



Synthèse des ateliers sur la responsabilité des metteurs et des metteuses en scène face aux transformations de la société

Marie-Pia Bureau
Janvier 2025

Intro : Un chantier très vaste !

1 - Trois tendances transversales

- A - Le sens de la responsabilité, un implicite du geste
- B - L'institution, un grand méchant trouble
- C - Une vision scindée entre les très jeunes et les autres (« ces boomers »)

2 - Les constats, propositions et points de contradiction, thématique par thématique

- A - Défi écologique : des logiques de mutualisation et de recyclage largement à l'œuvre
- B - Défi égalité (parité, inclusivité/accessibilité, diversité) : des questions différemment comprises qui devraient être posées à l'échelle systémique ; passer de la notion d'inclusion à celle du « laisser-place »
- C - Défi démocratique, l'accès pour tous aux spectacles : avancer sur la question de la diversité intra-système, déconstruire les hiérarchies de représentations et penser les lieux de culture comme des lieux de vie

3 - Propositions regroupées par thématiques

- A - Écologie et durabilité
- B - Diversité, égalité et inclusion
- C - Accès démocratique à la culture
- D - Fonctionnement institutionnel et financement
- E - Dialogue, formation et échanges

Conclusion : un grand besoin de refaire langue commune

Intro : Un chantier très vaste !

Cet atelier portait, selon l'expression des organisateurs et organisatrices, sur la responsabilité des metteurs et metteuses en scène face aux « 3 défis » : écologique, d'égalité d'accès (parité, accessibilité/inclusivité et diversité) et démocratique (la culture pour tous et toutes). L'objectif annoncé était prospectif : il était demandé aux participants et participantes de formuler des propositions. Il est clair que deux heures sont insuffisantes pour traiter en groupe de l'ensemble de ces sujets. D'autant qu'ils conduisent inmanquablement à des problématiques, voire à des points de contradiction, qui nécessitent débats.

La méthode expérimentée pour cet atelier a évolué au cours des assises. Lors des quatre premières journées, deux des sujets ont été abordés à chaque atelier (ce qui est déjà copieux). Puis, lors des quatre journées suivantes, souhaitant privilégier le temps de débat entre les participants et participantes, nous avons ouvert les ateliers en résumant les constats faits lors des journées précédentes, donné la possibilité de les enrichir ou les contredire et pointé les contradictions apparues.

Les discussions ont été riches, parfois enflammées et il a souvent été dit en fin d'atelier que, malgré la frustration due au temps trop court pour des sujets si vastes, il y avait une grande envie de continuer des échanges de ce type entre pairs, dans un espace de parole protégé de jugements possiblement nuisibles au développement professionnel.

Entre 500 et 600 personnes ont contribué à fournir la matière de cette synthèse, au cours de 16 ateliers qui se sont déroulés de septembre à décembre 2024 dans 8 villes différentes de France hexagonale.

1 - Trois tendances transversales

A - Le sens de la responsabilité, un implicite du geste

Sauf à de très rares exceptions, les participants et participantes n'ont pas remis en cause la notion de responsabilité du metteur et de la metteuse en scène face à la société.

C'est généralement parce qu'ils et elles croient au pouvoir transformateur de l'art qu'ils et elles se sont engagé·e·s dans ce métier. Ils et elles ne doutent pas que leur geste artistique transmet des idées, ou au moins des valeurs, aux spectateurs et spectatrices et que cela les oblige, tant dans les moyens mis en œuvre pour monter le spectacle que dans le propos transmis par celui-ci. Ceux et celles qui ont tiqué sur la notion de « responsabilité face aux défis de la société » l'ont fait en indiquant que le métier devrait être de se soucier de l'agencement des signes de la représentation (« mon job, c'est la sémiotique, pas toutes ces choses qu'il faut faire et qui n'ont plus grand-chose à voir avec le plateau »). Et que toutes les tâches qui leur incombent par ailleurs (monter une production, rédiger des dossiers, gérer une équipe...) et où ces défis s'exercent également ne devraient pas relever de la fonction de metteur ou metteuse en scène.

Très majoritairement, le sens de la responsabilité face à la société est un fort implicite de leur geste. Nombre d'entre eux et elles choisissent de traiter sur scène de thématiques débattues lors des ateliers : écologie, féminisme, multiculturalisme... Cependant, ils et elles doutent que les valeurs qu'ils et elles portent avec engagement soient autant partagées par les programmeurs et programmatrices et dénoncent parfois chez ceux et celles-ci une tendance à « cocher la case pour se donner bonne conscience » (ils et elles témoignent de retours à leurs propositions comme « j'ai déjà un spectacle féministe dans ma programmation, je ne vais pas en programmer un deuxième ») ou à « faire de l'autocensure » au nom des attentes du public (« moi je te programmerais bien, mais le public en a marre des spectacles sur l'écologie, il veut voir des spectacles plus gais »).

Ils et elles citent également une responsabilité par rapport à l'argent public qu'ils et elles reçoivent. Ils et elles le corrélient à une implicite demande d'exemplarité qui leur est faite et à laquelle ils et elles répondent du mieux qu'ils et elles peuvent. S'ils et si elles ne remettent pas en question cet implicite, ceci conduit souvent les participantes et participants à questionner à la fois les modalités d'accès et de répartition des subventions jugées insuffisamment équitables et les critères appliqués à ceux et celles dont ils et elles dépendent pour être programmé-e-s (nous y reviendrons dans le paragraphe suivant). N'exige-t-on pas des artistes qui sont les plus vulnérables de la chaîne du spectacle vivant ce qu'on ne demande pas aux plus forts ?

L'omniprésence du sens de la responsabilité peut virer à la culpabilité (c'est revenu de manière récurrente à presque chaque séance). Ils et elles se sentent des Atlas ou Caryatides chargé-e-s de réparer les maux bien trop lourds d'une société fracturée, bataille pour laquelle ils et elles se sentent parfois impuissant-e-s avec les seules armes de l'art. Ils et elles se disent parfois « abandonné-e-s » dans des territoires désertés par les autres services publics, en charge implicitement de réparer des problèmes sociaux, économiques ou psychiques sur lesquels ils et elles ont peu de leviers d'action et n'ont pas été formé-e-s. Ils et elles précisent que cette part de leur travail leur semble nécessaire et leur tient à cœur quand bien même elle est difficile à mener, mais qu'elle donne rarement droit à reconnaissance de la part des organismes subventionneurs (le terme « action culturelle » est souvent dépréciateur dans les représentations mentales, par opposition à « création » qui relèverait de la partie noble du travail). Ils et elles disent être autant artistes quand ils et elles créent pour une scène que dans le travail qu'ils et elles font sur les territoires. Ils et elles témoignent d'expériences incroyables partagées avec les habitants et habitantes sur les territoires, mais déplorent que les professionnels et professionnelles viennent rarement les voir dans ce contexte.

