

15/12/2020

Commentaires de la FEAS

suite à la publication du Rapport du groupe de réflexion 40/52 « Un futur pour la culture »

Preliminaires

Le 13 juillet 2020, Mme Linard, Ministre de la Culture, a rendu public le Rapport de son Groupe de travail « Redéploiement », constitué début juin 2020.

Ce Groupe a disposé d'un temps réduit pour proposer des « solutions politiques innovantes et un plan prospectif de redéploiement » autour de 3 axes :

- *Axe 1 : le soutien à la création*
- *Axe 2 : la médiation*
- *Axe 3 : le numérique*

La Ministre a sollicité les fédérations professionnelles dans le cadre des Chambres de concertation.

La FEAS remercie la Ministre de cette occasion d'ouvrir le débat sur des thématiques qu'elle estime essentielles et participera activement aux avis des chambres de concertations « arts vivants » et « musiques ».

Nonobstant, elle a également mené en interne, une réflexion marquée par la diversité de ses membres, actifs dans tous les domaines des arts de la scène et investis à des degrés divers dans des actions de création, d'aide à la création, de médiation, d'actions pédagogiques et de recherche, toutes thématiques abordées par la Note « Un futur pour la Culture ».

Les présents commentaires ne doivent pas en conséquence, être considérés comme un positionnement strict de la FEAS au regard du Rapport du GT Redéploiement mais bien comme une volonté d'ouverture et de participation responsable à la réflexion demandée par la Ministre.

1. Cadre général de la réflexion

1.1. Le contexte de crise sanitaire

Le dramaturge et metteur en scène portugais Tiago Rodrigues¹ écrivait récemment : « Les travailleurs de la culture... sont constamment confrontés au vieux phénix escroc : cette crise n'est-elle pas une occasion de se réinventer ? ». D'aucuns n'ont d'ailleurs pas hésité à écrire que cette exhortation, derrière laquelle certains se sont soudain sentis avoir rendez-vous avec l'histoire, avait quelque chose d'indécent dans le contexte traversé et qu'elle traduisait davantage une impuissance des pouvoirs publics à concevoir et à soutenir un ambitieux plan de relance pour la culture, en l'occurrence autrement plus urgent que sa « réinvention ».

Bon nombre d'opérateurs du secteur des arts de la scène ont pu être crispés par cet exercice d'écriture organisé sans concertation tant pour la composition du « groupe redéploiement » que pour le mandat à lui attribué : « prendre comme boussole les droits culturels et en particulier le droit de participer à la vie culturelle », alors qu'ils se débattaient avec la réalité quotidienne des annulations et des mesures de chômage temporaire du premier confinement... À l'heure où ces lignes sont rendues publiques, au temps du 2ème confinement, ils sont nombreux à s'inquiéter de l'insuffisance des mesures actuelles, de l'incertitude des mesures attendues, pour garantir tout simplement la pérennité de leurs missions, compenser les recettes insuffisantes et les coûts générés par l'arrêt de leurs activités, avant même d'envisager la « relance » !

Les professionnels des arts de la scène ne sont bien entendu pas dispensés de se « réinventer ». Toutefois faut-il oublier la clôture du dernier grand exercice de « réinvention » qui s'est déroulée sous l'immédiate précédente législature ? Allons-nous être confrontés à une réécriture des balises qui sont censées structurer notre action pour au moins une décennie, à chaque conjoncture ? À moins bien sûr que la crise du Covid-19 ait changé notre monde au point de rendre obsolète ce qui venait d'être gravé dans le marbre par deux ministres successifs et est en vigueur depuis trois ans à peine dans nos contrats-programmes...

Sans prendre parti, à regarder nos comportements collectifs après ces mois de confinement, déconfinement, reconfinement, nous pourrions conclure prudemment et provisoirement – hélas diront certains mais c'est ainsi – que leurs changements profonds ne sautent pas aux yeux. Démentant les formules creuses comme « on ne sortira pas de cette crise comme on y est entré », après qu'un bel intermède estival ait rempli des charters très peu artistiques, de joyeux vacanciers tandis que nos salles étaient priées de demeurer vides, l'Espagne et les Bouches du Rhône sont redevenues zones rouges, l'homo festivus a regagné progressivement stades et parcs d'attractions en attendant impatiemment l'édition 2021 de

¹ Tiago Rodrigues est un dramaturge et metteur en scène portugais, longtemps membre de Tg Stan il dirige aujourd'hui le Teatro Nacional Dona Maria II à Lisbonne. Le théâtre de Liège l'a accueilli en octobre 2020 : Sopro et By Heard juste avant le 2me confinement. Il est considéré comme un des dramaturges et metteurs en scène les plus importants du moment. Il créera « La Cerisaie » en ouverture du Festival d'Avignon avec Isabelle Huppert en juillet 2021

Tomorrowland, la cancel culture a encore progressé, l'automne nous a rempli d'espoir et de joie, nos salles ont réouvert, la Belgique s'est dotée d'un nouveau gouvernement et puis tout s'est refermé et nous sommes entrés en attente.

En dépit de la « Priorité N°3 du rapport: « *Il faut développer une politique culturelle du numérique ambitieuse, cohérente, raisonnée* » (p. 25-28), notre public n'attend qu'une chose : retrouver une vraie scène vivante avec des artistes en chair et en os et nos artistes n'attendent qu'une chose : retrouver une vraie scène avec un public en chair et en os.

1.2. Portée du rapport « Un futur pour la culture »

Nous nous interrogeons sur ce que le rapport apporte de vraiment original par rapport au dernier grand exercice de « Bouger les lignes »... dont les conclusions « sont toujours d'actualité », nous dit-il tout de même à sa dernière page (page 30).

Pour mémoire en voici quelques chapitres de « Bouger les lignes »:

- soutien à la création et à l'expérimentation artistique ;
- renforcement de l'emploi artistique ;
- identifications et renforcement des résidences d'artistes ;
- incitation à la mutualisation ;
- déploiement d'un réseau d'agences conseil pour les artistes et créateurs ;
- renforcement de l'action territoriale des opérateurs culturels de proximité ;
- soutien à des réseaux de lieux de diffusion ;
- déploiement d'une nouvelle alliance Culture-École ;
- étude du champ des droits des usagers en lien avec les droits culturels ;
- développement d'un portail d'information « Culture.be » ;
- déploiement de plateformes numériques spécialisées ;
- connexion entre marchand et non marchand...

