela nous a permis de construire, sur le long terme et de façon coordonnée, l'action culturelle dans le prolongement de la programmation. Même sans équipement, avec de faibles moyens humains pour suivre les projets, nous nous efforçons de ne jamais dissocier l'action culturelle de la programmation et de la création (même si c'est difficile). Nous essayons de donner du sens et je tente d'expliquer aux élus que l'artiste n'est pas là simplement pour faire de l'animation. C'est une pédagogie nécessaire.

Il faut remarquer que nous sommes quasiment partis de zéro : sans équipement ni programmation ni lisibilité, sans légitimité auprès des partenaires. Ce dispositif de résidence d'implantation nous a permis à la fois de nous inscrire dans les réseaux institutionnels et de financement, au fil des années, de connaître les dispositifs déjà existants (ex : résidences d'artistes en milieu scolaire de la DRAC). En outre, nous avons été amenés à creuser notre projet culturel, à le structurer et à nous donner les moyens de porter nous-mêmes nos résidences, en autonomie.

Actuellement, Romainville propose une ***résidence Petite Enfance*** avec une compagnie jeune public, présente depuis trois ans, qui nous a aidés à structurer notre axe Petite Enfance dans un nouveau lieu. Les résidences d'artistes nous ont permis de démontrer aux politiques qu'il faut franchir un cap pour la dynamisation de la ville (en pleine mutation, avec de multiples projets de rénovation urbaine), et qu'il faut bâtir un ***équipement dédié au spectacle vivant***, qui ouvre en septembre 2019. Cet équipement sera articulé essentiellement sur un projet culturel Petite Enfance. Nous n'avions pas la volonté de proposer les mêmes programmations que les théâtres de ville avoisinants, faute de moyens et surtout parce qu'il nous semble nécessaire de raisonner à l'échelle de l'ensemble d'un territoire. Dans cette perspective, l'axe 0-3 ans était peu présent sur le territoire et répond de fait à une attente forte de nos habitants.

Enfin, notre grande victoire réside dans le fait que l'orientation de cet équipement nous a permis de passer un cap, en intégrant l'enjeu de ***l'aide à la création***, à notre échelle et en aidant l'émergence de compagnies locales, romainvilloises mais aussi de la Seine Saint Denis, et en permettant que ce lieu soit un laboratoire d'expérimentation pour les compagnies. Depuis cette année, nous sommes inscrits dans les réseaux de coproduction, en lien notamment avec la Biennale internationale des arts de la marionnette, où nous coproduisons chaque année un spectacle, avec le réseau Courte Échelle.

A terme, nous espérons pouvoir nous inscrire dans le réseau Théâtres de ville, pour mutualiser les résidences car aujourd'hui, il nous est difficile de les faire rayonner sur l'ensemble du territoire.

Une résidence vient de se mettre en place avec un chorégraphe brésilien, Paul Pi, via le dispositif départemental, complété par celui des résidences de la DRAC. Cela nous permet des actions très poussées sur le territoire de Romainville ; en même temps, Paul Pi est en résidence départementale et essaime sur l'ensemble du département.

Laurent LALANNE

Dans le terme résidence, l'idée de mobilité est présente, et de nombreux dispositifs existent pour la mobilité. Il faut être vigilant aux lieux qui s'intitulent résidence parce qu'ils disposent d'une chambre, d'un lit ou d'un canapé pliant, et d'une cafetière. Certaines initiatives individuelles peuvent être extrêmement riches pour les artistes mais c'est toujours très différent...

Si vous faites une résidence à Banff, à la Cité internationale des arts, à la Schloss Akademie, vous vous trouvez avec des artistes eux-mêmes en résidence, en recherche dans des secteurs très différents, avec une porosité et une énergie qui se dégage. Le soir, vous pouvez partager sur les questions qui vous animent et vous apercevoir que l'autre artiste est dans la même impasse. Un artiste arrive en résidence avec un projet très clair ; au bout de quinze jours, il prend conscience que c'est une excellente mauvaise idée. La vie des lieux dédiés à la résidence est importante pour transformer tout cela.

Les résidences ont un caractère magique ; elles impliquent des pratiques et des interdits. On ne peut pas décréter qu'on fait résidence parce qu'on possède une grange... ou peut-être si, et on peut aller aussi en *airbnb*.

