



**LATI— 03
TUDES 19
CONT— JUN
EMPO— 2015
RAINES**

VEN 05 JUIN

09:30 > 12:30 | 14:00 > 17:00
GARE SAINT SAUVEUR - LILLE (FR)
ENTRÉE LIBRE

RENCONTRES & DÉBATS

**CRÉATION
OU CREATIVITÉ ?
DU GESTE GRACIEUX
À LA RENTABILITÉ
DU GESTE**

Création ou créativité ? Du geste gracieux à la rentabilité du geste.

Vendredi 5 juin 2015, Gare St-Sauveur, Lille

Contexte

Depuis 2009, le festival Latitudes Contemporaines (Lille) intègre à sa programmation annuelle un espace de débats et de réflexions qui interrogent ou documentent les conditions de la création artistique dans le contexte contemporain. En 2015, les Rencontres inviteront professionnels, critiques, spectateurs ou étudiants à penser les frontières glissantes entre création et créativité, tant sur le plan esthétique que politique.

Au cœur d'anciennes partitions entre art et technique, ou entre art et esthétique, la frontière entre création et créativité renvoie aujourd'hui au contexte plus large des « industries créatives » et de l'espace réservé au geste de l'artiste avant sa mise en réseau, en production ou en communication. Au gré de glissements sémantiques, les politiques culturelles contemporaines abritent une série de présupposés ou de discours qui rendent incertaine la priorité donnée à l'une plutôt qu'à l'autre : la création est-elle une part ténue d'une somme d'activités créatives, ou au contraire la créativité est-elle la déclinaison opérationnelle d'une création qui vivrait encore une part d'absolu ?

Pour cerner ces absolus de l'art toujours en fuite, la philosophie esthétique contemporaine repose essentiellement sur les mécanismes de la réception et sur la définition du sensible. On lui oppose volontiers une philosophie de l'art, qui s'appuie sur les pratiques artistiques en premier ressort. Or, ces pratiques artistiques définissent un champ selon différents vecteurs d'appréciation : nature de l'intention, critère institutionnel de reconnaissance, expression impliquant une réflexion quant à son propre vecteur ou médium, développement ou communication d'une représentation du monde. Si on intègre à ces critères celui d'un « régime réfléchi » sur le plan intentionnel de l'intertexte ou du réemploi contemporain, on obtient un spectre distinctif qui permette de séparer la création de la créativité : l'œuvre ne s'assimile ni ne se réduit à l'innovation. On notera de fait que ne figure plus vraiment parmi ces critères un quelconque héritage romantique trahissant l'originalité, tandis que se maintient par ailleurs fermement l'expression de l'autonomie.

En termes de création artistique, l'espace de l'acte gratuit voit pourtant ses frontières très étroitement limitées dès qu'un créateur entend se confronter au regard public par le biais des circuits organisés de légitimation ou de diffusion. Très vite, l'œuvre se trouve encadrée par des critères d'évaluation exogènes, provenant autant de politiques publiques que de régulation de marché : cotes potentielles sur le marché de l'art, dates de tournées annoncées avant même la première journée de résidence de création, redevabilité territoriale ou communautaire en termes de « médiation culturelle »...

Le contexte politique et économique actuel conduit les artistes et acteurs culturels à être régulièrement confrontés à la question de la rentabilité de l'investissement public. Il est clair que parler de « rentabilité de l'art » pourrait alors rapidement entraîner l'argument ou la discussion vers la question de son assujettissement, de son utilitarisation. Une telle approche revient également à affronter

la liste d'indicateurs matériels supposés de ce rendement attendu. Cependant, par-delà les réputationnelles convenues à mettre l'art en regard d'une exigence de rentabilité, il semble aussi important de souligner ou d'interroger la responsabilité que garde l'artiste face à une autre forme de rentabilité de son travail : celle de l'exigence démocratique de la communicabilité de sa représentation du monde, de son partage. Pour mesurer celle-ci, il n'est besoin d'aucun autre indicateur matérialisable que ceux de l'intensité et de la qualité de l'attention générée par une œuvre. L'art pour l'art, l'artiste maudit, l'isolement du génie, sont autant de thèmes que la sociologie ou l'histoire de l'art ont traité au cours de l'histoire. Il serait cependant utile de s'interroger sur un possible isolement contemporain volontaire ou revendiqué de l'artiste au cœur des réseaux de communication et de mise en relation. Quels seraient les vecteurs possibles de sa marginalisation et de son retrait ? Sont-ils souhaités autant que souhaitables, et si oui par qui ?