Ils se retrouvent pratiquement mot pour mot dans le rapport sans guère d'éléments nouveaux et parfois moins, hormis le recours appuyé aux « droits culturels² ».

Considérant cette référence du rapport à « Bouger les lignes » quels sont les changements souhaités par les auteurs du Rapport ? Comment envisagent-ils sa traduction concrète dans les cahiers des charges de nos contrats-programmes ? Puisque la crise sanitaire fut l'opportunité de cette réinvention, peuvent-ils faire cet exercice à la lumière de son évolution récente et du petit recul que nous en avons aujourd'hui ?

2. La méthode

² Sur ce concept : voir notamment : Repères n°8, octobre 2018- Les droits culturels » http://www.opc.cfwb.be/index.php?eID=tx_nawsecuredl&u=0&g=0&hash=d88cbbf0514f3295fec60271300a9e4f2e1b50c&file=fileadmin/sites/opc/upload/opc_super_editor/opc_editor/documents/pdf/publications OPC/Reperes N 8 BD.pdf

Le processus de « Bouger les lignes », s'il avait quelque chose de titanesque, avait au moins le mérite de s'être pourvu d'une méthodologie. Or, sur ce plan, le document souffre ici d'une de ses plus flagrantes contradictions. Comment pouvons-nous admettre qu'un groupe constitué aussi rapidement, qui a travaillé dans des délais accélérés, invite tout un secteur à revoir sa « méthodologie de travail », veuille lui « insuffler de nouveaux modèles d'organisation plus agiles », basés sur le « management collaboratif » et « l'horizontalité »... (p.3) ? On ne peut que s'interroger, dans un tel contexte, sur les objectifs, **les motivations, les échéances et la méthodologie du commanditaire.**

Outre la transposition de « Bouger les lignes » dans les cahiers des charges des contrats-programmes, la FEAS rappelle par ailleurs sa traduction dans les Instances (chambres de concertation et commissions d'avis) qui ont été mises en place en application du Décret sur la Nouvelle gouvernance culturelle du 30 avril 2019, pour émettre des avis d'initiative ou à la demande de la Ministre, **mais dans un souci de respect de la diversité du secteur et sur la base d'appels à candidature publics.**

Enfin nous notons une carence documentaire qui parcourt tout le document, un vocabulaire à la mode... - (horizontalité, co-construction, collaboratif, empowerment, hub, permaculture, réinvention...) et pléthore de néologismes : visibilisation, invisibilisé, implicatif, désirabilité, patrimonialisation, éditorialisation, festivalisation ... qui ne nous apparaissent pas clarifier le propos de ce projet si ambitieux dans ses intentions.

Nous regrettons aussi que sur le constat et sur les chiffres, le Ministère n'ait pas fait appel à son propre Observatoire des politiques culturelles et que des pans entiers des arts de la scène ne soient pas représentés (le jeune public, Article 27, le lyrique...).

3. Le contenu

Nous nous sommes limités ici à l'analyse de quelques aspects du document qui nous touchent plus particulièrement. Nous n'avons pas non plus tenté de réagir chapitre par chapitre, dans la mesure où les mêmes perceptions relatives à notre secteur traversent en fait l'ensemble du texte. Nous y relevons les caractéristiques suivantes :

- L'indifférenciation
Le Rapport se contente la plupart du temps de parler de « culture » sans y distinguer les différentes spécificités des métiers et des missions, en particulier en ce qui concerne les **arts de la scène**. Il ne présente pas de projet en termes de **valeurs** à défendre et d'**objectifs** à réaliser, mais uniquement en termes de modalités et de « bonnes pratiques » (terme qui revient 10 fois dans le document). Cette indifférenciation va jusqu'à dénier aux arts vivants leurs qualités singulières. En dehors de leur « hybridation », point de salut !
- La carence documentaire
Le Rapport ne repose sur aucune analyse des pratiques actuelles et témoigne même à beaucoup d'égards de leur ignorance. On n'y trouvera aucun constat étayé par des chiffres ni nourri par l'expérience de terrain et la littérature. Même si nous prenons

acte que le rapport avait pour objet de relater la portée des échanges intervenus entre les membres, sur la base d'une documentation qui leur avait été fournie, nous regrettons tout de même cette absence de références (et un relevé de la documentation qui aurait été fournie aux membres) pour un texte qui entend « réinventer notre futur » et que le dit texte n'ait pas au final, de bases de réflexions plus solides que celle-ci : « *près de six décennies de politiques culturelles nous enseignent que tant la démocratisation que la démocratie culturelle, si elles sont pensées de manière isolée et exclusive l'une de l'autre, sont vouées à ne pas rencontrer leurs ambitions.* » (p. 18).

- Un risque de clivage entre l'artistique élitiste et la culture démocratique
Il faut à tout prix éviter d'une part des oppositions implicites en opposant traditionnellement présumées élites et non-public, et d'autre part l'existence de politiques discriminatoires présentes ou latentes, au sein des institutions notamment de genre, et de rapports contractuels de force dominants avec les artistes. S'il est vrai que l'on peut toujours mieux faire, il convient d'abord d'évaluer la situation en toute objectivité et donc de procéder à une étude quantifiée.

3.1. Indifférenciation

3.1.1. Spécificités des arts de la scène au sein du « tout culturel »

Si, le mot « culture » est cité 221 fois et le mot artiste 129 fois, nous n'avons le mot « art » que 10 fois et il n'est question « d'arts de la scène » qu'une seule fois ... au détour d'une parenthèse renvoyant aux manques d'infrastructures dans les écoles ! (p22). Il est donc impossible, sur la base d'un tel document, d'isoler ce qui relève spécifiquement des démarches artistiques. Bien sûr, personne ne niera que les pratiques artistiques contribuent, comme d'autres pratiques culturelles, à développer l'esprit critique, l'émancipation, la démocratie, la compréhension du monde, la liberté d'expression, mais elles présentent des particularités propres qui sont ici totalement ignorées : l'initiation au monde de la forme, à l'éducation des sens, à l'esthétique, la sollicitation de l'imaginaire, de l'émotion, de la catharsis, de la sublimation, la référence à la notion d'œuvre, de répertoire et de création, la transcendance des différences sociales, culturelles, générationnelles et même ethniques pour renvoyer aux préoccupations qui traversent l'être humain de tous les temps...