Mathias MILLIARD - Pour élargir la question – il existe toutes formes de résidences selon les secteurs. Ces multiples formes sont-elles un gage de diversité ou une perte de sens ?

Marie-Pierre BOUCHAUDY

Aujourd'hui, ce sont les artistes qui, eux-mêmes, créent des espaces et des lieux pour travailler (c'est là l'enjeu). Les lieux dévolus spécifiquement à la résidence ne peuvent pas répondre à cet énorme besoin. Aussi donc les artistes créent des espaces collectifs, qui se sont développés sous le nom de *friches culturelles*, *tiers lieux* ou *espaces intermédiaires*. Ces espaces sont avant tout des espaces de travail.

Ces lieux et la résidence dans ces lieux transforment le regard porté sur l'artiste car ils donnent à voir l'artiste au travail. L'échange se produit avec quelqu'un qui est au travail, pendant son processus de création ; alors que, le plus souvent, la population a affaire à des œuvres achevées. C'est essentiel, que l'on nomme cela « résidence » ou « présence artistique sur les territoires » – je préfère cette seconde expression car elle élargit la notion, en englobant à la fois les résidences dans des espaces spécialisés, mais aussi des résidences sans lieux identifiés / spécialisés. Ce qui renvoie par exemple aux résidences en entreprise qui proposent souvent des conditions formidables pour les artistes, en mettant à leur disposition les moyens de production pour certains projets. C'est le cas aussi des résidences dans des laboratoires de recherche.

Il faut ouvrir la réflexion sur ces espaces et lieux qui se développent. Parfois, une résidence peut tout à fait se situer dans une ferme ou une usine délaissée. La résidence recouvre un panel très large. **La question clé est celle de la commande, de l'objectif donné à cet outil**, à cette procédure. Ces objectifs peuvent être fort divers, et c'est la raison pour laquelle il ne faut pas trop fixer de critères pour encadrer et resserrer les possibilités.

Aujourd'hui, des textes encadrent la rémunération des artistes (c'est une des grandes questions liées à la résidence) ; quant au reste, il faut faire confiance aux artistes et préciser la commande ; que les artistes eux-mêmes fassent préciser la commande et soient conscients de ce qu'on leur demande (ils peuvent en effet ne pas vouloir y répondre). La commande peut tout à fait comprendre de l'action culturelle, qui n'équivaut pas nécessairement à de l'animation (et quand bien même... pourquoi pas si c'est formulé dès le départ ?).

Laurent LALANNE

Pour préciser mon propos ci-dessus, il me semble que la bonne résidence revient à identifier son projet et le réaliser à l'endroit le plus adéquat possible. Il peut évidemment être très intéressant d'aller dans une ferme ; il n'y a pas que Banff ou La Chartreuse ou la Cité internationale des arts ; des tas de forme sont possibles.

En même temps, c'est contradictoire, car je trouve dommage qu'il n'y ait pas de charte de conduite : qu'est-ce qui peut être demandé ou non, quel accueil, quels engagements réciproques... De ce magma peuvent naître des choses magnifiques, mais il peut aussi faire perdre du temps à certains artistes, alors même qu'en résidence, l'artiste ne dispose pas de beaucoup de temps.

Joséphine BRUNNER

Depuis ce matin, nous débattons sur ce qu'est la résidence, avec différentes définitions, ce qui montre la fragilité de ce dispositif, y compris face aux pouvoirs publics, au ministère de la Culture et aux collectivités locales. Cela renvoie aussi à la complexité de sa présentation aux politiques, décideurs et financeurs. Nous nous réjouissons d'avoir accueilli le ministre de la Culture à la Cité internationale des arts, et il a eu à cette occasion des paroles fortes sur l'importance de la résidence d'artiste. La configuration actuelle est favorable, avec la sortie du rapport TUOT.

Cela relance un sujet mal connu et difficile à définir, alors même qu'il est fondamental car il précède et conditionne la création. Nous posons souvent la question sur ce qui est exigé des artistes (une œuvre ?), et nous constatons heureusement que c'est une demande de moins en moins fréquente. Il faut effectivement que cela reste un espace de liberté.