Enfin, l'actualité regorge de faits relatant ici une coupe budgétaire sévère dans tel budget d'institution, là une suppression d'un événement culturel pourtant bien établi mais privé de subvention. Sans parti pris aveugle, on y voit assez rapidement la disparition programmée de manifestations artistiques ou culturelles non immédiatement rentables selon des critères de visibilité médiatique (et donc politique) ou de retombées économiques à court terme. Il apparaît ainsi légitime de poser la question du maintien d'une certaine diversité culturelle lorsque l'idée du rentable domine celle de l'invention et du « gracieux ». Au sein des métiers de la culture, l'accompagnement contemporain d'artistes confrontés à ce contexte est un défi en soi : comment donner et préserver des espaces de gratuité et d'expérimentation dans ce contexte de contrainte (résidence, temps de travail, budget de recherche, ...) ? ; comment préserver et encourager la projection d'une idée dans la « mise en œuvre » initiale (la création) avant de confronter la démarche artistique à d'autres paramètres de créativité (en production) ?

Latitudes Contemporaines

Introduction

La rentabilité du geste, rappelle François Frimat, président de Latitudes Contemporaines, concerne « l'ensemble des difficultés auxquelles artistes et acteurs culturels sont confrontés à partir du moment où le travail de création s'inscrit dans un dispositif institutionnel, économique et politique, lequel édicte des critères ». Quelle possibilité pour les artistes d'être simplement du côté de la liberté de création et d'expression dans un contexte régi par des injonctions économiques ?

Dans l'expression « geste gracieux » le terme « gracieux », associé au geste créateur, renvoie au désintéressement dans sa forme la plus noble. Or les artistes sont aujourd'hui impliqués totalement dans la réalité du contexte social, économique et politique dans lequel il créent, ce ne sont pas des artistes « hors sol » insiste François Frimat.

Dès lors, comment articuler ces différentes strates, entre existence de règles voire de contraintes et liberté de création pure ? Quels enjeux se nichent au coeur du couple d'opposés gracieux / rentable et quelles sont les implications pour la création contemporaine ?

Création, Créativité : Glissements sémantiques et transferts de valeurs

Mark Alizart propose de s'intéresser au mot « gracieux » pour le considérer à l'éclairage de son origine théologique - ce qui renvoie à la grâce. L'hypothèse défendue ici est que la crise de la valeur de l'art et du geste gracieux prend racine très tôt, au temps de la Réforme de Luther, au XVI^e siècle. S'appuyant sur son ouvrage *Pop théologie*, Alizart présente l'éthique protestante comme prégnante dans le monde capitaliste contemporain. Il établit ainsi un parallèle entre l'ascèse réformée et l'ascèse artistique comme étant les conditions morale et éthique de l'art contemporain au temps du capitalisme.

Le prix de la grâce

La Réforme protestante s'inscrit contre la pratique du commerce des indulgences encouragée dans le catholicisme pour monnayer son salut, ce qui crée une église très corrompue. L'idée de Luther face à cela est radicale : la grâce doit être gratuite. Il faut souhaiter entrer librement, c'est à dire de manière désintéressée dans la grâce de Dieu, sans concupiscence. Luther défend en outre un surcroit d'ascétisme : il faut faire son devoir, être laborieux sans attendre de garantie en retour.

Une évolution similaire est notable dans la considération du rôle de l'artiste dans la société. Nous avons rompu définitivement avec l'époque romantique, où le **génie** de l'artiste s'oppose à la valeur **travail**. A cette figure du génie, individualité spécifique non-tendue de rendre compte d'un temps de travail, se substitue la figure de l'**artiste-artisan**, laborieux, dont la valeur de l'oeuvre est indexée sur le temps de travail qui lui est consacrée.

Un second glissement s'opère à l'époque moderne. A partir des années 1920, les artistes revendiquent une forme d'excentricité et d'individualité qui s'oppose à la société bourgeoise. C'est la revendication de la **non-valeur absolue** : le produit de leur travail n'est pas « génial », les oeuvres n'ont aucune valeur, mais c'est précisément si l'on renonce à leur donner une valeur qu'elles prennent toute leur signification.

On assiste à une **mise en crise de la notion même d'oeuvre**. Pour comprendre cela il faut se placer du côté du public et de ses attentes : le spectateur paye un billet d'entrée et s'attend à obtenir « quelque chose » en retour. Or parfois il n'obtient rien, parce que le « rien » devient en lui-même une valeur sur laquelle travailler. En somme, on se retrouve dans le contexte contemporain avec l'angoisse existentielle d'un temps sans dieu, où l'art a pu remplacer notre désir de transcendance, mais avec un soupçon portant sur la valeur des oeuvres depuis le XIXe siècle.