3.1.2. L'ancrage local

Toutes ces valeurs propres aux démarches artistiques sont évacuées au profit des seuls critères relatifs aux modalités de leur exécution voire à leur instrumentalisation. Seront ainsi par exemple particulièrement soutenus les artistes qui :

- partent de « la réalité » des publics (p. 18, 3) ;
- « réécrivent leur pratique en fonction des lieux où ils sont invités » (p. 19, 3) ;

- reposent leur démarche sur une participation active des citoyens (p. 33) et même permettent la « participation à la création de l'œuvre », la « libération de la parole », « en particulier dominée », et surtout libéreront le potentiel créatif de chacun.e » (p. 18) ;
- qui ont un fort ancrage territorial (p.3, 22, 33).

Le rapport apparaît contradictoire à cet égard: il est étonnant qu'un projet qui vise autant à « libérer la création », « l'expérimentation » (p.6), plutôt que la « multiplication d'appels à projets en tous sens », souhaite par ailleurs corseter les artistes à ce point.

Ainsi l'artiste, dont le métier de base est la recherche de l'excellence de la forme et dont le projet est de présenter une œuvre à un public le plus large possible, est ici davantage revu comme un animateur socio-culturel au service d'un groupe, d'un quartier...

La plupart des institutions ont depuis plusieurs années, et même des décennies pour certaines, développé et démultiplié les projets pour aller à la rencontre de nouveaux publics, et même les transformer en acteurs dans tous les sens du terme, en particulier les publics sous-représentés ou issus de groupes minorisés. Des projets se sont développés avec des citoyens qui écrivent et jouent avec l'aide d'artistes de renom ; des créations théâtrales et des opéras de quartier ont vu le jour, des projets en prison. Nous n'avons pas attendu le Covid-19 pour nous adapter sans cesse, créer de nouveaux liens, élargir nos publics et aller à la rencontre de citoyen.n.es qui n'ont pas l'habitude de franchir nos portes. Ces démarches ne sont donc pas neuves et à ce titre bénéficient d'ailleurs du recul suffisant pour avoir suscité une expérience et une littérature des praticiens eux-mêmes qu'il y aurait eu lieu d'examiner sans naïveté. Ces praticiens attirent aussi l'attention sur deux écueils qui ne semblent pas anticipés ici :

- le piège du « socioculturel » qui selon Fabrice Macaux, metteur en scène très impliqué dans ces démarches, marginaliserait dans 70% des cas, l'exigence artistique et la confrontation à un large public ;
- l'instrumentalisation qui voit l'artiste investi par les pouvoirs locaux du rôle d'ambulancier social.

Sur le plan de l'élargissement des publics dans la durée, ces résultats invitent aussi à la modestie.

Ainsi participation citoyenne active et ancrage local deviennent-ils un prisme par lequel il convient d'évaluer les pratiques artistiques et de les soutenir. De tels critères sont considérablement réducteurs des missions actuelles définies dans nos contrats-programmes, et des missions des artistes depuis la nuit des temps : « jouer ! », c'est-à-dire trouver du public, « tourner », s'exporter...

Il n'y a d'ailleurs que très peu d'attention accordée par le Rapport à la diffusion, non seulement à l'échelon communautaire, mais aussi à l'international. Or, la diffusion est tout de même le premier garant de création d'emplois artistiques.

Il est clair que les démarches valorisées ici, en ce compris les appels à projets, privilégient exclusivement l'ancrage local et l'identité plutôt que l'universalisme, les publics

ciblés plutôt que le tout public. **Le risque n'est-il pas de favoriser la segmentation des publics, l'entre-soi communautariste au détriment du vivre ensemble ? Les projets proposés gardent-ils pour objectif d'être non seulement ouverts, accessibles à tous mais adressés au public le plus large possible ? A-t-on pensé à l'enfermement que peut représenter l'ancrage local ou identitaire s'il n'est pas assorti d'espaces de découvertes et de rencontre de l'autre, ce dont on ne voit pas trace dans les appels à projet ?**

Cette question est complexe. La pratique qui consiste à travailler aujourd'hui sur des publics « ciblés » est indispensable dans des villes qui sociologiquement sont complètement morcelées en termes de nationalités (Bruxelles compte plus de 179 nationalités différents, Liège 162), de cultures, pratiques religieuses ou philosophiques différentes...

Si toucher ces différents publics (car il n'existe pas UN public) peut nécessiter de s'adresser à chacun dans ses particularités, dans un premier temps, l'objectif est ensuite d'ouvrir et de tenter de croiser les publics.

Ne doit-on pas surtout, ici aussi, dire qu'il n'y a aujourd'hui en FWB **aucune analyse ni même relevé des différentes pratiques**. Il est essentiel de bien identifier les actions déployées sur le terrain, de les échanger et d'en tirer un bilan. Ceci avant de tracer des pistes nouvelles.

3.1.3. Le rôle de l'artiste

Sous cette conception restrictive de la pratique artistique qui s'exprime quasi exclusivement à travers le document, l'artiste est dévalorisé : celui qui durant 15 ans s'est astreint à maîtriser sa voix, un instrument, son jeu d'acteur son corps, pour donner le meilleur de lui-même... Les critères de talent, d'excellence y deviennent ici tout aussi tabou car synonymes d'élitisme. La finalité de sa démarche n'y est plus le partage d'une œuvre par un public le plus large possible, mais sa capacité à participer à l'épanouissement individuel de minorités locales intégrées au processus de création dont la parole serait « dominée ». Nous verrons plus loin qu'elle est exactement le symétrique d'un mépris de son audience. **Elle pose la question fondamentale du rôle de l'artiste dans la société**. Pour autant, l'un n'excluant pas l'autre, il n'y a pas lieu de mépriser l'implication d'un artiste dans un objectif de médiation ou d'animation. Au contraire !