Ils et elles souhaiteraient fortement que le travail de fond mené auprès des populations par de nombreux et nombreuses artistes sur les territoires soit enfin visibilisé et reconnu.

B - L'institution, un grand méchant trouble

Ainsi, souvent est dénoncé un écart entre les discours et les actes dans le spectacle vivant. Ils et elles se désignent parfois comme eux et elles-mêmes plus incantatoires que pragmatiques. Ils et elles témoignent que la précarité de leur situation les oblige régulièrement à accepter des manières de produire qui ne sont pas conformes avec ce qu'ils et elles souhaiteraient mettre en œuvre. Trahir ses propres principes moraux ou ses propres objectifs artistiques peut être la condition de sa survie. Ils et elles se disent aussi victimes d'une bien-pensance à l'œuvre, notamment chez les décideurs, qui se servent des normes morales ambiantes comme argument pour ne pas soutenir un projet, mais qui ne semblent pas les appliquer à eux-mêmes.

Une hypocrisie du système est pointée. Ce système est souvent nommé « Institution » par les participants et participantes, sans que les contours de celle-ci soient explicitement précisés : en général, il s'agit des organismes subventionneurs et des structures de production/diffusion (lieux et festivals) ; parfois s'y ajoutent tous ceux qui semblent avoir accès plus facilement à des moyens de création (les artistes qui dirigent les CDN, voire les compagnies qui sont produites ou diffusées par ceux-ci).

Des rapports de domination sclérosés et des hiérarchies malsaines sont également pointées. (« j'ai l'impression que dans le spectacle vivant, il y a des divisions comme au foot. En gros, si tu fais du travail de territoire, tu es en 4e division. Et le problème, c'est qu'il n'y a même pas de championnat qui te permettrait de passer en 3e. Tous ceux et toutes celles qui décident te regardent toujours comme si tu allais passer ta vie en 4e division ».) L'utilisation de l'expression « lutte des classes » pour décrire les relations au sein du secteur a été récurrente.

De manière systématique revient le constat que les artistes sont tout en bas de la chaîne du pouvoir d'agir et qu'il faudrait leur redonner, certes des outils et des moyens financiers, mais avant tout du pouvoir de décision sur ce qui est représenté sur les scènes et sur les manières de s'adresser au public. Souvent « l'institution » est ressentie comme un corps exerçant à la fois une hiérarchie surplombante à l'endroit des artistes et un brouillage dans l'adresse au public (« si on nous laissait parler directement aux gens, il y aurait bien plus de monde dans les salles »).

Pour beaucoup, les modalités d'accès aux subventions semblent obscures. Aux yeux de certain·e·s, elles relèvent du clientélisme. Un flou sur les critères est régulièrement pointé. Les comités d'experts sont sujets à défiance. A presque chaque atelier a été formulé par quelques participants et participantes une proposition qui va dans le sens d'un droit de tirage systématique en fonction de critères objectifs (exemple : « ma compagnie remplit les critères d'écologie et de diversité, j'ai donc droit à telle somme pour ma création »).

Les critères auxquels répondent les institutions sont souvent sujets à méconnaissance, voire à suspicion, avec le sentiment qu'on demande aux organismes jugés les plus économiquement précaires (les compagnies) une exemplarité qui n'est probablement pas respectée dans les institutions : quid des contraintes liées à la réduction de l'empreinte carbone dans les lieux/festivals ? (NB : aucun des participants et participantes aux ateliers n'avait entendu parler du plan CACTE du ministère de la Culture). Quid de la prise en compte de la diversité chez ceux et celles

qui décident de l'attribution des subventions ? (Collectivités territoriales, DRAC, lieux/festivals, commissions...)

Par conséquent, deux demandes sont énoncées : une demande de lisibilité sur les choix qui sont faits (« même en Roumanie, quand tu n'es pas retenu suite à un appel à projets, tu reçois une réponse précise qui te dit pourquoi ! »), ainsi qu'une garantie qu'à chaque échelon du pouvoir lié à une politique publique d'accès à la culture s'exerce le même devoir de responsabilité.

Enfin, les participants et participantes balancent entre une demande de plus de normes, de règles, de mesures qui garantirait une meilleure équité, notamment sur la répartition des moyens mis à disposition des artistes pour la création, et une dénonciation de la somme importante de normes, de règles et de dispositifs qui finissent par contraindre la création au point de menacer la liberté de création d'une part et la possibilité d'invention d'autre part. (« Tu dois cocher tellement de cases pour entrer dans les clous de l'appel à projets qui te permet d'avoir l'argent, que ton projet est déjà fait d'avance, tout bien dans les clous »).

C - Une vision scindée entre les très jeunes et les autres (« ces boomers »)

Parmi les difficultés les plus citées revient la manière dont on émerge. Avec ce sentiment d'être très longtemps émergent (« jusqu'à 44 ans »), puis d'être en fin de carrière (« à partir de 46 ans »). Il est souvent fait mention d'un milieu très concurrentiel et d'une solidarité transgénérationnelle qui devrait mieux s'exercer.

Les plus jeunes nomment la grande difficulté dans laquelle ils et elles se sont trouvé·e·s au sortir de leur formation : isolé·e·s, mal préparé·e·s aux réalités du métier, ne sachant vers qui se tourner pour obtenir des conseils. S'est exprimé un besoin d'inclusion auquel un accompagnement par des pairs artistiques pourrait répondre. De manière récurrente, des propositions allant dans le sens d'un compagnonnage entre équipes artistiques plus solides (en termes d'économie, de connaissances relationnelles et de légitimité) et équipes entrant dans le métier ont été formulées.

Mais une autre scission est apparue entre les moins de 25 ans et tou·te·s les autres qui, pour les premier·e·s, relèvent à peu près tous et toutes du monde des boomers, quand bien même ils et elles viennent seulement de passer la trentaine. Ces moins de 25 ans ont exprimé les choses suivantes : ils et elles ont intégré l'idée que le système actuel ne leur ferait pas de place (« de toute façon, si tu n'as pas déjà dans ton CV un ou deux spectacles qui ont été vus, tu n'as aucune chance d'avoir même un rendez-vous avec un·e programmateur·rice ») et qu'ils et elles devraient créer leurs propres outils et circuits de diffusion.