Contexte contemporain

Les oeuvres contemporaines touchent alors leur cible en ce qu'elles dérangent et rencontrent la résistance de l'ordre. Mais on entre aussi dans un système ambivalent pétri d'oppositions : à cette volonté de rupture de l'ordre s'ajoute une nécessité des artistes d'être protégés, subventionnés, de travailler au sein d'un système, avec des politiques publiques de contrats. Une opposition qui s'intensifie avec l'emballement des prix du marché de l'art, lorsque s'établit un système économique parallèlement à la critique de sa valeur.

Cette **opposition** entre **nécessité de rupture** et de subversion et **système protecteur** garant est « une souffrance partagée » pointe Mark Alizart, dans un face à face plaçant l'artiste mal compris face au public qui ne se retrouve pas immédiatement dans les oeuvres. Il faut sortir de ce système d'attaques-défenses et réconcilier les deux partis. Face à cette impasse, le philosophe propose la formule suivante : il faut parvenir à comprendre le **geste créatif comme un geste affirmatif**.

Cette réponse mêle art contemporain et société : l'art contemporain à son tour est devenu entièrement poreux au marché, à la société, à sa marchandisation. Certains artistes sont soumis à cette logique de rentabilité, d'autres l'ont complètement dépassée, en étant « super-rentables ». Il n'y a pas de symétrie parfaite entre art contemporain et Réforme, pas plus qu'entre le fait de produire des oeuvres d'art et de produire des oeuvres de charité. Ce qui se joue dans l'art contemporain c'est une accumulation du signe, du sens, du symbolique.

Suite à une question posée par Sarah Troche, qui interroge le rôle du penseur dans l'élaboration de discours qui soient compréhensibles vis à vis de l'art contemporain, Mark Alizart affirme que l'enjeu est vital intellectuellement et politiquement de défendre l'art contemporain, contre toute forme d'obscurantisme, car il en va de notre propre existence et manière de nous situer dans l'ici et maintenant. Il faut se battre pour résister et réinventer l'appareil théorique adéquat pour en parler, conclut-il.

François Frimat propose un instant de revenir à la nature de la grâce dans la perspective poétique de la création. Quelle est la nature de cette grâce dans le spectacle vivant par exemple ? **La grâce, c'est la liberté** répond franchement à cela Mark Alizart.

Peut-être pourrait-on alors remplacer « rentabilité et geste gracieux » par « rentabilité et liberté » dans l'intitulé des débats, proposent les intervenants.

Sarah Troche propose ensuite de définir clairement les notions de « **création** » et de « **créativité** », afin de pouvoir les distinguer et les employer en toute connaissance de cause.

Le terme « **créativité** » connaît actuellement un réel engouement, valorisé à travers des champs aussi variés que la culture, le monde de l'entreprise, le marketing, la psychologie ou l'éducation. La créativité est devenu en quelque sorte **un état d'esprit**¹. C'est un mode d'expression et d'affirmation de soi, qui engage un certain rapport à l'imaginaire et à la production. Elle désigne la capacité à imaginer **quelque chose de nouveau**, ou à découvrir une solution originale à un problème donné. Elle est liée **au faire**, à la réalisation, en tant que celle-ci apporte du neuf et de l'inédit.

Sarah Troche pointe que la créativité a partie liée avec l'imagination d'une part et l'invention d'autre part, il n'y a pas de créativité sans **imagination** constructrice, efficace, qui se développe à partir d'une situation donnée qu'elle reconfigure de façon originale. Quant à l'invention, elle mobilise la créativité mais suppose en outre un passage de l'idée à la production.

En somme, la créativité est un état d'esprit propice à l'invention, mais qui déborde largement ce champ. C'est une notion plus démocratique que celles d'invention et de génie, qui renvoient à quelque chose de sacré. **La créativité, c'est le génie démocratisé.**

Créativité et création / originalité et nouveauté

Sarah Troche met en lumière la nuance entre créativité et création en examinant la part d'originalité et de nouveauté liée à chaque terme. L'originalité n'est pas synonyme de nouveauté. Cette dernière s'établit selon un critère chronologique, qualifiant une invention dont on ne peut trouver d'antécédents techniques par exemple. L'oeuvre d'art est absolument originale puisque qu'elle ne peut être déduite d'un savoir antérieur. On peut dissocier l'originalité artistique de la simple manifestation du nouveau. La qualité d'une oeuvre d'art ne peut se mesurer à son degré de nouveauté, et le critère de nouveauté ne suffit pas pour faire quelque chose d'original. En ce sens une oeuvre du passé, reprise et imitée, n'est plus nouvelle mais reste parfaitement originale.

Et c'est bien parce que l'art ne se pense pas en terme de nouveauté qu'on ne peut pas le penser en terme de progrès ou d'innovation, et que l'on a affaire à des oeuvres qui sont originales.