3.1.4. Le risque de marginalisation des arts de la scène

Sous cette absence délibérée d'identification des « arts de la scène », pointe un autre danger dont nous percevons mieux les contours à l'occasion de cette crise sanitaire. À côté de ces « démarches citoyennes » et de l'événementiel auquel sont en réalité adressées les mesures drastiques que nous avons subies et subissons, les arts de la scène reposant sur une politique « d'offre » de « valorisation culturelle » subventionnée semblent de plus en plus fragilisés. On peut encore en voir les prémices en France, dans ce qui est arrivé à certaines institutions d'opéra, de musique classique et même à une Scène Nationale réputée comme celle de Grenoble. Jugées élitistes par les nouveaux pouvoirs municipaux en place, elles ont vu leurs moyens amputés au profit de « démarches citoyennes », d'événementiel, voire de manifestations folkloriques. En somme ces municipalités réalisent ce que Michel Schneider résumait déjà d'une formule assassine en 1993 (*La comédie de la culture*) : faire en sorte que si tout ce qui est culturel n'est pas populaire, tout ce qui est populaire devienne culturel. On pourrait donc conjecturer qu'à terme, dans une telle perspective, les arts de la scène se

retrouvent progressivement rabotés : d'un côté par « l'événementiel » et de l'autre par la « proximité ».

Nous devons demander que le secteur des arts de la scène, des arts vivants, soit désormais clairement identifié dans ses missions et ses critères d'évaluation, en s'affranchissant du « tout culturel » et de l'événementiel et que l'on rappelle le rôle singulier de l'artiste dans la société.

Outre les spécificités citées plus haut, sans doute doit-il aussi oser revendiquer parmi ses missions celles qui en deviennent presque révolutionnaires dans ce contexte localiste : **la confrontation à l'universel, à l'altérité, l'éducation artistique dans son sens le plus noble : « educere », c'est-à-dire « conduire hors de »...** C'est savoir qu'à l'origine de « nos réalités » immédiates, dont il convient « de partir » (p.6, p. 18) il y a aussi tout un monde, une histoire, une humanité, sur lesquels des artistes souvent visionnaires ont écrit et écrivent encore. L'art et de manière plus large la culture, c'est sans conteste aussi ce qui nous aide, quelles que soient nos origines sociales et culturelles, à dépasser la vision étriquée que nous pouvons avoir de notre réalité immédiate. C'est aussi l'océanique matière de tout ce que nous ne connaissons pas encore et que nous pouvons tenter d'approcher. C'est donc avant tout un appel à notre **curiosité** et à notre **sensibilité**, deux mots trop rares dans ces 34 pages du rapport (cités une fois), comme celui d'**émotion**, qui en est absent.

3.2. La carence documentaire

Si l'on peut pointer une constante qui ressort du document, c'est que **le réel réside dans l'idée qu'on s'en fait.**

Il y a une totale absence de références à la littérature existante et à l'expérience de professionnels sur la sensibilisation et l'élargissement des publics, la démocratisation et la médiation, la recherche et l'expérimentation. L'air du temps et la « boussole des droits culturels » ne sauraient toutefois suffire, loin s'en faut, à l'examen des politiques menées ces 20 dernières années, de leurs réussites et de leurs échecs. Quant aux « bonnes pratiques » qui sont abondamment convoquées ici (10 fois !), elles s'inscrivent surtout dans la mouvance des décrets relatifs aux centres culturels, à l'expression et la créativité, aux maisons de jeunes, bibliothèques et à l'éducation permanente. Compte tenu des moyens dont nous disposons, elles sont souvent difficilement conciliables avec les missions et les obligations de nos contrats-programmes actuels qui mettent l'accent :

- sur un nombre de productions et de représentations par an ;
- sur des taux de fréquentation ;
- sur des obligations d'emploi artistique ;
- sur des obligations en termes de répertoire, de discipline ou de style ;
- sur des obligations en termes de décentralisation et de diffusion...

Pour être assumées, celles-ci mobilisent déjà l'entièreté de nos ressources et elles reposent donc la question de l'articulation avec les contrats-programmes existants et des moyens pour les honorer... qui courent toute de même jusqu'en 2022.

3.2.1. L'ignorance du public

Le public qui peuple aujourd'hui nos salles est le grand absent de ce rapport. Le souci de son élargissement et des moyens d'y parvenir tout autant. Il n'y est abordé le plus souvent que sous deux angles : celui avec lequel on va « co-construire » un projet artistique « au départ de sa réalité », celui dont on ignorerait la diversité et « dont il convient de reconnaître les codes ». **Or, après les difficultés financières découlant de l'absence de travail, la grande difficulté humaine de la crise sanitaire pour les personnes relevant des arts de la scène est celle de « l'impossibilité d'être ensemble » pour partager une émotion artistique.**

Il pointe paradoxalement, en de nombreux endroits de ce rapport, une forme d'ignorance voire même de mépris à l'endroit de ce simple « être ensemble », de ce public qui vient se confronter à une œuvre et à des artistes et qui constitue aujourd'hui encore l'immense majorité qui se rend dans nos salles de théâtre, d'opéra et de concert.

Le rapport ne contient aucune référence sur le plan quantitatif. Avant d'entamer l'éternel réquisitoire de l'existence du « non-public », il conviendrait de chiffrer et contextualiser l'audience qui est la nôtre par rapport à d'autres pratiques comme la lecture, celle d'un journal, le cinéma, la télévision, le sport... ?

En l'absence de travail effectué sur ce plan par les pouvoirs publics, une estimation de la FEAS a été réalisée sur le chiffre d'affaire moyen de 8.000.000 € de l'ensemble des dossiers qui passaient par le CAD. À raison de 10 euros la place cela ferait 800.000 entrées pour le seul secteur du théâtre de création... et donc sans l'opéra, la danse, les musiques classiques et actuelles, les centres culturels, la diffusion... Mais ce chiffre pourrait être surévalué, considérant le fait que de nombreux opérateurs sont plus proches des 7, 8 ou 9€ vu leur politique tarifaire et la pratique aussi de nombreux tarifs sociaux. À l'évidence, une enquête complète révélerait que les arts de la scène en FWB génèrent aisément plus d'un million d'entrées par saison.