Même s'ils ou si elles avaient la possibilité d'intégrer ce système, ils et elles ne sont pas certain·e·s d'en avoir envie, le jugeant par trop normatif, estimant que le système de théâtre public émet aujourd'hui par trop des injonctions commerciales (« je m'en fous de l'institution, je ne fais pas ce métier pour répondre à une logique de marché »), remettant en cause certains acquis de la profession (« moi, j'aime travailler avec des vrais amateurs sur les plateaux. Mais on me dit qu'il faut systématiquement

payer les gens. Du coup ça rend tout impossible ») ou trouvant trop timides les messages qu'il permet d'adresser au public.

Ils et elles estiment que leurs aîné·e·s, même quand ils et elles ont pris à bras le corps les problématiques des transitions sociétales, ne vont pas assez loin dans la prise en compte de ces questions. Ainsi ont été formulées de manière récurrente les réflexions suivantes :

*La question écologique est trop exclusivement traitée par le prisme de la réduction de l'empreinte carbone ; or, il faudrait réfléchir également à la préservation de la biodiversité et à la place de l'humain dans ses relations avec les autres vivants.

*Les questions d'égalité d'accès vont dans le bon sens, mais sont encore trop légères sur la déconstruction du modèle patriarcal où la figure du metteur et de la metteuse en scène peut possiblement être un totem ; ainsi faudrait-il plus de collectifs, de prises de décision partagées, de manières plus horizontales d'exercer le pouvoir ; et qu'une meilleure répartition de celui-ci soit organisée (par exemple en réfléchissant à un statut d'artiste associé·e, de nature obligatoire pour les structures de création/diffusion, voire les collectivités, avec une implication des artistes dans les choix artistiques et la gestion de ceux-ci , et avec plus de rotations entre les artistes concerné·e·s).

*Enfin, sur la question de l'accès pour tous et toutes à la culture, ils et elles insistent sur l'importance de ne plus utiliser le mot « culture » au singulier et de faire plus de place à des expressions et des esthétiques diverses (ce que recouvre l'expression « nouveaux récits »). Ils et elles expriment un fort désir de ne pas reproduire les dominations qu'ils et elles décryptent autant dans le fonctionnement du système du théâtre public que dans l'implicite d'une culture dominante présente sur les scènes.

Ils et elles se disent déterminé·e·s à faire du théâtre autrement, quand bien même ils et elles pensent qu'il sera de plus en plus difficile de trouver les moyens de leur subsistance par cet art.

2 - Les constats, propositions et points de contradiction, thématique par thématique

A - Défi écologique : des logiques de mutualisation et de recyclage largement à l'œuvre

La presque totalité des participants et participantes témoigne de ce que la réduction de l'empreinte carbone est une préoccupation de premier ordre dans leur travail. Elle a été prise à bras le corps depuis un moment, sans attendre (disent-ils-elles parfois avec malice) qu'on les y enjoigne, du fait d'économies très tendues qui nécessitent des mutualisations et coopérations pour résister au contexte. Néanmoins, quelle que fut leur manière de mettre en place des modalités de travail reconnues comme écologiques, ils et elles se disent aujourd'hui très proactif·ve·s sur le sujet.

Les actions/interventions/propositions portent sur différentes entrées :

*Le recyclage de décors et costumes, les mutualisations de matériel, de transport et de place de stockage, l'écoconstruction, ainsi que des efforts faits sur l'alimentation pendant les temps de travail.

Beaucoup réfléchissent aux matériaux utilisés pour la construction des décors et des costumes. Certains prônent l'absence totale de décor. Certains ont renoncé à toute commande sur site polluant (type Amazon) même si c'est souvent plus coûteux de se procurer les mêmes produits en local. Certains ont choisi de ne travailler qu'avec des matériaux de seconde main. D'autres imaginent des solutions de récupération de décors et costumes dans des grandes maisons d'opéra. Tous témoignent de ce que le sujet écologique est régulièrement débattu au sein des compagnies.

Cependant, ces dernières se sentent trop peu accompagnées et reconnues sur le sujet par les organismes subventionneurs.

Un besoin récurrent s'est exprimé concernant les recycleries et lieux d'entrepôt de matériel qui existent sur la plupart des territoires. Ces lieux ont généralement vu le jour de manière empirique sur l'initiative de quelques équipes artistiques. Certaines compagnies éloignées des membres fondateurs se demandent s'ils sont accessibles à tous et toutes. Le souhait serait qu'il existât un schéma directeur sur l'ensemble des territoires français, avec des services équivalents et accessibles à toutes les compagnies dans toutes les régions. Et possiblement une coordination de l'ensemble de ces recycleries pour permettre de faire circuler les demandes (« ce qu'il nous faut c'est un « Bon coin » du spectacle vivant ».) Un nombre important de participants et participantes a également suggéré qu'à ces recycleries (concernant le matériel) soient adjointes des ressourceries (concernant les données, le conseil) ainsi que des espaces de stockage mutualisés.

*Le choix de mobilités douces lors des tournées.

Beaucoup ont opté pour ce mode même s'ils font remarquer que les coûts sont souvent plus élevés et qu'en pratique, pour travailler en zone rurale, les transports en commun sont inadaptés voire inexistants.

Beaucoup sont très attentif·ve·s à l'optimisation des chargements et déplacements en camion quand ils sont nécessaires (« nous on voyage tous dans le même camion et côté chargement, quand on part en tournée, on y entre plus un cheveu »). Ils et elles souhaiteraient qu'un circuit des places de stationnement disponibles pour les semi-remorques soit mis en place, les unes des autres afin d'éviter des aller-retours inutiles quand les dates de tournée ne sont pas rapprochées.

Régulièrement a été mentionné le fait que les subventions devraient avoir un effet compensatoire sur le choix des moyens de transports plus économes en empreinte carbone (mais plus coûteux en prix).

*Le souhait de présences artistiques de longue durée sur les territoires qui permettent une qualité relationnelle avec les habitant·e·s, de nature à répondre à un défi autant écologique que démocratique. (« Et l'écologie de la relation, on s'en occupe au ministère ?! »).

Les propositions des compagnies portent sur 2 options complémentaires : d'une part faire des tournées à plus petites échelles et à plus longue durée sur les territoires ; d'autre part favoriser les projets de longue durée dits « projets de territoire ».

