



**assises  
nationales  
de la mise  
en scène  
2024**

Synthèse  
Janvier 2025

## Sommaire

Un élan collectif pour l'avenir de notre profession et du Spectacle Vivant – Cyril le Grix, Président du SNMS.....	5
Le spectacle vivant à l'image de la société française – Stéphane Fiévet, directeur des Assises.....	8
<b>UN EVENEMENT INEDIT ET FEDERATEUR.....</b>	<b>11</b>
Les Assises Nationales de la Mise en Scène en chiffres.....	12
Le projet des Assises.....	13
Ouvrir le dialogue.....	13
Trois thèmes, trois ateliers.....	14
L'engagement de nos partenaires.....	18
Une démarche de proximité : le Tour de France des Assises Nationales de la mise en scène.....	19
La méthodologie des Assises.....	20
La méthodologie des ateliers.....	21
Cadrage général. Quelques rappels fondamentaux.....	21
Trois ateliers participatifs.....	22
Sondage.....	22
Méthode participative.....	22
Atelier 1 : la trajectoire.....	23
Atelier 2 : le processus de création artistique au regard de ses conditions d'existence.....	25
Atelier 3 : la responsabilité.....	28
Les focus thématiques.....	30
<b>METTEUR OU METTEUSE EN SCENE, DE L'INVISIBLE AU VISIBLE.....</b>	<b>31</b>
Réalités chiffrées.....	32
Les effectifs.....	32
Répartition par régions.....	34
Analyse par tranches de salaires.....	35
Analyse par nombre d'heures déclarées.....	35
Analyse par tranches d'âge.....	36
Les chiffres communiqués par la SACD.....	37
Synthèse des ateliers Trajectoire – Gwénola David, directrice générale d'ARTCENA.....	38
1 - Enjeux et méthodologie.....	38
2 - Le déploiement d'un parcours dans la durée.....	39



3 - La définition et la reconnaissance du métier.....	43
4 - Formation et transmission.....	46
Conclusion.....	48
"Enjeux de la formation initiale et continue" Synthèse de la table ronde.....	49
"Quelle place pour les artistes émergents ?" Synthèse de la table ronde.....	52
<b>UN PROCESSUS DE CREATION SOUS TENSION.....</b>	<b>55</b>
<b>Synthèse des ateliers sur le processus de création – Olivia Burton, dramaturge et conseillère artistique.....</b>	<b>56</b>
Introduction : objectifs et méthodologie.....	56
1 - Les critères de succès.....	57
2 - Les vents favorables.....	58
3 - Obstacles internes.....	60
4 - Obstacles externes.....	61
5 - Propositions.....	64
Conclusion : Trois notions clé.....	69
"Quel avenir pour la liberté de création ?" Synthèse de la table ronde.....	70
"Écrire et mettre en scène : quels enjeux pour la création ?" Synthèse de la table ronde.....	73
"Artistes en territoires : animation culturelle ou renouvellement de la création ?" Synthèse de la table ronde.....	75
<b>FAIRE EVOLUER L'ECOSYSTEME.....</b>	<b>79</b>
<b>Synthèse des ateliers sur la responsabilité des metteurs et des metteuses en scène face aux transformations de la société – Marie-Pia Bureau, directrice de l'ONDA ....</b>	<b>80</b>
Introduction : Un chantier très vaste !.....	80
1 - Trois tendances transversales.....	81
2 - Les constats, propositions et points de contradiction, thématique par thématique .....	85
3- Propositions regroupées par thématiques.....	94
Conclusion : Un grand besoin de refaire langue commune.....	96
"Enjeux de la création adaptée" Synthèse de la table ronde.....	98
"Où en sommes-nous de la transition écologique dans le spectacle vivant ?" Synthèse de la table ronde.....	101
"Diversité, égalité au théâtre" Synthèse de la table ronde.....	104
<b>METTEURS ET METTEUSES EN SCENE ULTRAMARINS : POUR UNE VERITABLE CONTINUITE TERRITORIALE.....</b>	<b>107</b>
<b>Synthèse de l'édition des Assises avec La Réunion.....</b>	<b>108</b>
1 - Critères de succès.....	108
2 - Obstacles.....	110



3 – Vent favorable.....	112
4 – Propositions.....	112
<b>Synthèse de l'édition des Assises avec la Guadeloupe, la Guyane, et la Martinique</b>	<b>113</b>
1 – Principaux obstacles relevés.....	113
2 – Vent favorable.....	116
3 – Propositions.....	116
<b>Monographie AFDAS.....</b>	<b>118</b>
<b>Metteuses et metteurs en scène : artistes, techniciens, managers.....</b>	<b>119</b>
Résumé.....	120
Introduction.....	121
1 – Définir le métier de metteuse ou metteur en scène : rôles et responsabilités d'une ou d'un artiste.....	123
2 – Les metteuses et metteurs en scène : des artistes-cadres.....	128
3 – Perspectives pour la formation à la mise en scène.....	133
Ouverture.....	139
Bibliographie.....	140
<b>ET APRES ?.....</b>	<b>142</b>
Poursuivre le travail – Cyril le Grix, Président du SNMS.....	143
Le SNMS.....	145
Ils ont fait les Assises Nationales de la Mise en Scène.....	146
<b>ANNEXE.....</b>	<b>150</b>
Sondage.....	151