L'élargissement de ce public demeure cependant la préoccupation prioritaire de tous les opérateurs. Or cet objectif, qui demande des investissements sur le très long terme, n'apparaît pratiquement pas. On déplorera d'autant plus l'absence d'expertise d'Article 27 qui travaille depuis plus de vingt ans dans le domaine de la démocratisation (voir plus loin).

Le paradoxe du rapport dans ce domaine est donc sans doute le suivant : quels moyens colossaux la FWB devrait-elle mobiliser pour augmenter d'un centième ce public via les solutions proposées de l'ancrage local et de la co-création ? On peut aussi considérer le problème sous son angle égalitaire vis-à-vis des populations : que coûterait un projet d'ancrage local dans chaque commune ou chaque quartier défavorisé en Wallonie et à Bruxelles ? Il est difficile d'éviter de rappeler à ce stade les propos repris en introduction : ces bourses de 3.000 à 10.000 € et ces résidences ne masquent-elles pas l'impossibilité pour les pouvoirs publics « de concevoir un ambitieux plan de relance de la culture, un plan qui ne

soit pas aveugle, qui intervienne selon une expertise transparente, qui définisse des priorités, qui demande des garanties et fixe des obligations... »³.

Qualitativement, ce public mis en évidence par le Rapport est celui qui se doit « *d'être acteur à part entière* » (p. 19). On reconnaît là la rhétorique basée sur la condamnation de la dite « *consommation culturelle* » et des prétendues « *élites* » inactives, attentives à la seule beauté artistique.

Ce désintérêt pour ce public et pour le rapport de l'artiste au public se traduit d'ailleurs dans les deux types d'appels à projet (p. 31 -34) mis en œuvre dans le suivi immédiat de la publication du Rapport. Le public et son élargissement en sont tout simplement absents. D'une part il convient de soutenir « *la recherche et l'exploration* », en priorité « *en inscrivant sa démarche dans le tissu associatif* », de l'autre des résidences au long terme qui mettent l'accent sur « *la co-création* » et « *qui ont un fort ancrage territorial* » : « *Il s'agit de permettre aux citoyens de s'inscrire dans une démarche de création partagée et/ou d'assister au processus de création, de l'accompagner, le cas échéant avec une forme de participation active (projets contextuels, ateliers ouverts, possibilités d'assister au travail préparatoire, de répétitions...)* ».

« *Une priorité est donnée aux projets qui reposent :*

- *Sur une participation active des citoyens*
- *Qui sont des projets contextuels (danse et/ou hors lieu)*
- *Qui ont un fort ancrage territorial* »

Les démarches de médiation culturelle dites « *verticales* » ou « *horizontales* » (p. 18), si elles sont menées avec rigueur et compétence (voir plus loin, Article 27) peuvent contribuer à l'élargissement des publics. Sur le plan des créations participatives, il y aurait lieu d'examiner les résultats de cette pratique à la lumière des expériences vécues ces dix dernières années, l'élargissement des publics n'en constituant d'ailleurs pas toujours l'objectif prioritaire.

Le Rapport définit clairement une priorité avec les démarches participatives et l'ancrage local au travers des deux appels à projet. Il sera cependant nécessaire, d'évaluer les résultats, notamment en termes d'élargissement des publics.

3.2.2. Les activités de recherche

Le Rapport envisage la « *recherche* » comme une activité à finalité presque sociale, avec des objectifs de réalisation personnelle de l'artiste chercheur, de maillage, de médiation culturelle (recherche en interaction avec le public). Est également souligné l'intérêt de financer un travail invisible et de permettre à l'artiste de sortir de sa solitude créative. Les projets de bourses et résidence découlant du rapport s'inscrivent dans ces objectifs.

³ Fabien Jannelle, « *La guerre des mondes* », dans *La Scène*, Été 2020, p. 40).

Nous souhaitons élargir ce cadre trop réducteur et évoquer l'intérêt essentiel d'une conception de recherche en art de la scène, « en tant que telle », sans obligation de résultat et soutenue dans la durée. Elargir ce cadre demande de mieux réfléchir à cinq points problématiques.

A/ Mieux saisir l'importance d'une activité de recherche, *en tant que telle*.

Point problématique. La pandémie du Covid-19 et la période de confinement qu'elle a induite, sont présentées ici comme les raisons essentielles pour « replacer la recherche en matière culturelle comme fondamentale » (p. 3).

Commentaire. Pour éviter tout malentendu à propos du rôle de la recherche en arts vivants, il faudrait plutôt s'atteler à montrer l'intérêt de la recherche *en tant que telle*, de la recherche pour la recherche, indépendamment de contextes de crises multiples et à répétition. La recherche en arts vivants n'a en effet pas attendu la Covid-19 pour être jugée nécessaire par beaucoup. Cette conjoncture très spécifique, aux effets certes catastrophiques, ne peut suffire à justifier l'importance d'une activité de recherche. Chercher devrait servir de base à toute activité artistique, quoi qu'il en soit par ailleurs, *a fortiori* dans ces contextes de crises qui s'annoncent durables, et que cette activité pourrait rendre plus soutenables, si elle est bien comprise.

B/ Mieux se demander ce que signifie chercher en arts vivants

Point problématique. Ce Rapport propose une conception peu réfléchie et limitée de ce que pourrait être une pratique de recherche en arts vivants, alors qu'il plaide pour un déploiement généralisé de la recherche dans les politiques culturelles à venir.

Commentaire. Il faudrait vraiment clarifier ce qu'on entend par activité de recherche, en lien avec la création artistique. Plusieurs expressions dans ce Rapport suggèrent des pistes à ce propos : chercher, ce serait explorer de nouvelles voies, expérimenter, travailler dans un laboratoire, prendre des risques... Ces notions pourraient tout aussi bien définir l'activité de création nous semble-t-il. Du coup, l'affaire pourrait vite être emballée : créateurs, tous chercheurs ! Le recul donné par une douzaine d'années de pratique d'un de nos membres montre que l'expérience de la recherche s'avère complexe et demande, pour être réellement expérimentée, une volonté de comprendre ce qu'il en est de ce processus, pour le chercheur comme pour l'équipe accompagnatrice.