Prolongement théorique : deux auteurs pour penser la réalité complexe de la créativité

Le choix des mots a donc une portée sur la signification et le message transmis. Sarah Troche parle d'une **injonction à la créativité**, brandie actuellement comme une ressource considérée indispensable à la compétitivité en entreprise. Or la créativité se nourrit en partie de ce qui n'est pas utilitaire ou rentable. Il y a dans l'incitation à la créativité les mêmes limites que lorsqu'on encourage la détente et le lâcher-prise en vertu d'une recherche d'efficacité accrue. La créativité véritable, soutient S. Troche, suppose une forme de gratuité, en dehors de toute recherche de rentabilité, sur un temps libre, un temps pour rien.

S. Troche s'appuie sur le philosophe André Gorz² qui parle « d'un capitalisme cognitif » dont les ressources principales sont la créativité et non les machines. Contre le travailleur-automate qui doit

¹ Calquée sur le terme anglais « creativity », qui signifie « esprit créateur », « créativité » apparaît en français dans les années 1950 d'abord dans le domaine de la psychologie.

² A. Gorz, *L'immatériel : connaissance, valeur et capital*, ed. Galilée, 2003.

se dépouiller de ses savoirs et s'adapter à la machine, le travailleur post-fordiste entre en production avec tout le bagage culturel acquis par le jeu, les activités artistiques exercées hors du temps de travail, où se développent des capacités d'improvisation, de coopération. Autant de ressources développées sur un temps gracieux.

La philosophe cite ensuite les travaux de Pierre-Michel Menger, avec *Portrait de l'artiste en travailleur; métamorphoses du capitalisme*. La thèse de ce livre est la suivante : le métier d'artiste aujourd'hui serait un modèle pour le développement du capitalisme dans sa forme la plus libérale.

L'artiste d'aujourd'hui est le travailleur modèle de l'entreprise capitaliste, l'organisation spécifique de son travail en porte les valeurs. L'investissement total de soi est vécu comme la norme par exemple, car on parle de **vocation**. Ce qui mène à ne plus distinguer temps de travail et de non-travail. On peut penser aussi à la nature des contrats (intermittents) et à la flexibilité généralisée des conditions de travail. Et enfin, au fait que la concurrence soit acceptée et valorisée sur le « marché », avec l'existence « d'appareils de mesures des talents : la liste des meilleurs ventes de livres, les hit-parade... ».

François Frimat s'interroge : pourquoi a-t-on envie de sauver le terme de créativité face à celui de création, de le défendre et le justifier ? Dans un premier temps le glissement de la création vers la créativité n'est pas une bonne nouvelle, permet un brouillage entre « amateur » et « professionnel » notamment. Jusqu'où la création artistique peut-elle frayer avec la créativité ? N'y a pas-t-il là une autre figure de la rentabilité, qui compromet ce qu'il peut y avoir de gracieux à être créatif ?

S. Troche répond à cela que la créativité est en effet un mot séduisant, passe-partout, qui peut brouiller les frontières entre amateurisme et artistes. En outre, penser la création en terme de créativité revient à la soumettre à un impératif de rentabilité, de commercialisation. Or c'est précisément pour cela qu'il faut s'emparer de ce jeu de renvois entre les deux termes et le réfléchir, précisément parce qu'il pose question.

Benoit Hennaut rappelle qu'il s'agit ici de jugements de valeur qui remontent à la distinction entre *otium* (le temps désignant sous la civilisation romaine la possibilité de ne rien faire) et *negotium*, (activités liées à la production), soit entre l'esprit de création et la créativité au travail.

Mark Alizart pose quant à lui que ce balancement entre les deux termes pose la question de savoir s'il est positif ou non d'être au travail ? A l'apparition du temps libre, nous avons appris à le canaliser, l'organiser, comme une façon de continuer à « se former » soi-même. Il y a ici une différence entre les pays de tradition catholique, où le temps libre est considéré comme un temps pour la paresse, et les protestants, où ce temps est à employer pour travailler autrement. Il y a en somme deux modèles, celui de l'aliénation (devenir autre que soi) du travail salarié travaillant sur un objet et se transformant lui-même en cours de route, et celui de l'artiste, travaillant pour soi et à son propre développement (et alors quel mal y a-t-il à travailler tout le temps ?).

Critères de la rentabilité de la création - les politiques culturelles face au geste en contexte

Jérôme Pacouret³ fait un point sur le rôle des politiques culturelles en France en mettant en perspective l'échelle nationale, européenne et mondialisée. Cette triple inscription reflète en effet l'entière situation actuelle et des tensions qui en découlent, observées sur le terrain.

La **conjoncture** est la suivante : depuis les années 1970, un processus de marchandisation, de médiation, d'internationalisation de l'art est en marche, tirant vers une forme de « rationalisation » du secteur. Apparaissent alors des gestionnaires de la culture, des **intermédiaires** qui ne produisent pas l'oeuvre directement mais contribuent à la faire vivre, à travers de nouveaux modes de production et de diffusion.