Mais elles déplorent que cela ne dépend pas d'elles. Elles font le constat que les programmeurs et programmatrices ne sont pas assez coordonné·e·s. entre eux·elles pour permettre des tournées raisonnées (« on pourrait produire moins pour diffuser plus » ont dit quelques participants et participantes, réinventant par là le plan *Mieux produire, mieux diffuser* du ministère de la Culture, même si ce dernier, quand il est explicitement cité par les compagnies, est compris comme un plan pour réduire le nombre d'équipes artistiques accédant aux subventions).

Elles aimeraient être en situation de refuser de traverser la France pour une date unique de représentation, mais elles déplorent que la pression économique soit telle qu'elles ne peuvent se le permettre quand ça leur est proposé. Ils et elles demandent qu'un outil numérique existe pour faciliter la construction de tournées raisonnées (la demande correspond à l'outil CooProg développé par l'Onda, mais pas encore accessible aux équipes artistiques).

*Le besoin d'identifier des endroits ressources d'accès à l'information, la formation et la sensibilisation des équipes artistiques aux pratiques écologiques est fréquemment exprimé.

Beaucoup se disent un peu perdu·e·s sur les outils de mesure de leur impact, sur ce qui est vertueux ou pas, sur comment concevoir un décor en recyclage... Ils et elles estiment que cela devrait relever d'une formation initiale, comme d'une formation continue, et constatent qu'ils·elles ne savent pas où confronter leurs questionnements.

Notamment, si les choses se sont éclaircies concernant le coût carbone des mobilités des personnes et des décors, ils et elles citent souvent un brouillard concernant les usages du numérique. Ils et elles investissent toutes dans des sites internet, des vidéos..., afin de communiquer sur leurs spectacles, et aimeraient améliorer ces usages dans un objectif écologique, mais ne savent pas vers qui se tourner pour opter pour les bonnes pratiques.

Les plus jeunes générations en particulier expriment un besoin de « dépasser la question de la transition écologique » (expression qu'ils relient implicitement à la seule réduction de l'empreinte carbone) pour passer à des transformations plus profondes qui prennent en compte des enjeux de biodiversité et de place de l'humain dans le vivant (« sortir de l'anthropocentrisme »).

*La nécessité de prendre en compte des questions de rythmes et temporalités dans les lieux de représentations à l'aune des urgences climatiques : jouer en extérieur quand c'est possible, revoir le rythme des saisons culturelles, toutes réflexions qui les animent, mais sur lesquelles elles se sentent impuissant·e·s. Ils-elles ont l'impression de ne pas avoir la main (au profit des programmeurs et programmatrices) sur ces questions qui les concernent. Ils-elles aimeraient être plus associé·e·s aux choix que font les structures de diffusion concernant les horaires, les saisons, les conditions de la représentation...

*Les récits sur les plateaux. Un nombre conséquent de compagnies choisissent l'écologie comme thématique de leurs spectacles. Elles évoquent dans ce cas la responsabilité dont elles se sentent investies, de porter à la connaissance de la population des nécessités de nouvelles pratiques citoyennes par de nouveaux récits qui diffèrent de la manière dont les médias traitent d'écologie.

Cela fait parfois débat avec d'autres compagnies qui disent que cette thématique peut paraître anxiogène. Elles disent en revanche s'inscrire dans une démarche qui relève de l'écologie par le soin qu'elles prennent à mettre en cohérence ce qu'elles présentent sur les plateaux dans leur processus de création. Ici sont souvent évoquées des questions de VHSS (violences et harcèlement sexistes et sexuels). (« Que vaudrait un récit écologique, portant une esthétique sobre, s'il donne à voir des rapports de domination au plateau ? »). Souvent s'est exprimé la sensation d'un décalage de valeurs dans certains spectacles entre le message porté sur le plateau et la façon dont sont organisées les relations entre les membres d'une même compagnie. La réflexion écologique amène bien des participants et participantes à s'interroger sur l'éthique de la relation en interne.

*Dans la plupart des villes s'est exprimé un doute sur le bien-fondé de s'efforcer dans un contexte économiquement difficile d'être toujours plus vertueux quand le « voisin » (ont été cités des théâtres de ville sans scrupules ou le théâtre privé) ne prend pas en compte ces mêmes enjeux éthiques et, dans le contexte concurrentiel du spectacle vivant, parvient à produire des spectacles moins chers donc plus attractifs pour les diffuseurs.

Quelques points de contradiction donnant lieu à débat :

Beaucoup de compagnies proposent de faire du circuit-court à l'échelle locale (tantôt régionale, tantôt départementale) avec si possible une affectation égalitaire et parfois exclusive des moyens de diffusion aux seules équipes artistiques locales. Mais comment articuler ce souhait avec un souci de diversité et d'ouverture au monde (« on ne peut pas envisager le circuit-court pour les artistes comme pour les légumes ; l'artiste n'est pas une tomate ! ») ; (« avons-nous vraiment envie de nous priver du regard des gens qui sont à l'autre bout du monde pour réduire notre empreinte carbone ? ») ? Dans plusieurs villes, des voix se sont élevées pour indiquer qu'il n'est pas souhaitable qu'une prise en compte de la diminution de l'empreinte carbone soit décorrélée dans les raisonnements d'un souci de justice sociale (régulièrement a été lancée la maxime « l'écologie sans justice sociale c'est du jardinage ! »).

Le festival d'Avignon est souvent pointé comme l'exemple emblématique d'une aberration écologique et, dans plusieurs villes, des débats ou groupes de travail se sont spontanément constitués sur la question. Y sont fustigés : la concentration de gens, la chaleur excessive qui oblige à climatiser les salles, l'exploitation des compagnies mal ou pas rémunérées, voire mises en dettes, l'attitude des programmeurs et programmatrices « moutons » qui vont voir les mêmes équipes. Cependant, bien que déplorant cet état de fait et nommant le festival « miroir aux alouettes », les compagnies disent qu'elles n'ont pas d'autres choix que de s'y rendre. Il est demandé instamment à « l'Institution » d'imaginer d'autres endroits de visibilité possible pour les équipes. Dans l'Est, une proposition a été faite pour réaffecter les moyens consacrés par les financeurs au déplacement des équipes artistiques vers Avignon à la création d'un festival local.