La durée est aussi un aspect important, et Laurent a raison quand il avance qu'une résidence d'une semaine a peu de sens. Nous avons tendance à encourager les résidences prévues pour au moins trois mois.

Le thème des artistes étrangers accueillis, celui des artistes en exil, sont d'autres sujets. A ce propos, nous accueillons des artistes pour trois mois à cause du visa Schengen et des entraves à la liberté de circulation des artistes – qui mériteraient une journée de discussion.

En l'occurrence, nous sommes contents de pouvoir nous exprimer et souligner l'importance des résidences. Comme dit plus tôt, au rebours de la création vue comme romantique et abstraite, les artistes rencontrent nombre de contingences matérielles.

Mathias MILLIARD - Au CNV, les critères sont déterminés par le ministère. Pour autant, cela peut générer des écueils, et amener à mettre certaines esthétiques de côté.

David DEMANGE

En effet, le fait de normer exagérément un domaine conduit à une inadéquation avec les pratiques musicales, notamment dans les musiques actuelles, qui sont en mutation constante ; mais c'est le cas dans de nombreux champs artistiques.

En ce qui nous concerne, depuis que les critères ont été définis, la commission 8 (résidences musicales) se trouve face à un problème : nous recevons de moins en moins de dossiers du type musiques urbaines ou rap.

Pour être plus forts face à la pénurie de financements, nous nous regroupons entre salles pour porter les dossiers. Ceci rajoute de la richesse, mais aussi de la contrainte pour le montage du dossier, qu'il faut anticiper bien en amont, parfois un an et demi avant ; alors que les groupes peuvent difficilement prévoir à

une telle échéance. Ainsi, dans certaines esthétiques, les carrières peuvent s'orienter ou se réorienter très diversement. Prenons l'exemple de *Petit Biscuit* qui, en six mois, est passé de sa chambre au Zénith ; même si c'est un peu caricatural et pas du tout représentatif.

Quoi qu'il en soit, cela montre que les trajectoires peuvent être très différentes et qu'un dispositif trop normé sera source d'écueils. Chez nous, seules certaines esthétiques musicales peuvent se présenter en commission résidences musicales au CNV. En conséquence, un nombre croissant d'esthétiques (chanson, jazz, etc.) ont un mode de fonctionnement proche d'autres champs artistiques. Nous défendons la diversité mais en fait, la mission résidences n'est plus en capacité de répondre à une partie des besoins des artistes, alors que c'est ce qui doit nous animer.

Nous y travaillons, via la préproduction scénique, qui connaît un franc succès à la commission 7 du CNV. Cela s'explique car, pour certaines esthétiques, la commission 8 est inadéquate.

Laurent LALANNE

On demande souvent aux artistes en résidence d'ouvrir leur résidence. La Cité internationale des arts parvient à mettre les artistes tellement à l'aise que, au moment des portes ouvertes, on sent que les artistes réalisent de petites installations, mais les montrent en l'état ; ils n'ont pas peur de montrer les brouillons ou le geste.

Au TNBA, un artiste en résidence pour un mois s'est vu proposer d'ouvrir sa résidence et de montrer où il en était de son travail. Nous avons invité des amis et quelques professionnels, ce qui a compliqué le processus. Il se trouvait à un endroit très fragile dans son travail et, pour nous, c'était réjouissant car nous pensions que le potentiel est infini et la fragilité au plateau très belle.

La perspective d'ouvrir a incité l'équipe artistique à figoler, et en réalité, cela a étrié et verrouillé le projet. Tous les bienfaits de la résidence (très ancrée et simultanément en apesanteur) ont été perdus. Ce n'était pas une représentation mais les professionnels présents avaient la sentence facile ; et ça a été plutôt nocif pour le spectacle potentiel.

Mathias MILLIARD - Tous les artistes n'ont pas nécessairement envie de faire cela.

C'est malgré tout une tentation, dans un théâtre, de recevoir le public. De même que c'est un *challenge* qui peut mobiliser une équipe.