Le contexte économique pèse indéniablement sur l'industrie culturelle, avec les exigences de rentabilité, une concurrence forte, l'accès à la médiatisation très compétitif. Nous sommes face à la mondialisation dans une circulation des produits culturels à l'échelle internationale.

Sous l'impulsion des Etats-Unis, un ensemble de règles sont mises en place dans les années 1990 en vue de libéraliser la circulation des biens culturels. La France se distingue avec « **l'exception culturelle** », établissant que les biens culturels ne sont pas des marchandises comme les autres et bénéficient d'un statut à part, donnant droit à des aides publiques. Ce terme a été remplacé à la fin des années 1990 par « diversité culturelle » sous l'impulsion de l'UNESCO.

La « **diversité culturelle** » vise à la défense du marché national, la protection face à la concurrence étrangère et peut servir à dénoncer l'emprise de certaines grandes sociétés de production sur le marché. Le rôle des politiques culturelles comprend la protection du marché national, du patrimoine, le soutien à la création et à la diffusion de la culture nationale à l'étranger, d'assurer la démocratisation de la culture et enfin de favoriser la croissance des emplois liés aux industries culturelles.

Un effet pervers observé est la soumission du projet artistique à certaines exigences de production. Des tensions se superposent dans le champ artistique à partir du moment où des contraintes⁴ de rentabilité sont imposées aux artistes, générant un certain nombre de désaccords entre professions.

Ludovic Rogeau prolonge cette perspective en rappelant l'enjeu imminent de la fusion de la région Nord Pas-de-Calais et Picardie pour les politiques culturelles futures. Il insiste sur l'inscription de la culture au coeur du territoire, où les intermédiaires sont à la fois « acteurs économiques, acteurs sociaux, citoyens, acteurs culturels, acteurs pour l'éducation. » Il soulève une série de questionnements générés par le rapprochement entre « rentabilité » et « création » : Qui évalue les politiques publiques culturelles et comment ? Comment sont définis ces critères d'évaluation ? Comment évaluer l'action de chacun en gardant ses spécificités et sans dévaloriser les projets dans un grand dénominateur commun ? Quelle place est donnée aux acteurs culturels dans le dialogue avec les élus et les institutions publiques ?

³ Il livre ici les conclusions tirées du n°206-207 d'*Actes de la recherche en sciences sociales*, consacré aux transformations contemporaines des champs de production culturelle, paru en 2015.

⁴ Voir p.10.

Pour esquisser des pistes de réponse, Ludovic Rogeau affirme la responsabilité et l'engagement des acteurs culturels, soutenant l'importance d'adopter une démarche citoyenne et engagée face au service public. Il propose notamment :

. D'affirmer la place primordiale de l'art et la culture dans la société, comme étant au coeur de la vie citoyenne et non comme faire-valoir pour les politiques. Les prises d'initiatives dans le champ culturel sont porteuses d'une dynamique socio-économique considérable sur un territoire donné.

. De défendre que les modes d'évaluation des projets ne servent pas d'outils de comparaison entre les lieux, entraînant une mise en concurrence insidieuse et déséquilibrée, et d'assurer la possibilité de retrouver une certaine liberté face aux cahiers des charges imposés par les institutions. Une évaluation qualitative plutôt que quantitative est à chercher et à mettre en place, pour permettre d'éviter ces comparaisons, et favoriser l'expression de tous les partis concernés.

. De participer à la définition de la politique culturelle des territoires, en refusant de se faire imposer certaines mesures issues de diktats économique ou administratifs (les appels à projets) mais bien plutôt s'efforcer d'être à l'origine de la construction culturelle des territoires.

Dans le public, Laurence Brion, chargée de mission danse auprès de la Région Nord Pas-de-Calais, s'exprime sur ces fameux modes d'évaluation. « Ces indicateurs ou grilles d'évaluation existent avant tout comme un support de discussion et non d'évaluation, leur rôle est de proposer un cadre, un outil de dialogue et d'observation avant tout », défend-elle.

Une question s'impose alors dans le débat : Faut-il vraiment considérer la culture comme un acteur économique ? Auquel cas la sphère politique peut considérer que celle-ci doit être soumise à un critère de rentabilité comme n'importe quel autre secteur.