# Un élan collectif pour l'avenir de notre profession et du Spectacle Vivant

## Cyril le Grix, Président du SNMS



Véritable succès par sa fréquentation, les Assises Nationales de la Mise en Scène ont constitué, cet automne, un événement majeur qui a rassemblé un grand nombre de professionnels du Spectacle Vivant, démontrant par là même la nécessité et l'urgence de cette consultation. Les ateliers et les tables rondes, véritables carrefours d'idées, ont permis d'éclairer un grand nombre de sujets et d'enjeux cruciaux pour l'avenir de cet art fragile, colonne vertébrale naturelle des arts vivants.

D'une part, nous avons voulu abattre les murs qui trop souvent nous enferment dans notre pratique dans l'objectif de favoriser les partages d'expériences et l'élaboration de pistes de réflexion communes, comme

autant de chemins qui se croisent pour donner naissance à une compréhension plus profonde de notre art. En s'adressant à toutes les disciplines des arts vivants : arts de la rue, cirque, marionnette, théâtre lyrique, spectacle d'humour, théâtre, ces rencontres ont révélé leur vertu fédératrice, mettant en lumière le socle commun de nos pratiques. D'autre part, nous tenions à intégrer dans ces discussions nos différents collaborateurs et collaboratrices allant de la technique à l'administration. Enfin, il était impératif de mener une consultation nationale, construite à partir des territoires, dans la continuité de l'histoire de la Décentralisation afin de créer un espace d'échange chaleureux, jusqu'alors manquant, où chacun puisse trouver un espace d'expression propre à ses préoccupations.

Si la matière de ces échanges, que vous retrouverez en détails dans ce document, a permis de poser les bases d'une meilleure compréhension de notre métier et des problématiques qui nous sont spécifiques, ils révèlent aussi un certain nombre d'inquiétudes communes. Les crises successives qui frappent régulièrement la Culture, exacerbées par les conséquences de la pandémie, ont suscité des questionnements fondamentaux sur nos pratiques. Et les récentes polémiques sur la place des artistes, leur caractère "essentiel" comme les coupes budgétaires violentes dont notre secteur est victime, ont fait émerger chez les créatrices et créateurs un sentiment d'isolement et d'incompréhension majeurs.

Parmi les nombreux points saillants de ces journées, les discussions ont mis en relief l'incomplétude de notre statut juridique et social et les problématiques liés à la temporalité des processus créatifs, mal identifiés par les financeurs, se répercutant ainsi sur la production et la diffusion des œuvres. Nombre d'entre vous avez notamment demandé une reconnaissance accrue de la phase préparatoire (avant la première répétition) qui nécessite un temps de préparation, de maturation et d'expérimentation très rarement pris en compte

UN EVENEMENT INEDIT ET FEDERATEUR

Un élan collectif pour l'avenir de notre profession et du Spectacle Vivant  
Cyril le Grix, Président du SNMS



et valorisé. Cette phase de travail est indispensable au succès de nos créations. Ont également été soulignées les lourdeurs administratives qui pèsent sur notre pratique.

Concernant la phase de diffusion, la possibilité que les créations puissent tourner plus longtemps apparaît à toutes et tous comme une nécessité économique et artistique. A été cité par exemple, l'impact indéniable de la présence du public sur les artistes-interprètes, capable de faire évoluer les choix effectués durant les répétitions. Aussi il apparaît primordial pour la metteuse ou le metteur en scène de suivre l'évolution de ces interactions et de faire mûrir le spectacle.

Concernant l'environnement de travail, celui-ci suscite des préoccupations communes, témoignant d'une volonté collective de bâtir, particulièrement chez la jeune génération, un climat bienveillant et responsable, où la joie de créer collectivement ait tout sa place. Les échanges ont mis en lumière les difficultés rencontrées par la discontinuité du travail et le besoin de réfléchir à une meilleure permanence artistique, sans pour autant remettre en question le système de l'intermittence, et d'assurer la stabilité des équipes. Ces échanges sont l'expression d'un désir de temps long dans le travail, corrélé à un besoin de cultiver et d'entretenir un lien direct et régulier avec le public.