Frédéric PÉROUCHINE

La question de la durée se pose, mais je souhaiterais parler aussi du territoire. Dans les CDN et les CCN, cette notion a un impact. La résidence et la fabrication d'un spectacle se situent à un endroit donné, dans un lieu, auprès d'une équipe. Même si les artistes restent enfermés pour produire et créer, ils sortent de leur réclusion pour manger, pour se détendre, ils côtoient des gens du coin. Le territoire n'est pas le même selon que la résidence se déroule en Ile de France, à Montluçon ou à Nice : ce ne sont pas les mêmes lieux et conditions matérielles d'accueil ou de logement, ce ne sont pas les mêmes équipes ni les mêmes moyens.

Pour un public, cela a un sens particulier de savoir que les gens qui ont construit le spectacle l'ont fait avec eux et chez eux. Cet élément a une importance à la fois pour les artistes, pour l'équipe qui accueille et pour le public qui accueille le spectacle après avoir croisé les comédiens pendant deux semaines au marché ou au bureau de tabac. Cela crée des synergies différentes.

Mathias MILLIARD - A ce propos, pour éviter que les collectivités soient en concurrence, comment fait-on pour mutualiser entre territoires ?

Anne AVRILLER

J'ignore s'il existe des dispositifs ou s'il faudrait en créer. En l'occurrence, cela peut renvoyer à un réseau intercommunal ; nous sommes inscrits dans l'intercommunalité Est Ensemble. Dans ce cadre, notre but est de parvenir à une programmation / diffusion communes avec les théâtres de ville avec Pantin, Les Lilas et Noisy le Sec ; avec cependant l'obstacle du pré carré car le politique veut conserver la main sur sa programmation, en tant que vitrine.

Peut-être faut-il inventer des dispositifs ou des réseaux (cf. « Groupe des vingt » au niveau des théâtres de ville), de manière à être plus fort ensemble et à le démontrer par des réseaux de coproduction. Romainville s'est inscrite dans ce type de réseau ; nous n'y mettons pas 40 000 €, mais plutôt entre 1 000 et 3 000 €. Quarante villes regroupées de cette façon donnent une ampleur réelle à la compagnie choisie.

L'importance du territoire dans le processus de création

Nous l'observons pour les compagnies accueillies à Romainville, qu'il s'agisse du collectif Jakart ou la compagnie Lunatic : la rencontre avec les habitants nourrit le travail de création et les compagnies proposent des créations liées à ces rencontres. C'est un des enjeux de l'accueil.

Laurent LALANNE

Sur la question de *la durée* – j'ai dit qu'une semaine m'apparaît comme une durée inadéquate.

Lors de la rencontre avec Thierry TUOT, nous avons évoqué cette question. Pour la Villa Médicis, les artistes partent durant un an ; cela correspond-il vraiment au besoin des artistes ? Il y a tout de même des dépressions post résidence, quand vous vous coupez de cette façon. Après une période longue, vous rentrez et vous êtes seul avec vous-même, sans personne avec qui partager.

Aujourd'hui, les institutions ont tendance à considérer les résidences sur un temps donné. Et si l'artiste a besoin d'un mois de résidence, puis d'une interruption pour laisser infuser, réfléchir et revenir trois ou six mois après ? En d'autres termes, plus autocritiques, les dispositifs de résidence correspondent-ils effectivement à la réalité de la création ?

Anne AVRILLER

C'est ce qui se produit dans les dispositifs de résidence tels que ceux du département, ou les résidences d'implantation : elles durent trois ou cinq ans, et peuvent être entrecoupées de temps de réflexion, de laboratoire, d'infusion.

Marie-Pierre BOUCHAUDY

On voit bien qu'en parlant de résidence, nous n'évoquons pas tous la même chose, et j'imagine que, dans la salle, chacun a sa représentation spécifique. Le secteur culturel rencontre toujours des problèmes avec ces mots-valises qui remplissent tout l'espace et entraînent de forts malentendus.

Partir un an à la Villa Médicis n'a rien à voir avec une résidence de cinq ans à Romainville, ou sur un territoire dont on se nourrit (l'objectif étant bien de se nourrir du territoire).

Nous n'avons pas évoqué toutes les créations partagées, participatives qui voient le jour actuellement. Dans ce cadre, les artistes souhaitent un lieu ouvert, où ils peuvent rencontrer « les gens », travailler à partir du matériau humain, du territoire, qui nourrissent leur création.