François Frimat évoque alors la « complexification technocratique des politiques culturelles » qui produit une inversion des fins et des moyens, dont la création artistique fait les frais. L'effet direct de ce constat est au coeur de structures non-institutionnelles comme les Latitudes Contemporaines, plongées dans l'obligation d'être très inventives et innovantes face aux nouveaux moyens de production, qui **allient exigence et rentabilité** tout en **ménageant la liberté de création** de l'artiste, sans l'oblitérer. Maria-Carmela Mini tire la sonnette d'alarme en convoquant l'image de la Cartocrise⁵ pointant la disparition de plus de 200 festivals en France depuis mars 2014, et déplore la disparition pure et simple de lieux d'accueil pour l'émergence de projets innovants et fragiles. Quelle place pour l'innovation si les structures indépendantes disparaissent ?

⁵ Consultable ici : http://umap.openstreetmap.fr/fr/map/cartocrise-culture-francaise-tu-te-meurs_26647#6/51.000/2.000

Accompagnement des artistes - Modalités de l'accompagnement du geste créatif sous contrainte

Tous les intervenants reconnaissent devoir faire face à des schémas de production et de financements obsolètes par rapport au contexte économique changeant. De nouvelles formes d'organisation se mettent en place afin de réagir au mieux à cela. Il s'agit pour chacun des acteurs intervenants ici de **reformuler le rapport entre acte créatif et contraintes**, afin que ces dernières deviennent une force génératrice de solutions innovantes pour le bon accompagnement des projets et des artistes.

La contrainte majeure à laquelle font face les compagnies est la raréfaction des moyens financiers engagés pour la production. Une des solutions avancées est la mise en valeur de la **coopération**, notamment avec la nécessité de mettre en commun les compétences ainsi que de mener une réflexion pragmatique, politique et prospective sur les moyens d'accompagnement de concert entre structures, partenaires et artistes.

Anne Rossignol évoque son expérience de construction de réseau avec le projet CO-OP⁶ au sein de la structure de production et de création collaborative in'8 circle à Marseille. Ce projet est né pour palier au manque d'accompagnement des petites compagnies, souvent isolées, et de la nécessité de s'engager vers un accompagnement collectif en ouvrant des temps de dialogue approfondis sur les stratégies de création avec les artistes. Le projet CO-OP s'architecture notamment autour de tables rondes autour des questions de production, rassemblant des acteurs et artistes de champs très divers. Et propose notamment des temps de réflexion sur le collectif, sa construction et ses modalités de coopération.

Julien Fournet insiste sur la nécessité de lier étroitement contexte de production et teneur du projet. L'Amicale de production, dont il est directeur, porte des projets de divers auteurs, variables tant en formats, esthétiques, qu'exigences en terme de production. Le choix opéré par l'Amicale est de fonctionner comme une coopérative de projets vivants, qui prennent forme grâce aux contraintes de production. Il rappelle que le geste créatif se nourrit du réel dans lequel il s'inscrit, dans un environnement social et politique. Il n'y a pas d'acte créatif « pur », absolu qui jaillit *ex nihilo* mais un contexte concret et tangible, dans lequel il se forme. Ainsi, les **contraintes** liées au contexte de production sont directement en rapport avec l'acte créatif comme **productrices de sens**. La contrainte peut devenir créative. Julien Fournet énumère les contraintes structurantes dans le champ de la production qu'il faut reconsidérer :

. **Le calendrier** : il est nécessaire de réfléchir à la maîtrise du temps, à la façon dont les créateurs pourraient maîtriser eux-mêmes leur temps de recherche, de création. La question du rythme de production est primordiale, souligne t-il.

. **Les espaces de travail** : il existe un manque de soutien apporté à des lieux d'accueil de la pratique artistique dégagés de toute pression de rendu, de résultats. Julien Fournet insiste sur la difficile survie de ces lieux atypiques (L'L à Bruxelles, la Maison des Artistes au Vivat d'Armentières, la Mal-

⁶ <http://www.in8circle.fr/#co-op>

terie à Lille ou Fructôse à Dunkerque) qui sont en danger de disparition imminente.

. **Les compétences** : il faut absolument assurer la disponibilité et le partage des compétences, à commencer par la possibilité de réunir un ensemble de gens dans un même lieu dans un fonctionnement de type coopératif.

. **Le budget** : il pointe enfin la non-adéquation du système de financement public issu des années 1980 qui n'est plus adapté à la réalité actuelle. Il y a une nécessité vitale de financer le temps de recherche, « l'économie prototypale », les essais et les erreurs insiste t-il.

Maria-Carmela Mini souligne à son tour sur la nécessité de financer et de soutenir les structures qui **favorisent l'émergence** et la programmation de projets fragiles, en devenir, qui sont les laboratoires de la création contemporaine. Latitudes prod. naît en 2006 pour accompagner chaque artiste par un panel de personnes aux compétences polyvalentes. Les « intermédiaires » dont parlait Jérôme Pacouret sont ici adjutants, bienveillants, au service de la création et du projet et non du critère de la rentabilité en premier lieu.