Les discussions ont fait état des préoccupations communes de la profession autour des enjeux de formation, d'innovation et de collaboration. Plus particulièrement, il a été question de la création d'une formation continue mieux adaptée aux metteuses et metteurs en scène, essentielle pour garantir la qualité des créations et l'innovation dans notre domaine. Au demeurant, beaucoup regrettent qu'il n'existe quasiment pas de formation initiale en France.

La question des atteintes à la liberté d'expression et de la censure a également été abordée car elle pèse de plus en plus lourdement sur la création. Or il s'agit pour tout artiste d'une nécessité impérieuse et d'un droit fondamental, celui de s'exprimer librement sur des sujets qui animent notre humanité et d'interroger ce qui est souvent tu. C'est aussi un panacée à la standardisation et à l'affadissement de l'offre culturelle.

Dans le contexte budgétaire alarmant et au regard des difficultés financières grandissantes que rencontrent l'ensemble des artistes et des structures culturelles, le besoin de refinancement de la création a été largement exprimé. Sans cela, c'est toute la politique culturelle qui est menacée.

Ces assises doivent maintenant se traduire par des actions concrètes et c'est le rôle de notre syndicat de mener les démarches nécessaires pour y parvenir, en lien avec les pouvoirs publics, les partenaires sociaux et les institutions culturelles.

À partir de ce bilan, nous avons dégagé cinq chantiers prioritaires que nous mettrons en œuvre dans les meilleurs délais :

- Chantier n°1 – Mettre en scène, une profession à révéler
- Chantier n°2 – Mettre en scène : les enjeux de formation
- Chantier n°3 – Connaitre et reconnaître un art
- Chantier n°4 – Pour une nouvelle éthique de la scène
- Chantier n°5 – Metteur en scène : un acteur de la transformation

En conclusion, malgré ces nombreuses difficultés et le désarroi qui accompagnent le quotidien des artistes, les prises de paroles lors de ces Assises ont rappelé avec force que la foi qui nous porte est intacte. Que le théâtre et les arts vivants, miroirs tendus à la société, doivent continuer de s'affirmer comme un vecteur de réflexion, de joie et de provocation. Qu'aujourd'hui plus encore, alors que les paroles violentes et haineuses envahissent

UN EVENEMENT INEDIT ET FEDERATEUR

Un élan collectif pour l'avenir de notre profession et du Spectacle Vivant  
Cyril le Grix, Président du SNMS



l'espace public, prennent le pas sur le dialogue et l'échange, cherchent à intimider celles et ceux qui luttent pour des valeurs progressistes, il devient urgent que nos créations puissent continuer de combattre ce poison qui, versé dans l'oreille tel le venin de Claudius, pénètre les esprits et les cœurs pour se répandre comme une infection contagieuse. Nous sommes l'antidote de ces discours mensongers qui, insidieusement, nous condamnent à une vision appauvrie de notre propre monde.

CLG



UN EVENEMENT INEDIT ET FEDERATEUR

Un élan collectif pour l'avenir de notre profession et du Spectacle Vivant  
Cyril le Grix, Président du SNMS



## Le spectacle vivant à l'image de la société française

Stéphane Fiévet, directeur des Assises



Crédit : Lucas Delorme

Les Assises Nationales de la Mise en Scène témoignent d'un premier constat. Le monde du spectacle vivant n'est ni en avance ni en retard sur la société française, il est simplement à son image. Ce n'est pas l'endroit d'une déception ni d'une surprise. Rien ne justifierait qu'il en fût autrement, si ce n'est l'idéalisation d'un secteur de l'activité nationale dont on rêverait qu'il soit précurseur en matière sociale, en avance en matière démocratique, prescripteur en matière sociétale, en bonne santé sur le plan économique. Non, le spectacle n'est pas hors du monde réel, il est en prise avec lui.

Toutes celles et ceux que nous avons rencontrés lors de ses Assises en ont témoigné : le désir de créer des spectacles,

de partager de l'intelligence et des émotions, est intact et joyeux ; les metteuses et metteurs en scène l'ont largement affirmé tout au long des débats, inlassables travailleurs de leurs rêves et des nôtres, heureux de célébrer ensemble, à chaque édition des Assises, la nécessité et le bonheur de créer des spectacles, de rencontrer le public.

Cependant, ni l'addition généreuse des désirs individuels, ni la multitude des talents à l'ouvrage, ne suffisent à réenchanter l'avenir et la méta-structure qui paraît déterminer le monde du spectacle vivant s'avère un frein à la mise en œuvre d'une action commune. Faut-il y voir une manifestation supplémentaire d'une société française qui ne parvient pas pour le moment à réinventer un contrat national, où les artistes pourraient cependant jouer un rôle d'éclaireurs ?

Au commencement des Assises, ce constat prit la forme d'une intuition lorsque, à rebours des approches habituelles pour analyser un secteur professionnel, naquit l'idée de lancer une véritable consultation nationale pour mieux comprendre une profession mal connue. La question initiale s'énonçait en peu de mots : qu'est-ce qu'être metteuse ou metteur en scène aujourd'hui ?