Ceci implique des accompagnements, une ingénierie et des compétences totalement différents, des relais qui permettront de contacter les populations, et même de quitter le territoire. En effet, quand un artiste est resté trois ou quatre ans quelque part, et qu'il s'en va, c'est le territoire qui peut « déprimer ». Il faut penser l'après-résidence.

Les typologies de la circulaire de 2016 couvrent déjà un certain nombre de cas. Il faut en outre, à chaque fois, préciser de quoi il est question : d'une résidence dans un lieu dédié (il y en a peu) ? D'une résidence dans un équipement culturel labellisé pourvu de moyens et de personnel pour accueillir ?

Il existe aussi d'autres types de résidences, non spécialisées, qui savent développer ces compétences, ou s'appuient sur des commandes précises recherchées par des artistes. Pour autant, ce n'est pas un pis-aller. Il n'y a pas d'un côté des résidences de luxe et de l'autre des endroits « bricolés » qu'on accepte faute de mieux. Aujourd'hui, les artistes souhaitent par exemple aller dans l'entreprise, invités par la direction (et non par le comité d'entreprise), ou dans un laboratoire de recherche, ou en milieu rural, dans un parc naturel, etc.

Mathias MILLIARD - C'est sans doute la raison pour laquelle, en danse, le terme résidence n'est plus utilisé. On parlera d'accueil studio ou d'artiste associé.

Frédéric PÉROUCHINE

Dans les CCN, les dispositifs ont des noms et des moyens, qui suppléent au terme trop imprécis de résidence.

Mathias MILLIARD - Le champ de la musique met souvent l'accent sur l'action culturelle.

David DEMANGE

Je rejoins ce qui a été exprimé sur l'innovation en matière d'action culturelle. L'artiste est effectivement demandeur, et nous le constatons pour de nombreux projets de création collective partagée, examinés dans la commission, notamment en musiques actuelles sur les territoires.

Cette création collective vient nourrir le projet de création sur le temps de présence.

Je souhaite ajouter une remarque à propos de la diffusion ultérieure. Une des particularités de nos musiques renvoie à la diffusion ultérieure de la création. Pour qu'elle puisse fonctionner, il faut tout un écosystème vivant. Il n'est donc pas possible d'aider seulement l'artiste et le lieu d'accueil ; il y a d'autres acteurs, tels que les producteurs, les lieux non labellisés, etc. ; ils sont importants pour la création et sa réalisation. On ne peut donc pas refermer la question et la considérer uniquement sous le prisme d'un dispositif particulier.

Dans les musiques actuelles, les artistes ne vivent pas seulement par les SMAC et par les résidences, mais aussi par une multitude d'autres lieux et acteurs. Les producteurs jouent un rôle déterminant.

Le jour où cet écosystème ne peut plus fonctionner parce que certaines de ses composantes auront disparu (ex : les cafés-concerts), il est fragilisé et fragilise la création. Ce qui impacte aussi la création en résidence. Pour revenir sur la notion de collectif, nous observons qu'une diversité d'acteurs rejoint souvent un processus de résidence pour consolider le projet, au-delà de l'artiste lui-même et du lieu d'accueil.

QUESTIONS DE LA SALLE

QUESTION (une auteure, comédienne)

Je suis auteure comédienne et j'ai une question sur la résidence à l'étranger, pour M. LALANNE. Je joue un spectacle depuis quatre ans sur un récit d'esclave, en anglais que j'ai fait traduire en français. J'ai décidé de le jouer maintenant en anglais, et j'offre des lectures gratuites dans des écoles à des classes de 4°. Comment pourrais-je trouver une résidence de création de cette nouvelle mouture en anglais, avec une autre mise en scène, dans une structure anglophone ? Parmi les instituts français, y en a-t-il qui sont plus à même d'héberger ce type de démarche ?

Laurent LALANNE

Il m'est difficile de vous répondre car je ne travaille plus à l'Institut français. Le mieux est de contacter l'Institut français à Paris et de vous adresser aux personnes compétentes sur le spectacle vivant : Gaëlle MASSICOT-BITTY, Marian ARBRE, pour parvenir à structurer votre projet, déterminer dans quel pays cela a du sens, voir quels sont les dispositifs de soutien, etc. C'est un travail au cas par cas.