C/ Mieux comprendre la liberté qu'exige l'activité de chercher

Point problématique. Rien de très précis n'est proposé ici sur les implications de la liberté propre à la recherche, que rappellent fort à propos deux principes fondamentaux, dont la prise en compte concrète devrait innover toute activité de recherche : « protéger et promouvoir la liberté de création » (p. 1) et « mettre en œuvre le droit à l'expression artistique » (p. 3).

Commentaire. Cette nécessaire liberté doit certes être garantie de manière fondamentale par le respect des droits humains culturels, mais doit également être implantée par des mesures

concrètes. Le plus important en la matière serait de construire progressivement, par le biais de politiques culturelles ambitieuses, un environnement culturel qui soit « recherche-compatible ». On peut lister ici quelques critères à retrouver dans une telle construction : le bannissement du court-terme ; le rejet de la culture des appels à projets (qui oblige, au moment de déposer un dossier, de déjà être capable, avant même d'avoir commencé la recherche, « de décrire le projet de recherche développé par l'artiste » (p. 32)), contre-sens total par rapport à l'expérience même de chercher; l'indispensable ouverture d'esprit aux questions et thèmes de recherche les plus divers (au risque, sinon, de se trouver à réfléchir tous en même temps sur « Covid-19 et numérique » ou « histoire, mémoire, patrimoine ») ; le non-enfermement de ce que devrait être la recherche dans des critères pré-établis, fort flous par ailleurs (appel à un « renouvellement des formes, des expressions, des contenus » (p. 32)) ; la priorité donnée à l'engagement en recherche d'« artistes-chercheurs » non encore intégrés à des structures existantes ou à des projets en cours (pour renouveler l'esprit de chercher) ; un véritable accompagnement du chercheur (voir la suggestion au point 5)...

D/ Mieux préciser les modalités d'une activité de recherche

Point problématique. Très peu est dit sur la manière de mettre en oeuvre une telle activité. « Sortir de la productivité, des obligations de résultat immédiat » (p. 3) s'avèrent des objectifs louables mais pas très réalisables, si on se contente d'affirmer qu'il « s'agit de donner le temps et les moyens d'expérimenter, d'explorer, de créer » (p. 3).

Commentaire. Le rapport au temps est bien sûr crucial, mais redonner du temps n'équivaut pas à faire de la recherche. Il faut certes vraiment prendre son temps, mais il faut aussi vraiment se déshabituer des manières de faire habituelles, ne rien viser à court terme, s'installer dans une durée de moyen et de long terme... Ce qui demande, outre le temps, la mise en place d'autres modalités, tout aussi importantes, et qui donneront plus de chances à ce temps d'être fructueux : retrait, espaces dédiés à la recherche de manière exclusive pendant un temps suffisant, accompagnement, financement adéquat. Qui plus est, ces modalités doivent être pensées et construites de manière cohérente, pour pouvoir réellement être « au service des artistes » (p.6).

E/ Mieux réfléchir au rôle de l'accompagnement dans la recherche en arts vivants

Point problématique. Ce Rapport met l'accent d'une manière fort équivoque sur le nécessaire compagnonnage du chercheur (p. 31), en affirmant que « toute personne morale active dans le secteur culturel (et) reconnue par la FWB » (p. 31) peut faire office de « compagnon » de recherche, sans qu'aucune autre précision ne soit apportée sur les qualités et compétences des structures et personnes accompagnantes.

Commentaire. Un tel « compagnonnage » semble plus constituer, dans l'esprit des rédacteurs de ce Rapport, une sorte de garantie institutionnelle en tant que telle, et quasi-« automatique » en quelque sorte, de la bonne marche de la recherche. En effet, le Rapport stipule que « le mécanisme du compagnonnage assure la qualité du projet, l'originalité et la pertinence des projets soumis » (p. 33), mais ne dit rien sur ce « mécanisme », si ce n'est qu'il s'agit d'offrir un « soutien substantiel » (p. 9) ou un « soutien adéquat » (p. 31) aux artistes. Il

semble être ici postulé qu'un tel accompagnement va de soi, coule de source, ce que l'expérience dément complètement.

En conclusion

Pour essayer d'entrer dans une compréhension plus adéquate de la réalité de ce qu'on appelle « recherche en arts vivants », on pourrait tenter de distinguer sommairement deux conceptions à l'oeuvre dans ces pratiques de recherche.

Une première conception de la recherche, dominante en arts vivants, consiste à associer à toute pratique artistique une forme de recherche, avec la présupposition que tout artiste est un chercheur, et avec autant de pratiques situées de la recherche qu'il y a de cheminements singuliers de pratiques artistiques.

Pour nommer plus précisément cette modalité, les notions d'expérimentation ou d'expérience semblent les plus adéquates. Elles mettent notamment l'accent sur une évolution des pratiques en arts vivants, « expérimentant » des dispositifs spécifiques, notamment technologiques, en vue de « faire des expériences » qui intègrent des dimensions non strictement artistiques et plus collectives - sensorielles, scientifiques, philosophiques, politiques – de la pratique artistique, par exemple la transformation du public en spectateur-participant, dans certains dispositifs interactifs ou immersifs...

La difficulté est ici d'arriver à distinguer ce qui relève éventuellement d'un travail de recherche de l'ensemble d'éléments évolutifs et disparates que représente tout processus créatif. Cette difficulté est redoublée par l'idéologie d'une injonction à la recherche très présente en arts vivants depuis quelque temps, et dont témoigne à sa manière le rapport « Un futur pour la culture ». Parler de « laboratoire » ou de « workshop » plutôt que de répétition ne suffit néanmoins pas à attester de la réalité d'un travail de recherche et de son accompagnement.

Une autre conception, beaucoup plus rare quant à elle, se rapproche de ce que l'on appelle en contexte universitaire une « recherche fondamentale », où priment la liberté de chercher pour chercher et les grandes incertitudes qui l'accompagnent, notamment en termes d'éventuelle « application ».

Chercher de manière fondamentale consiste ici à valoriser à tout prix le processus, sans se préoccuper d'un quelconque résultat, en abandonnant donc toute velléité de production de spectacles et de présentation publique. Le positionnement sous-jacent à cette conception de la recherche est qu'il y a plus que jamais urgence à préserver la bulle de liberté qu'est la possibilité pour le/la « chercheur.euse-artiste » de réfléchir comme il ou elle le souhaite, sans injonction autre que de prendre le temps nécessaire en vue de déployer cette liberté et cette réflexion, dans un contexte qui permette ce déploiement. Dans une telle perspective, l'activité de chercher et la pratique artistique ne sont d'ailleurs pas forcément liées.