Revient de manière récurrente le sentiment du devoir des artistes de porter de nouveaux récits sur les plateaux et notamment d'être les porte-paroles des vivants qui n'ont pas la parole (l'exemple du parlement de la Loire qui est régulièrement cité comme une réussite du genre). Cependant, la question se pose d'être perçu-e-s comme les producteurs d'un art considéré comme trop militant, voire rébarbatif, par un public qui se rend dans les lieux de spectacle pour se changer les idées dans un contexte morose. Est également parfois pointé le risque d'un art trop moralisateur qui se marginalise (« on est vu-e-s comme des wokes ») par rapport à un secteur commercial toujours plus puissant et possiblement sans éthique de la pratique.

B - Défi égalité (parité, inclusivité/accessibilité, diversité) : des notions différemment comprises qui devraient être posées à l'échelle systémique ; passer de la notion d'inclusion à celle du « laisser-place »

Pour aborder cette thématique, la question posée aux participants-e-s dans les ateliers a souvent été « estimez-vous que le secteur culturel soit globalement en retard/en phase/en avance avec la société sur ces questions ? ». Très majoritairement les participant-e-s ont répondu « en retard » ; point de vue modulé à la fois par un groupe de jeunes gens disant « si on enlève les boomers, vieux mâles blancs, qui squattent les plateaux depuis des décennies, on verra que le spectacle vivant est finalement en avance » et par d'autres disant « la société est elle-même en retard sur la prise en compte pratique de ces questions donc nous ne sommes ni meilleurs ni pires ».

Enfin, régulièrement, il est fait un constat différencié suivant les thématiques citées : les questions de parité ont bien avancé même s'il reste du travail à faire (notamment sur l'équivalence des moyens de production pour les femmes), la présence sur les plateaux et l'accès dans les salles des personnes en situation de handicap sont en cours (avec une nécessité de faire évoluer les mentalités, notamment sur la prise en compte de la diversité des handicaps), et les problématiques liées à la diversité sont encore peu avancées en pratique, généralement trop réduites à des déclarations d'intentions.

Si le constat est fait par tou-te-s les participants et participantes qu'il est nécessaire d'avancer sur ces sujets, la frontière leur apparaît floue entre ce qui relève de la responsabilité des structures de diffusion et de celle des artistes.

*Un premier niveau de réflexion s'est porté sur la prise en compte de ces thématiques à l'intérieur même des compagnies. Constat est fait que les risques liés aux VHSS ne sont pas toujours suffisamment pris en compte et des rapports de domination, voire de violence, s'exercent parfois (« si on était moins descendants à l'intérieur de nos propres structures, on aurait moins de VHSS ! »). La posture du metteur et de la metteuse en scène est mise en question : comment trouver la juste attitude qui permette de combiner une écoute et une attention portée à l'ensemble de l'équipe avec la réalisation du projet et ce qu'elle suppose de pression et de responsabilités à endosser (financière, artistique, relationnelle, managériale...) pour le ou la chef-fe de projet ? Chacun et chacune fait-il-elle la même place aux collaborateurs et collaboratrices ? La fonction même n'implique-t-elle pas une forme de toute puissance ? Il est souvent fait mention d'un besoin de plus d'horizontalité au sein des groupes durant la création.

*Un deuxième niveau de réflexion s'est porté sur le système et la nécessité qu'il aurait à être plus inclusif, particulièrement pour les jeunes entrants et les potentiels professionnels qui n'en ont pas initialement tous les nombreux codes de fonctionnement. Des suggestions sont faites pour créer des espaces pour l'inclusion des jeunes, faire tourner les artistes associé-e-s dans les différents lieux (certaines propositions vont même dans le sens d'un systématisme du changement des directions artistiques dans les différents lieux), diversifier les artistes qui ont accès aux moyens. Il est pointé un décalage entre les institutions et les « petites mains de la culture ». Un parallèle est établi entre la difficulté d'accès des publics populaires aux salles de spectacle avec la difficulté de nombreux artistes d'accès aux plateaux et moyens de production.

*Un troisième niveau de réflexion s'est porté sur la représentativité des distributions. Constat est fait que sur les plateaux, les distributions ne sont pas assez représentatives de la diversité de la population. Une responsabilité s'énonce donc à mettre en scène des personnes qui portent une différence (par rapport au standard du blanc hétéronormé), parfois en termes ethno-raciaux (« il faut de la discrimination positive ; y a pas assez de personnes racisées dans les salles et sur les plateaux ! »), parfois en termes de corps différents (des gros, des porteurs de handicap...), parfois en termes d'origine sociale, parfois en termes de genre dans une approche non-binaire. Certains et certaines témoignent d'un trajet personnel qui les a conduit-e-s à penser que tout-e comédien et comédienne peut jouer n'importe quel rôle même si toutes et tous n'en sont pas là. Quand des artistes issu-e-s du secteur chorégraphique sont présent-e-s dans les débats, ils et elles témoignent de ce que la diversité des corps est depuis longtemps prise en compte dans la danse. Mais alors se formule la question : comment faisons-nous pour avancer ?

1, on compte !

Il y a un consensus pour considérer que les quotas sont nécessaires (à de rares exceptions près), même s'il s'agit pour beaucoup d'un mal nécessaire. Les dangers du comptage sont pointés : un risque d'assignation identitaire, voire d'essentialisation des personnes (« moi je viens de la Guadeloupe et j'en ai marre qu'on ne me propose que des rôles de noir. Je ne suis pas que noir ! »). Cependant, constat est fait que concernant la parité, c'est seulement à partir du moment où l'on a commencé à compter que les choses ont avancé. Donc un consensus existe pour le comptage, mais

beaucoup insistent pour qu'on prenne en compte, en plus des critères ethno-raciaux, des critères d'origine sociale et des critères de genres.

2, une question revient souvent qui ne parvient pas à être tranchée : à quel(s) niveau(x) effectuer le comptage ?

Il est pointé l'absurdité que constituerait le fait d'intégrer des quotas à chaque distribution. (« Alors, moi, si je fais une mise en scène à deux et que dedans je dois avoir 30% de personnes racisées et 30% de LGBT et 30% de pauvres, je fais comment ??? »). Donc s'agirait-il d'un comptage sur plusieurs spectacles du ou de la même metteur ou metteuse en scène ? Et comment s'assure-t-on que les personnes comptabilisées sont d'accord pour être comptées dans telle ou telle catégorie ? Et enfin, que signifie une représentativité des distributions si celle-ci n'existe aucunement dans les équipes de production ?

3, il est souvent mentionné par les participants et participantes que le comptage devrait avoir lieu à tous les échelons de la chaîne de production : non seulement sur les plateaux, mais dans le choix des équipes artistiques, des équipes des lieux, des équipes des instances pourvoyeuses de subsides (comités d'experts, DAC, DRAC...).