La directrice des Latitudes souligne la nécessité de **faire preuve d'une grande créativité** lorsque l'on est accompagnant d'un projet, et ce à toutes les étapes, afin de produire et de diffuser le travail dans ce contexte plus que difficile. De telles structures, indépendantes dans leur fonctionnement, ne s'encombrent pas de cahiers des charges très lourds comme dans certaines institutions et possèdent une marge de manoeuvre plus grande en terme de choix de production. Le problème est que leur survie est fortement menacée.

Les nouvelles formes d'organisation du travail sont le terreau de nouvelles esthétiques. Une urgence apparaît à faire en sorte que le cheminement de la chaîne de production soit **sur-mesure**, au plus juste pour l'artiste et l'équipe en fonction du projet porté. Assurer l'émergence et le soutien aux premiers projets s'impose comme une priorité à brandir dans un contexte politique et économique secoué. C'est le rôle et la qualité des acteurs culturels rassemblés ici, pouvant garantir un droit et une place à l'innovation et à la prise de risques dans la création contemporaine.

Le gracieux opposé à l'intéressé - au sens économique- a été largement discuté au cours des débats. Or, en guise de conclusion, une personne du public fait remarquer **qu'intéressement** vient de *inter res* signifiant **entre les choses**. Faire du lien entre les choses, les acteurs, les partenaires, c'est peut être ça la grâce des bureaux de production et autres structures d'accompagnement et de production de la création. En générant de l'intérêt entre choses improbables, en créant des liens neufs. Le geste gracieux pourrait se situer entre ces enjeux de production et de création, avec finesse, pour faire vivre les désirs et faire naître une situation, c'est à dire un spectacle.

Les Intervenants

> **Mark ALIZART, philosophe**

Mark Alizart est né en 1975. Il a travaillé au Centre Pompidou, au Palais de Tokyo, au cabinet du ministre de la Culture et chez LVMH. En 2005, il a cofondé la revue Fresh Théorie (Editions Léo Scheer). Il a dirigé le catalogue de l'exposition "Traces du sacré" (Editions du Centre Pompidou, 2008) et un livre d'entretiens avec Stuart Hall (Editions Amsterdam). Il vient de publier aux Presses Universitaires de France un essai sur les relations entre protestantisme et postmodernité intitulé *Pop Théologie*.

> **Julien FOURNET, directeur de l'Amicale de production**

Après des études de philosophie, il essaye vaillamment de reproduire les grandes excitations vécues lors de ses classes vertes en appliquant peu ou prou les mêmes recettes dans le domaine des arts vivants. S'ensuit une série de tentatives hétéroclites : bals littéraires, campings mixtes, parcours urbains, visites guidées, cabarets, projections en plein air (de 2003 à 2007).

En 2007, il s'associe à Antoine Defoort et Halory Goerger avec lesquels il crée deux spectacles. Il occupe la place de comédien-opérateur ou d'assistant-scénographe. Par ailleurs, diplômé en bricolage culturel, il prend également en charge le montage et la production des projets (*Cheval* 2007, &&&&& &&& 2009) ; devient un temps tour-operator, tennis-partner, sherpa et co-pilote dans la brousse des tournées.

En 2010, il devient directeur de l'amicale de production (coopérative de projets vivants) et continue son travail de producteur (*Germinal* 2012).

Il poursuit actuellement deux pistes de création singulières et complémentaires.

L'une est collective, épique et expérientielle. Elle est centrée autour du jeu (fête foraine, chasse au trésor, spectacle en kit, labyrinthe), et s'inscrit dans des contextes in situ (*France distraction* 2012, *La chasse* 2015, *Collectif jambe* 2016).

L'autre est solitaire, poétique et cérébrale. Elle aborde gaiement des sujets d'ordre philosophique (expérience esthétique et massage moral, science-fiction politique et événement populaire), et prend la forme d'interventions type conférences et travaux manuels (*Le jeu de l'oie* 2013, *Les Thermes* 2014, *Amis il faut faire une pause* 2015).

Indoor ou outdoor, ces deux pistes forment le même dessin et la même politique. Elles s'installent dans les plis du réel et tente de le déployer au travers de dispositifs ou d'expériences frisant l'éternement.

> **Maria-Carmela MINI, directrice artistique de Latitudes Contemporaines**

Engagée dans la création contemporaine en tant que productrice et programmatrice depuis 1993, elle accompagne l'apparition des formes chorégraphiques pluridisciplinaires et novatrices dans diverses villes en France, en Angleterre et en Suisse. Dans chacune, mettant en oeuvre une réflexion sur la relation aux publics au profit des territoires et de leur diversité culturelle comme des artistes.