Quand j'ai quitté l'Institut français, les dispositifs de résidence consistaient dans une alternance entre les arts visuels, le spectacle vivant et la musique, sur des résidences de recherche.

Y a-t-il d'autres structures que l'Institut français, pour l'étranger ?

Un dispositif de mobilité va être mis en place entre le Goethe Institut et l'Institut français, qui accueille en laboratoire pendant un an, pour soutenir les professionnels et les artistes en Europe. J'ignore quand il va fonctionner (vraisemblablement pas dans l'immédiat).

Marie-Pierre BOUCHAUDY

Pour répondre d'une autre manière, une plateforme répond à ce genre de question : *On the Move*. Elle recense dans différentes langues les différents projets liés à la mobilité et au développement à l'international.

Le site *Transartists* est aussi très intéressant. Il recense les appels à candidature.

QUESTION (une artiste, porteuse de projet)

Dans quelle mesure les artistes de l'espace public jouent-ils un rôle dans la réflexion que vous menez sur la question de la résidence ? Allez-vous créer des dispositifs où les artistes des arts de la rue, toutes disciplines confondues, pourraient être associés à des structures bien en place (pas seulement quand il y a des travaux dans ces endroits) ?

Marie-Pierre BOUCHAUDY

Je n'ai effectivement pas parlé des arts de la rue ni des arts du cirque. Ils sont bien entendu présents dans l'étude.

Pour les arts de la rue, la résidence est un élément presque constitutif, au vu de l'histoire des arts de la rue : des grandes compagnies au plus modestes, elles avaient des temps d'immersion dans des territoires avant la création.

Voici deux ou trois ans, une Mission nationale sur l'art dans l'espace public a recensé la participation des compagnies de ce secteur à l'aménagement de l'espace public (cf. plaquette de conclusion de cette mission).

Je citerai aussi le travail effectué par le Pol'au et Maud LE FLOC'H de recensement d'environ 300 initiatives sur une plateforme ressources arts et aménagement des territoires, qui fournit de nombreux exemples de présence artistique sous différentes formes, dont des résidences.

Quant aux préconisations, elles seront formulées pour tous les secteurs, même si certaines sont transversales. On voit bien, toutefois, que certaines compagnies d'art de la rue ont une place particulière (cf. Agence de psychanalyse urbaine, dont le principe du spectacle repose sur l'analyse d'un territoire et sur une résidence avant restitution de la connaissance à laquelle ils sont parvenus). Les compagnies de ce type sont légion.

Les arts du cirque utilisent beaucoup la résidence car ils ont besoin d'espaces chapiteaux et d'outils particuliers. Les Pôles nationaux cirques accueillent continuellement des équipes en résidence et mettent à leur disposition des chapiteaux et les matériels nécessaires.

QUESTION (un artiste de cirque)

Effectivement, cela renvoie aussi à la question de l'entraînement, qui fait appel à des lieux nécessairement vastes. Il est difficile d'y accéder car ils sont réservés pour la création de spectacles. Le temps de présence dans ces lieux pour entretenir sa discipline est compliqué à obtenir. Cela passe par ce qui a été évoqué dans la première partie de la journée : s'assurer que les équipes artistiques sont déclarées et perçoivent un salaire et ont une couverture sociale – d'autant plus dans un secteur où la prise de risque est importante.

Le cirque peut fonctionner en chapiteau, mais le fait de transporter les chapiteaux avec des semi-remorques fait exploser les budgets d'un lieu.

Pour le cirque, quels sont les moyens qui permettraient de sauvegarder certaines disciplines, qui sont en train de disparaître ? Le développement actuel de la danse acrobatique dans ce domaine prend une place dominante pour des motifs économiques et d'espaces.

Lætitia GUEDON

A propos de ce que Laurent Lalanne dit sur les périodes de résidence et sur le temps.

Nous portons depuis trois ou quatre ans des résidences un peu plus longues, dans la chanson jeune public ou dans le hip-hop. En tant que productrice, je suis toujours surprise de la non porosité des réseaux. Notre dernière création a été hébergée par un EPCC (Établissement public de coopération culturelle) dans le Pas-de-Calais, par une SMAC en milieu rural spécialisée dans la chanson, puis par un théâtre municipal, puis par un autre. Un des coproducteurs est une scène spécialisée chanson.