Soyons concrets. Vu l'importance de déployer une pratique réfléchie en matière de recherche en arts vivants, L'L / Chercher autrement en arts vivants et la FEAS organiseront au

printemps 2022, à Bruxelles, un colloque : « Plaidoyer pour une recherche de type fondamental en arts vivants ».

3.2.3. L'ignorance du « jeune public »

Le souci « d'hybridation » constante qui inspire tout le document revient à dénier aux arts vivants leurs propres mécanismes de transmission et d'initiation. En ce sens, n'est-il pas proprement effrayant que dans un rapport de 34 pages qui entend réinventer le futur de la culture, la notion de « jeune public » n'apparaisse strictement à aucun endroit ? Pas un mot, pas un seul..., alors que ce secteur, dont les qualités en termes d'expériences artistiques et d'élargissement des publics sont unanimement reconnues en FWB depuis des décennies, y mériterait un chapitre.

Lorsque l'on prend la peine d'interroger les publics, mais aussi les artistes, on s'aperçoit en effet de deux constantes dans le parcours qui les a amenés, les uns sur les sièges, les autres sur les planches. Il y a toujours à l'origine une sensibilité et une curiosité personnelles, pas d'ailleurs nécessairement au départ tournées vers les arts de la scène ou la discipline qu'ils privilégieront finalement. Il y a ensuite des « passeurs », des « initiateurs » : un parent, un professeur, un ami, un groupement de jeunesse, un projet. **Dans cette dynamique, les expériences vécues dans l'enfance ou l'adolescence sont déterminantes et le théâtre, la danse, la musique « jeune public » y jouent un rôle important.** A-t-on pensé au côté magique du déplacement au théâtre, cet émerveillement que nous voyons dans les yeux des petits qui arrivent en se tenant la main par deux et découvrent les sièges de velours rouge, l'immensité du plateau, les cintres, à leur cri quand le noir se fait ? Il est de bonne initiative d'« hybrider » la pratique théâtrale avec le quartier, le patrimoine, le tourisme et la « festivalisation », mais ces démarches d'ouvertures doivent se faire en sus d'une démarche théâtrale.

3.2.4. Le cirque et les arts forains

On peut aussi penser au cirque et aux arts forains, qui constituent un magnifique vecteur de proximité susceptible de rapprocher l'art du citoyen. Ils sont évoqués dans le rapport, mais instrumentalisés dans la « filière tourisme » curieusement décrite dans le rapport : « *Cette festivalisation de l'offre touristique-culturelle a des impacts multiples et ses critères de réussites doivent être analysés au-delà des ratios multiplicateurs économiques (horeca,...) ou les couvertures des tours opérateurs et des médias* » (p. 11). Le cirque et arts forains ne doivent pas être enfermés dans une catégorisation quelconque.

3.2.5. L'école

La question de l'importance de l'école n'est qu'effleurée, pour d'ailleurs mettre à nouveau l'accent sur le fameux « potentiel créateur » : « *Il faut développer une complémentarité entre médiations culturelles verticales et horizontales, investir chaque enfant comme potentiel créateur, transmetteur de culture* » (p.19).

Nous ne développerons pas davantage ici cette question, qui relève du parcours d'éducation culturelle et artistique (PECA), politique que nous soutenons vigoureusement et dans le cadre de laquelle plusieurs membres FEAS s'impliquent.

3.2.6. Les droits culturels

Comme le notait l'introduction du plan Wigny (1968), si la culture est nécessaire, elle n'est hélas pas nécessairement désirée. Un titulaire de droit peut ne pas avoir envie de les exercer... Notre travail consiste donc à **rendre les démarches artistiques « désirables » par le plus grand nombre et « accessibles »**. Nous partageons sans réserve et appliquons ces deux principes de participation hérités de la « démocratisation de la culture » (1958) et de la « démocratie culturelle » (1968) en fonction de nos décrets, mais nous devons sans doute nous interroger de manière approfondie et documentée sur les conséquences tangibles et concrètes pour nos missions de la transposition de ces notions héritées de projets politiques généreux sur le plan du droit mais parfois difficile à appréhender .

3.2.7. La liberté de création

Si le domaine des « discriminations systémiques » est l'aspect des droits culturels le plus largement commenté dans le rapport (voir chapitre suivant), il en est un qui n'est pas abordé alors qu'il nous touche et nous touchera de plus en plus de près : celui de la censure et de l'autocensure. Au-delà des cas récents qui ont fait la Une —une multitude d'exemples de terrain récents indique que les arts vivants sont aussi victimes de tentatives d'intimidations, d'annulations, d'interdictions émanant de groupes de pressions sur les sujets liés au racisme, à la sexualité ou à la religion. Aujourd'hui, cette nouvelle inquisition n'émane plus de groupes réactionnaires, mais se disant « progressistes », « pour l'égalité des droits », « contre l'homophobie », « la pédophilie », « le sexisme »..⁴.-La plupart de ceux-ci se fondent sur l'ignorance ou le déni du caractère fictionnel de l'œuvre, l'incompréhension de la nature même de l'acte de représentation, la confusion fréquente auteur-narrateur-personnage et enfin et surtout l'interdiction d'offenser qui que ce soit⁵. Suivant les méthodes de la *cancel culture*, le recours au juge n'est même souvent plus nécessaire, les artistes annulant ou modifiant la production sous la pression de politiques locaux soucieux de ménager leur électorat.

Il serait donc sans doute salutaire, qu'à l'image de la France, la FWB se dote d'un **Observatoire de la liberté de création** qui non seulement agirait sur le plan législatif mais serait aussi un lieu de vigilance par rapport aux tentatives, hélas croissantes, d'entraver la liberté de création et d'expression.

Voilà sans doute aussi encore un beau chantier à ouvrir avec les enseignants qui sont aussi aux prises avec ce problème-

⁴ (Voir le récent guide pratique de l'Observatoire de la liberté de création, *L'œuvre face à ses censeurs*, La Scène 2020.).