*Un 4e axe de réflexion s'est porté sur l'accès des « personnes issues de la diversité » aux métiers du spectacle vivant. Constat est fait que, même depuis la prise en compte de cette question par la plupart des écoles supérieures de formation, ces métiers sont difficilement accessibles. A la fois parce qu'ils sont peu rassurants pour les familles, et parce qu'ils relèvent de toute une série de codes sociaux et de références culturelles qui ne vont pas de soi pour qui ne les a pas reçus de sa famille. Constat est fait qu'une culture dominante occupe majoritairement les espaces de représentation.

Des propositions sont faites dans plusieurs directions pour progresser sur cette question : plus de compagnonnage, de parrainage et marrainage permettant l'accès pour les personnes issues de la diversité aux métiers de la culture.

*Un 5e axe de réflexion s'est porté sur la responsabilité de proposer d'autres imaginaires sur scène avec un choix conséquent d'œuvres venant d'autres cultures. Le frein nommé est le critère d'excellence qui tend à reproduire le toujours même. « Détendre les représentations du monde » (comme il a été dit par un des participants), suppose une forme de déconstruction des critères actuels qui fondent la qualité d'une œuvre. Les participants et participantes insistent beaucoup sur la nécessité de la diversité au sein des comités d'experts : c'est cette diversité des regards sur les projets de création qui peut permettre de diversifier les critères d'appréciation. Il est nommé une responsabilité à aller chercher d'autres textes que ceux auxquels on a facilement accès (« la diversité, c'est avant tout celle des imaginaires ! ») (« ça sert à quoi de mettre un noir sur scène si on ne fait pas place à son imaginaire ? Juste à cocher une case ! »).

Parfois certains et certaines participants et participantes formulent le danger d'appropriation culturelle. Ils et elles constatent qu'ils et elles sont, à quelques exceptions près, les représentants et représentantes d'une même culture ; l'enjeu aujourd'hui n'est certainement pas de « parler à la place de », mais de laisser place à ceux et celles qui ont moins la parole. Mais comment laisser place quand la légitimité de sa propre place est loin d'être assurée ?

Quelques points de contradictions qui font débat :

Si tous ou presque s'accordent à affirmer l'importance d'affirmer la visibilité de cultures multiples sur les scènes et non de LA culture, comment ceux et celles qui créent aujourd'hui peuvent-ils ou elles représenter ces cultures sans risquer de « parler à la place de » (risque d'appropriation culturelle) ? Le débat aboutit souvent à la nécessité de laisser place à d'autres, mais jusqu'où ? (Cela ne signifie-t-il pas se condamner soi-même à ne plus travailler ?)

Régulièrement, quand le tempo de l'atelier l'a permis, des débats sont nés sur le thème de l'appropriation culturelle (témoignant d'un fort besoin d'échanges entre participants et participantes). Exemple d'une question débattue : « je suis auteure et metteuse en scène et je fais parler des femmes afghanes dans ma pièce ; en ai-je le droit et à quelles conditions ? Quelle légitimité ai-je pour parler de tel ou tel sujet ? » La performeuse Laurène Marx a souvent été citée en référence qui fait la différence entre appropriation culturelle et appréciation culturelle : « si je ne suis pas moi-même trans, je peux prendre la parole au nom des personnes trans, mais à condition d'associer des personnes trans à ma création ».

Jusqu'où renoncer à une exigence artistique pour s'ouvrir à des cultures différentes qui n'ont pas les mêmes critères d'analyse d'une œuvre sans céder à une forme de populisme répondant en général à une logique de marché ?

Il peut s'avérer difficile d'articuler pour un ou une artiste le fait de parler depuis son rapport intime au monde avec la prise en compte de problématiques sociétales si ces dernières sont le fruit d'un diktat extérieur. Comment articuler liberté du geste artistique avec responsabilité morale ?

C - Défi démocratique, l'accès pour tous aux spectacles : avancer sur la question de la diversité intra-système, déconstruire les hiérarchies de représentations et penser les lieux de culture comme des lieux de vie

Il est à noter que cette thématique est très poreuse avec la précédente.

* Souvent (pas toujours) les participants et les participantes ont établi un lien logique entre « diversité sur les plateaux, inclusivité dans les lieux et les équipes » d'une part et « accès pour tous et toutes aux formes artistiques » d'autre part, considérant que les premières sont la condition sine qua none du second. Cela constitue une première voie à creuser.

Il est à noter également que cette thématique de l'accès à la culture pour tou·te·s a nécessité, plus que les deux précédentes, des temps d'ajustement pour circonscrire le sujet. A la fois parce que la question était souvent entendue comme un reproche implicite (« est-ce que le football se pose la question de la démocratisation de son sport ?! ») et parce qu'il n'est pas simple de séparer ce qui relève directement de la responsabilité du/de la metteur ou metteuse en scène de ce qui incombe aux directeurs et directrices de salles de spectacle.

*Une deuxième voie concerne le travail de terrain, reconnu par tous et toutes comme de nature à créer la relation de l'art avec les gens qui n'y ont pas facilement accès. Or, ainsi que nous l'avons évoqué précédemment, il est aujourd'hui plus glorieux de jouer sur un plateau que de faire du travail de terrain. Il est globalement fait constat que le système est figé, trop hiérarchisé et qu'il faudrait déconstruire ces hiérarchies tant en termes de pratiques que de reconnaissance des cultures. (« Si on prenait mieux en compte les artistes qui travaillent sur le long terme sur les territoires, on prendrait mieux en compte les droits culturels et on avancerait sur la diversité ! »).

Les participants et participantes qui majoritairement effectuent au quotidien ce travail de terrain témoignent unanimement d'expériences positives avec des personnes qui ne se tournent pas naturellement vers des propositions culturelles. Certes, ils et elles nomment les limites, les difficultés et les impasses qu'ils et elles rencontrent parfois lors des projets menés sur les territoires ; mais dans le même temps disent que c'est un impératif pour sortir de l'entre-soi (l'exemple de la ruralité est souvent revenu en citation). Nombre de participants et de participantes témoignent aussi de ce que ces expériences de terrain leurs apprennent beaucoup et contribuent à les déplacer dans leurs manières d'appréhender le monde et donc à faire évoluer leurs gestes artistiques. Pour les artistes qui les mènent auprès des populations, les projets de territoire sont formateurs. Les savoirs n'ont pas une circulation à sens unique. (« L'ancrage territorial nous requestionne sur des besoins du territoire qu'on n'avait pas identifiés à priori ; et le besoin du territoire, c'est ce qui nous déplace en tant qu'artistes. »).