Quand nous allons défendre des dossiers auprès de la DRAC (Direction régionale des affaires culturelles), nous nous demandons pourquoi les scènes nationales ne sont pas là. Peut-être notre esthétique ne leur convient-elle pas, mais nous nous efforçons de les associer.

Comment tous ces acteurs peuvent-ils travailler ensemble ? C'est très simple, puisque, en fait, ils travaillent en réalité les uns après les autres ; il s'agit de bâtir des dossiers dans lesquels chacun est conscient de l'apport des uns et des autres.

La difficulté à laquelle nous nous heurtons concerne la mise en relation de ces réseaux qui ne se parlent pas et ne collaborent pas, y compris parfois sur les mêmes territoires. Cela nous semble toujours aberrant et inexplicable.

Laurent LALANNE

Cette situation existe, de même que son contraire, avec de bons exemples : des territoires où les scènes labellisées coopèrent avec des théâtres de ville, par exemple sur les tailles de plateau.

Ainsi, à Bordeaux, le CDCN (Centre de développement chorégraphique national) n'a pas d'espace suffisant et travaille avec le TNBA pour accueillir des projets de danse.

Marie-Pierre BOUCHAUDY

Lors d'une réunion récente avec l'association des scènes nationales à la DGCA, nous nous sommes aperçus que, pour la première fois, l'association rencontrait toutes les délégations au sein de la DGCA. En effet, souvent, elle rencontrait la sous-direction chargée du pluridisciplinaire, mais pas la délégation théâtre, ni la délégation danse ou arts visuels etc. Nous sommes dans un monde cloisonné.

A cette occasion, l'association des scènes nationales était ravie de rencontrer l'ensemble du spectre de ses interlocuteurs. Nous avons par conséquent décidé d'organiser des réunions communes des réseaux (CCN, CDN, SMAC), de sorte qu'ils apprennent à mieux se connaître.

QUESTION (un chanteur et musicien)

Existe-t-il un outil qui nous permettrait de connaître tous les appels à projet, toutes les résidences proposées par les différentes structures en France et à l'étranger ? C'est de cela que nous avons besoin.

Frédéric PÉROUCHINE

Pour les CCN, les appels à projets sont consultables sur le site de l'ACCN. Nous mettons à jour tous les ans les conditions d'accès aux dix-neuf dossiers d'accueil studio, avec les *deadlines*, ce qui évite aux compagnies d'aller chercher sur les 19 sites.

Laurent LALANNE

Répetons-le : la notion de résidence est très large.

Pour un artiste, une résidence est très importante socialement. C'est un cadre où il est invité, et cela signifie beaucoup pour la compagnie, pour le projet, pour les autres. Une résidence en appelle une autre, et c'est une professionnalisation, une reconnaissance.

David DEMANGE

Sur l'outillage, il existe un site très bien fait : monprojetmusique.fr, qui recense les financements possibles (mais non les appels à projet de résidence, difficiles à centraliser).

Mathias MILLIARD – En musique, le site de l'IRMA recense une partie des appels à projet, et aussi le site du Bureau Export pour les résidences à l'étranger (lebureauexport.fr).

QUESTION

Le juridique est important, et on nous rappelait ce matin que la notion de résidence n'existe pas en droit et que c'est un contrat de droit civil. Je suis d'accord avec Frédéric PEROUCHINE pour faire disparaître le mot – qui est malgré tout fédérateur et explicite. C'est aussi un module dans l'errance, et c'est bien ainsi.

Mais le cadre juridique n'est pas suffisant, ou il est trop contraignant, pour les organisateurs de résidences comme pour les résidents. Pour un contrat de résidence, on parle immédiatement de droit du travail. Je récolte de l'argent au profit des artistes, et je peux leur faire un chèque, ce qui est beaucoup plus simple et les artistes restent chez eux. Alors que la résidence est aussi un véritable accompagnement qui permet de soutenir les artistes. Ce problème est général dans le cadre des institutions étatiques, c'est un frein et c'est très complexe pour une association comme la mienne, qui recherche de l'argent privé (et un peu public) pour le redistribuer.