⁵ Voir aussi à ce sujet Caroline Fourest « Génération Offensée- de la police de la culture à la police de la pensée », Grasset, 2020

3.2.8. Article 27 et Art et Vie

Nous regrettons que le rapport ne fasse aucune référence à Article 27, aucune analyse de ses résultats et de ses constats, ni des enseignements que l'on pourrait en tirer pour poursuivre et approfondir le travail de démocratisation. Article 27, qui vient de fêter ses vingt ans d'existence, affiche pourtant être passé de 1.000 tickets en 1999 à 60.000 en 2019. On sait en outre qu'Article 27 possède pas moins de 15 cellules d'implantation en Wallonie et à Bruxelles, des centaines de partenaires culturels et sociaux sur tout son territoire et ses propres services d'accompagnement et de médiation dont sept permanents à Bruxelles !?

Le rapport évoque bien l'idée d'un système qui remplacerait « Art et Vie », « mais selon un modèle simplifié et sans reconnaissance préalable des artistes » (! p.9)... pour de surcroît « des lieux non subventionnés ». La FWB a-t-elle les moyens de subventionner tout qui va s'autoproclamer artiste « sans reconnaissance préalable » et aller jouer dans le moindre bar devant 20 potes... ?

3.3. Inclusivité et diversité

Ce qui est nouveau par rapport à « Bouger les lignes » est, outre la référence générale, croissante aux droits culturels, la mise en avant en particulier des aspects de promotion des diversités et de lutte contre les discriminations envers les minorités dites racisées ou genrées.

Il ne s'agit pas ici de nier l'existence de déséquilibres, ni celle de ce type de discrimination, mais d'en évaluer d'abord les causes et ensuite de définir des mesures correctives efficaces d'encouragement au changement ou contraignantes.

C'est avec intérêt et ouverture que nous suivons les travaux en cours à l'ULiège notamment, présentés à l'occasion de la troisième édition du colloque « Pouvoirs et Dérives » organisé à la Maison de la Bellone en octobre 2020. Les premières études sont interpellantes et appellent des réponses.

Nous saluons et soutenons aussi, dans le même esprit, l'adoption du Plan « Droits des Femmes de la FWB, le 18 septembre dernier, à l'initiative de la Ministre Linard, dont les objectifs seront notamment

- d'assurer une meilleure représentation des femmes dans tous les secteurs professionnels et à tous les niveaux dans les instances de décision et les postes à responsabilités

- de faciliter la conciliation vie privée – vie professionnelle

Le projet de décret relatif à la direction des lieux de création, de diffusion, des festivals et des centres scéniques bénéficiant d'un contrat-programme, actuellement en cours d'élaboration sera l'occasion de débattre de ces questions.

Ajoutons enfin à cet axe de réflexion, l'adoption récente d'une Convention Collective de Travail à la CP304, relative à la prévention et à la gestion de la discrimination et des

comportements abusifs et en vue de favoriser une participation proportionnelle au marché de l'emploi.

3.4. Le code de « bonne conduite »

Le Rapport considère qu'outre les « bonnes pratiques », il convient aussi de « Rédiger un 'code de bonne conduite' dans le secteur culturel en stipulant les usages, recommandation et définitions applicables de manière transversale réglementaire : droit et devoirs des employeurs, barèmes... ».

S'agissant des questions relevant de droit social, et des barèmes en particulier, les auteurs du rapport semblent oublier que le travail est mené dans les commissions paritaires et qu'il ne s'agit pas d'une compétence de la FWB mais fédérale.

La FEAS signale, à titre particulier, la mise en place récente d'un « Groupe de travail sur le statut de l'artiste » au sein de la CP 304.

Pour le reste, La FEAS réaffirme son attachement et sa grande attention à la bonne gouvernance institutionnelle, dans le même esprit que celui qui a guidé sa réflexion et celle de ses membres, face à la réforme du CSA. Elle encourage tous les opérateurs et autres fédérations à s'inscrire dans la même démarche.

LA FEDERATION DES EMPLOYEURS DES ARTS DE LA SCENE

AMA, ARTARA, ATELIER 210, ATELIER THEATRE JEAN VILAR, BRIGITTINES, BULLES PRODUCTION-BRUXELLONS !, CAV&MA, CENTRAL-CENTRE CULTUREL DE LA LOUVIERE, CHARLEROI-DANSE, CIE THOR/THIERRY SMITS, DEL DIFFUSION VILLERS, ESPACE MAGH, FEDERATION DES JEUNESSES MUSICALES, FESTIVAL DE LIEGE, FERME DU BIHEREAU, FERME DE MARTINROU, FLAGEY , GRAND STUDIO, IDEA / JOSE BESPROVANY, LA COMEDIE CLAUDE VOLTER, LA FABRIQUE DE THEATRE, LA MAISON EPHEMERE- CIE THEATRALE, LE RIDEAU DE BRUXELLES, LES BALADINS DU MIROIR, LES FESTIVALS DE WALLONIE, L'L, LES NOCTURNALES, MARS/MONS ARTS DE LA SCENE, MAISON DE LA CULTURE DE TOURNAI, OPERA ROYAL DE WALLONIE, ORCHESTRE PHILHARMONIQUE ROYAL DE LIEGE, ORCHESTRE ROYAL DE CHAMBRE DE WALLONIE, PALAIS DES BEAUX ARTS DE CHARLEROI, PIERRE DE LUNE, TANDEM / CIE MICHELE NOIRET, THEATRE 140 , THEATRE DE L'ANCRE, THEATRE LA BALSAMINE, THEATRE LA VALETTE, THEATRE DE L'EVEIL, THEATRE ROYAL DES GALERIES, THEATRE ROYAL DE LIEGE, THEATRE DES MARTYRS, THEATRE ROYAL DE NAMUR, THEATRE NATIONAL WALLONIE-BRUXELLES, THEATRE OCEAN NORD, THEATRE ROYAL DU PARC, THEATRE DE POCHE, THEATRE LE PUBLIC, THEATRE LES TANNEURS, THEATRE DE LA VIE, THEATRE VARIA, VOX LUMINIS, ZOO-THOMAS HAUERT⁵⁴