Dans un dialogue suivi avec le monde chorégraphique, avec une curiosité des esthétiques émergentes et une participation active aux débats liés à l'évolution des problématiques artistiques, son travail privilégie le partage le plus ouvert à travers la diffusion, les rencontres professionnelles et publiques comme l'enseignement au profit des diverses composantes de la création d'aujourd'hui.

Elle est aujourd'hui directrice artistique de Latitudes Contemporaines et directrice du bureau de production Latitudes Prod.

> **Jérôme PACOURET, doctorant à l'EHESS et ATER à l'Université Paris 1**

Jérôme Pacouret est doctorant en sociologie à l'EHESS (Centre européen de sociologie et de science politique) et ATER à l'Université Paris 1. Entamée en 2011, sous la direction de Gisèle Sapiro, sa thèse porte sur l'appropriation des films en France et aux Etats-Unis. Il a participé à la coordination d'un numéro d'Actes de la recherche en sciences sociales consacré aux transformations contemporaines des champs de production culturelle, paru en 2015. Il a publié dans ce même numéro un article consacré à l'engagement des cinéastes au sujet de la loi HADOPI. Il participe à deux enquêtes collectives, sur le festival littéraire Les Correspondances de Manosque (CESSP) et sur les juristes dans le gouvernement de l'Europe (ANR Polilexes, Université Paris 1).

> **Ludovic ROGEAU, directeur adjoint de la Comédie de Béthune et délégué suppléant du Syndéac Nord-Pas de Calais**

Après avoir occupé différents postes dans plusieurs structures culturelles en France (Secrétaire général à la Comédie de Saint-Étienne, Responsable de la communication au Théâtre la Passerelle, Scène nationale de Gap...), Ludovic Rogeau est actuellement directeur adjoint de la Comédie de Béthune, Centre Dramatique National Nord - Pas de Calais.

Depuis 3 ans, il est délégué suppléant du Syndéac (syndicat national des entreprises artistiques et culturelles) en Nord - Pas de Calais. Au sein de cette organisation et en lien avec les autres syndicats et réseaux du secteur culturel, Ludovic Rogeau prend part à la mobilisation pour favoriser le dialogue avec les élus et les représentants des institutions régionales. Avec la création de la future grande région Nord, il participe activement à la mise en place d'un collectif pour voir l'émergence d'une politique publique pour la culture.

> **Anne ROSSIGNOL, directrice d'In'8 Circle, maison de production à Marseille**

Après des études littéraires, elle se forme à l'administration culturelle à l'Arsec-Lyon II.

Elle commence sa carrière à Lieux publics, centre national de création à Marseille en 1997 alors dirigé par Michel Crespin. Elle y occupe plusieurs postes dont celui d'attachée de production. En 2002, elle rejoint l'équipe de Karwan pour le projet « L'année des 13 Lunes », saison des arts de la rue en Bouches-du-Rhône.

C'est en 2004 qu'elle entre au service formation de l'Arcade, Agence régionale des arts du spectacle en Provence-Alpes Côté d'Azur. Elle dirigera ce service de 2007 à 2010.

Elle intègre l'ENSATT en formation continue en dernière année de cursus et obtient le diplôme en 2010, filière administration.

En 2010, elle fonde in'8 circle • maison de production à Marseille et en assure depuis la direction et prend en charge la définition des orientations de la maison de production et de son développement. Elle assure l'accompagnement des compagnies d'in'8 circle avec l'appui d'une équipe de 4 personnes.

In'8 circle collabore aujourd'hui avec Ex Nihilo (Anne Le Batard et Jean-Antoine Bigot), Caroline Obin (L'apprentie compagnie), Cahin-Caha (Gulko), Théâtre de l'Entrouvert (Elise Vigneron), Pulso (Rocio Berenguer), Balkis Moutashar, Rouge Elea (Corine Cella), Arketal (Greta Bruggemann et Sylvie Osman), et la FAI AR (Formation supérieure en art pour l'espace public) au titre de l'insertion professionnelle.

> **Sarah TROCHE**

Agrégée de philosophie, elle enseigne actuellement à l'Université Rennes 2 en tant qu'ATER. Membre du comité de rédaction de la revue Geste, elle a enseigné la philosophie au lycée, à l'université de Paris I et de Lyon III, et intervient régulièrement dans les écoles d'art. Derniers articles parus dans les Cahiers Philosophiques (n°131, dossier "Marcel Duchamp") et la Nouvelle Revue d'Esthétique (n°9, dossier "Poétiques de la contrainte dans l'art contemporain"). Sa thèse vient d'être éditée aux Presses Universitaires de Rennes, dans la collection Aesthetica, sous le titre *Le hasard comme méthode, L'aléatoire dans l'art du XXe siècle*.

Les partenaires du projet