Cependant, l'ensemble des participants et des participantes déplorent que ces travaux soient si peu vus et reconnus ; beaucoup insistent sur le fait qu'ils sont très peu, voire pas du tout, pris en compte dans l'attribution des subventions.

Enfin, les participants et participantes ont fait une série de propositions d'ouverture pour augmenter le « toutes et tous » à qui leurs propositions artistiques s'adressent :

*Agir plus souvent hors-les-murs, faciliter les gratuités, privilégier la proximité.

*Accentuer les moyens qui permettent les immersions, les durées de présence artistiques sur les territoires, les relations avec les non-spectateur·rice·s qu'il faut aller rencontrer hors des théâtres. Le terme « infusion » est souvent revenu. (« Le temps est la clef ! Il faut arrêter de nous demander de diffuser à tout va, il faut nous laisser infuser ! »).

*Ouvrir les théâtres : aux différents publics par des moyens de transport mis à disposition, par des plateaux libérés pour de la pratique artistique, à des équipes artistiques multiples (en nombre et en diversité de cultures représentées).

*Privilégier l'éducation artistique, y consacrer plus de moyens et revoir ses modalités d'action : obligation de pratique artistique à l'école au même titre que le sport, temps de résidences longues d'artistes. Constat est fait que l'exigence du nombre de scolaires touchés et de la durée courte des interventions artistiques ne permet pas la rencontre avec le geste artistique.

* Faire évoluer les gouvernances des lieux : en faisant participer à la fois des habitant·e·s et des artistes divers aux prises de décisions. Parfois est évoqué le modèle des Nouveaux commanditaires qui associe des habitant·e·s à la commande de projets à des artistes, modèle jugé vertueux et fertile.

* Proposer un véritable statut des artistes associé·e·s (qui devrait être entendu comme une présence conséquente d'une équipe artistique sur un territoire donné en interaction avec la population) : pour qu'ils et elles participent aux choix effectués par les lieux ; pour qu'ils et elles soient associés aux collectivités qui émettent les politiques culturelles ; pour qu'il y ait du renouvellement des équipes associées et des propositions artistiques qui en découlent ; pour une meilleure équité entre les différentes équipes.

* Accélérer la prise en compte des droits culturels : par une reconnaissance d'une pluralité des cultures, et pour une nécessité de varier les représentations et les récits. Une volonté politique affirmée à cet endroit est pointée comme manquante. (« Les élus ne comprennent pas qu'il faut sur les plateaux des récits de la diversité »).

* Arrêter d'employer le terme de « démocratisation culturelle » et le mouvement descendant qu'il implique. Ne pas se poser en sachant.

Encore plus sur ce sujet que sur les autres, il est indiqué que la responsabilité – et son corollaire le pouvoir – devraient être mieux répartis et partagés avec l'ensemble des acteurs du système. Ainsi des doutes sont émis sur :

* L'horizon d'attente des programmeurs et des programmatrices qui contraind trop le marché en formatant les œuvres (« on fait trop du théâtre pour les producteurs, pas assez pour les gens »)

* Les appels à projet aussi épuisants que réducteurs. (« La commande et la contrainte, c'est OK ; la contrainte est génératrice de formes ; mais l'appel à projets, c'est le tuyau dans lequel tu dois réduire toutes tes idées pour entrer »). Le travail artistique ne peut pas constituer à cocher des cases.

* La prise en compte dans les lieux de culture des modes de vie diversifiés de la population qui nécessiterait des adaptations sur les modalités de représentation : horaires pour les gens qui se lèvent tôt, pour ceux qui élèvent des enfants, pour ceux et celles qui ont des pratiques artistiques moins légitimes. Constat est fait que le fossé s'est creusé entre professionnel·le·s et amateur·rice·s dans les lieux et que ces derniers ont une approche trop centralisatrice de ce qu'est une œuvre.

Quelques points de contradictions qui donnent lieu à débats :

L'artiste peut-il encore revendiquer de pouvoir monter des œuvres compliquées au risque de ne pas être compris ou doit-il s'emparer des modes d'expression populaires (le rap est alors cité) pour monter sur les plateaux et parler au plus grand nombre ?

Il est aujourd'hui, compte-tenu des tensions économiques, difficile de conjuguer les exigences de remplissage des salles avec celles de la diversité du public. Il faudrait pouvoir lâcher sur les premières pour privilégier cette notion de représentativité du public à l'image de la société dans les salles. Quels moyens sont donnés pour avancer sur cette question ?

Dans une société polarisée où les expressions complexes peuvent-être instrumentalisées, quelle place il y a t-il pour des gestes artistiques qui possiblement peuvent choquer certaines personnes ? L'art peut-il encore provoquer/choquer ? En termes de responsabilité du et de la metteur·euse en scène, cela ne se traduit pas tant comme « ai-je le droit de prendre le risque de choquer ? » (dans ce cas la réponse des participants et des participantes était plutôt oui, mais avec des nuances de degrés) que comme « est-ce souhaitable que je prenne le risque de choquer, sachant que cela risque de m'éloigner du public de non à priori convaincu·e·s que je souhaite toucher ? ».

Il est souvent rappelé au cours des débats que nos propres codes culturels nous singularisent au regard d'une partie de la société. Ainsi, travailler avec les gens qui habitent les quartiers populaires met souvent les artistes en face de certaines contradictions, ne serait-ce que le fait de manger « bio » par exemple (« les jeunes avec qui je travaille dans la ZUP, ils aiment manger ce qui pour nous est de la merde, des hamburgers, des frites et même quand ils vont piquer au supermarché, ils ne piquent pas des trucs bios. Quand ils nous voient manger, ils nous prennent vraiment pour des bobos. Et c'est plus dur de se mettre d'accord sur le travail ensuite »). Ou que parfois nous ne savons pas nous positionner avec les codes culturels de ceux·celles avec qui nous travaillons (« comment on fait avec des jeunes femmes qui veulent porter le voile sur scène ?! »).

3 - Propositions regroupées par thématiques

A - Écologie et durabilité

Étendre et coordonner les recycleries/ressourceries sur tout le territoire pour mutualiser les ressources (matériaux, décors, costumes).

Promouvoir des tournées locales et raisonnées, avec un soutien logistique et financier pour réduire l'empreinte carbone.