QUESTION (une dramaturge, metteure en scène et comédienne)

J'ai suivi le Conservatoire national quand j'étais jeune. J'ai fait de l'opéra comme cantatrice, etc.

J'aime mélanger tous les genres. Ayant travaillé avec Pina BAUSCH, je mélange volontiers théâtre, danse et musique.

J'ai beaucoup aimé ce que Laurent LALANNE a dit sur les résidences au TNBA. Quelles sont les conditions pour qu'une compagnie parisienne obtienne une résidence à Bordeaux ?

Laurent LALANNE

Au TNBA, il n'y a pas de dispositif formel. La résidence est liée à une rencontre avec la directrice, Catherine MARNAS, qui est assez punk, au bon sens du terme : elle peut avoir un coup de cœur pour un artiste.

En revanche, pour un artiste qui ne vient pas de Bordeaux, cela a un coût supplémentaire (logement, etc.).

QUESTION (une chorégraphe)

Sur la question du temps et de l'organisation pour un départ de six mois ou un an, il me semble qu'il y a matière à réflexion, dans le milieu de la danse (celui que je connais le mieux), sur la manière d'organiser le temps et le maintien de l'intermittence.

Comment êtes-vous impactés par la politique actuelle, dans la distribution des budgets, dans les cahiers des charges ? Si la politique actuelle n'a pas encore impacté vos pratiques, y a-t-il eu des changements majeurs, et sur quels plans ?

Laurent LALANNE

Il est vrai qu'une réflexion est à mener sur la mobilité, face à Erasmus et Erasmus+. Ce qui renvoie à la question de la portabilité des droits et du soutien des artistes français à l'étranger.

David DEMANGE

Quant à la question de l'impact des changements politiques, en ce qui concerne les labels, ils ont été revisités par la loi LCAP (qui est antérieure à la dernière élection présidentielle). Il n'y a pas eu de changement législatif depuis.

Quant à la question budgétaire, nous attendons encore pour 2019 la levée (ou non) du gel budgétaire – il était inscrit dans le projet de loi de finances de l'année précédente ; ce n'est pas une nouveauté, et jusqu'à présent, cela a toujours été levé (nous verrons pour cette année).

Joséphine BRUNNER

Deux axes nous ont mobilisés dernièrement :

- la situation des artistes en situation d'exil – A ce niveau, des financements ont été mobilisés par le ministère de la Culture et la Ville de Paris, pour l'accompagnement social des personnes accueillies, notamment par rapport au logement ;
- une autre approche du soutien aux scènes francophones. La Cité internationale des arts est un des trois lieux identifiés par le ministère de la Culture pour le développement d'actions concrètes.

QUESTION (une structure à vocation patrimoniale)

Existe-t-il des subventions qui permettent d'aider des structures qui soutiennent la création artistique en milieu hyper rural ?

Marie-Pierre BOUCHAUDY

Françoise NYSSSEN a mis en place un plan « Culture près de chez vous » pour améliorer l'aménagement culturel du territoire. Dans ce cadre, des projets ont été soutenus par les DRAC sur ce critère, c'est-à-dire dans des territoires prioritaires dépourvus d'offre culturelle traditionnelle.

Tout dépend du projet : à qualité égale, l'aide ira prioritairement vers ces territoires prioritaires (aide à la compagnie, à la résidence, au festival, etc.).

Pour le milieu « très rural », ce sont les collectivités territoriales qui sont très présentes, à l'instar des Conseils départementaux ou de certaines Régions, ou de Communautés de communes. Des financements européens existent aussi, comme le FEDER.

Certaines politiques sont mises en œuvre sur des zones géographiques spécifiques (ex : Massif central), avec une dimension culturelle importante, et un axe sur la résidence.

QUESTION (une association tiers lieu culturel)

Notre association est un tiers lieu culturel, et je vous remercie d'avoir parlé des tiers lieux cet après-midi, car ce matin, ils n'ont pas été évoqués. Pour autant, nous proposons des résidences et soutenons les projets artistiques ; certes, sans les moyens humains et techniques des scènes conventionnées et des CDN, et nous avons une existence et un sens dans le maillage territorial ; nous sommes situés à Montreuil et plutôt bien dotés en termes d'équipement.

Je tenais à vous remercier de ne pas nous avoir oubliés dans ce grand débat.