Prolonger les présences artistiques sur les territoires pour créer des relations de qualité avec les habitant·e·s.

Former et sensibiliser les équipes artistiques aux pratiques écologiques.

Associer les artistes aux décisions sur les temporalités et conditions des représentations (extérieurs, horaires).

Faciliter l'utilisation de mobilités douces avec des incitations financières pour compenser les coûts supplémentaires.

Réfléchir aux récits portés sur les scènes pour mettre en cohérence écologie et processus de création (matériaux, valeurs).

Développer des outils numériques pour coordonner des tournées raisonnées et optimiser les ressources.

B - Diversité, égalité et inclusion

Intégrer des quotas pour favoriser la diversité dans les distributions et équipes artistiques, tout en évitant l'assignation identitaire.

Soutenir des initiatives de compagnonnage et de mentorat pour les jeunes artistes et ceux·celles issu·e·s de la diversité.

Mettre en place des formations pour sensibiliser les équipes aux violences et harcèlements sexistes et sexuels (VHSS).

Valoriser des imaginaires variés sur scène en incluant des œuvres de cultures diverses.

Renforcer la diversité dans les comités d'experts pour diversifier les critères de sélection des projets.

Créer des espaces pour inclure les jeunes artistes, faciliter leur accès aux plateaux et moyens de production.

Reconnaître la diversité des corps et représentations sur scène (origine ethno-raciale, handicap, genre non-binaire...).

Mettre en place des statuts d'artistes associés pour promouvoir une rotation et une équité dans les lieux culturels.

C - Accès démocratique à la culture

Ouvrir les lieux culturels par des actions hors-les-murs, des gratuités et des moyens de transport adaptés pour le public.

Privilégier des durées longues de présence artistique sur les territoires pour renforcer les relations avec les habitant·e·s.

Favoriser l'immersion et l'« infusion » artistique, en ralentissant la production pour privilégier des échanges qualitatifs.

Associer habitant·e·s et artistes aux prises de décisions dans les lieux culturels et politiques publiques.

Améliorer l'éducation artistique en augmentant les moyens et en favorisant des résidences longues d'artistes dans les écoles.

Décentraliser les représentations en zones rurales et quartiers populaires pour toucher un public plus large.

Repenser les horaires et formats des spectacles pour répondre aux besoins diversifiés des publics (familles, travailleurs).

Promouvoir une pluralité de cultures et récits pour éviter l'hégémonie culturelle sur les scènes.

D - Fonctionnement institutionnel et financement

Rendre les modalités d'accès et de répartition des subventions plus transparentes.

Mettre en place des critères objectifs pour l'attribution des subventions, comme le droit de tirage systématique basé sur l'écologie et la diversité.

Revoir les appels à projets pour limiter les contraintes administratives et favoriser la liberté de création.

Harmoniser les pratiques éthiques entre institutions et artistes, en appliquant les mêmes normes à tous les acteur·rice·s.

Encourager une gouvernance plus horizontale et équitable dans les structures culturelles.

Accorder plus de reconnaissance et de soutien financier aux artistes qui travaillent sur le terrain.

E - Dialogue, formation et échanges

Créer des espaces de discussion protégés pour permettre aux artistes de partager leurs expériences et réflexions.

Renforcer la formation initiale et continue sur les pratiques écologiques, inclusives, et éthiques.

Sensibiliser les artistes et institutions aux enjeux d'appropriation culturelle en favorisant une approche participative.

Promouvoir des échanges intergénérationnels pour faciliter le compagnonnage entre jeunes artistes et équipes établies.

Conclusion : un grand besoin de refaire langue commune

« Ce qu'on a préféré, c'est le partage d'expériences ! » ont dit beaucoup de participants et participantes en sortant de l'atelier, « on n'a jamais l'occasion d'échanger sur ces sujets avec ceux-celles qui font le même métier que nous et ça fait du bien ». Effectivement, malgré la frustration qu'il pouvait y avoir à ne pas disposer du temps suffisant pour poursuivre les débats, le soulagement, voire la joie, de la majorité des participants et participantes étaient manifestes. Comme si, face aux bouleversements profonds de la société et à toutes les questions qu'ils posent à ceux et celles qui sont en charge de sa représentation, il y avait un soulagement de chacune et chacun à saisir que ses propres doutes sont le lot commun.

Prises au sérieux, traitées avec concentration, les questions très professionnelles posées aux participants et participantes lors des ateliers venaient souvent éveiller chez eux et elles des sujets intimes. Ainsi, au cours des discussions, le constat aura souvent été fait qu'il devient de plus en plus difficile de travailler à partir de son propre désir. Bien que, paradoxalement, le désir ait été l'impulsion déterminante pour s'engager dans ce métier. Beaucoup de micro-témoignages révélaient des négociations intimes à l'œuvre (« je mens un peu pour avoir l'argent et aussi parce que ce que je veux vraiment faire, je sais que ce n'est pas entendable maintenant pour les producteurs. Enfin, je m'arrange pour continuer à travailler et pouvoir faire un jour ce que je veux quand même. »). Comme si une séparation s'était établie pour beaucoup entre l'artiste qu'il ou elle pense ou souhaite être et le praticien ou la praticienne du spectacle vivant qu'il ou elle se doit d'être pour mener, autant que faire se peut, sa carrière.

Mon point de vue personnel sur la question, c'est que nous assistons aujourd'hui dans les milieux du spectacle vivant à la désagrégation de ce qui tenait lieu de ferment commun à tout un secteur. Il fut un temps où tout le monde avait le sentiment d'avancer peu ou prou sur le même chemin, cela allait de soi ; les figures et les maximes des pionniers du théâtre populaire y tenaient lieu de balises (André Malraux, Jean Vilar, « le théâtre élitare pour tous », etc.). Nous ne sommes plus dans ce temps. Nous ne sommes plus certains du bon chemin à suivre. Nous ne sommes pas sûrs que les mots que nous brandissons parfois comme des boucliers ne sont pas nos propres pièges. Ce trouble touche intimement beaucoup des individus qui composent le secteur (un grand désarroi se faisait parfois sentir pendant ces assises de la mise en scène). S'interroger sur les transformations de la société et ce qu'elles provoquent comme changement dans la posture de l'artiste/metteur ou metteuse en scène, c'est déjà construire, c'est tenter de retrouver ce ferment. Il y a grand besoin de se parler. Pas tant pour « sauver le secteur » que pour qu'il existât toujours des lieux où mettre en doute les représentations du monde.