Si la question n'est pas nouvelle, la méthode employée pour y répondre bouleverse profondément les us et coutumes d'un milieu professionnel morcelé, bien plus habitué à une vision verticale de son organisation qu'à une appréhension horizontale et ouverte de ses enjeux.

Pour répondre à cette légitime et utile interrogation initiée par le Syndicat National des Metteuses et Metteurs en Scène, il convenait de s'adresser en premier lieu aux intéressés eux-mêmes, en mettant en œuvre une démarche démocratique nouvelle, au plus près des

UN EVENEMENT INEDIT ET FEDERATEUR

Le spectacle vivant à l'image de la société française  
Stéphane Fiévet, directeur des Assises



réalités de terrain, sans présupposés, sans surplomb, sans vision pyramidale, en sympathie avec un art situé au carrefour de toutes les pratiques professionnelles du spectacle vivant. Artistes, auteurs, le plus souvent initiateurs et porteurs des projets, les metteuses et metteurs en scène se tiennent à la croisée de toutes les problématiques du spectacle. L'anonymat collectif de cette profession, peu définie, mal encadrée, symboliquement ambivalente entre pratique d'un métier et exercice d'un art, laisse la plupart de ses artistes dans une ombre que ceux qui sont portés aux nues ne parviennent pas à éclairer.

C'est donc une démarche volontairement participative que nous avons engagée, en nous déplaçant au plus près des artistes, au plus près de leurs espaces et territoires de travail, en pratiquant un tour de France totalement inédit. En soumettant un ensemble de questions, volontairement vaste, à l'épreuve du travail en ateliers, nous voulions que toutes les dimensions du métier et de l'art de la mise en scène soient sollicitées, afin d'ouvrir le plus largement le champ de la réflexion et la possibilité pour chacun et chacune de formuler des propositions.

Cette approche a permis de laisser dire, d'écouter et d'entendre, dans le respect et l'attention. Les débats qui nourrissent les synthèses de ce document ont fortement exprimé un hiatus entre la capacité – démontrée de fait par les Assises – de construire un dialogue collectif et le ressenti d'une forme d'indifférence du "système", confinant parfois au mépris, dont la traduction intime renvoie au vécu quotidien de la solitude du metteur en scène.

À l'image de la crise démocratique que traverse notre pays, la crise de sens et de reconnaissance du spectacle vivant s'alimente par la rupture entre projet individuel et projet collectif. Elle est accentuée, au fil des ans, par le dédain à l'égard des corps intermédiaires et des organisations représentatives, par la certitude que les solutions aux scléroses du système de production et de diffusion du spectacle proviendraient exclusivement de l'engagement de réformes verticales non débattues, par l'empilement des réformes et des dispositifs, par la tentative de masquer le défaut de projet politique par un accroissement des normes, par le fait de céder la régulation de notre secteur aux mécanismes de la concurrence, par la disparition insidieuse de l'intérêt porté à l'art et la culture dans la vision du pays. Les très vives tensions économiques et politiques qui se sont récemment exprimées, les postures et les décisions radicales et désinhibées de certains élus, laissent à penser que la régression serait en mouvement.

Certes, l'amplitude des thématiques mises au travail a pu générer une forme de frustration de ne pouvoir approfondir suffisamment chacune d'entre elles. Mais cette consultation nationale sans précédent prouve que le monde du spectacle vivant est traversé par des questionnements et des défis qui relèvent, comme pour l'ensemble de la nation, de la citoyenneté, de la cohésion, de la précarité des conditions d'exercice des métiers, de la reconnaissance symbolique et économique du travail, de la capacité à relever les défis contemporains, ceux de l'égalité, de la diversité, de l'environnement. Alors que les tentations populistes menacent l'essence même de notre vie en commun, qu'elles pourraient dès demain transformer l'erreur institutionnel du moment en une réponse autoritaire et démagogique qui fractionnerait le pays, le monde de l'art, de la recherche, de l'éducation, est-il en capacité de briser cette logique du renoncement pour proposer une autre voie ? Les propos que nous avons rassemblés au long de ce tour de France, pour peu qu'ils se transforment en action collective, pourraient nous donner à espérer que rien n'est inéluctable.

Le second constat légitime les synthèses établies par les Assises Nationales de la Mise en Scène, dont la conduite n'a pas prétendu à l'exhaustivité, n'affirmant pas un caractère



scientifique tel qu'un sondage pourrait le mettre en œuvre. Mais tout de même, ce tour de France qui a rassemblé plus de mille participants, induit dans sa dimension, dans l'ambition des thématiques, dans le volume de travail collectif, que l'on y regarde de près. Se dévoilent bien plus de convergences dans les analyses que de dissensus. Le commun l'emporte très largement sur le singulier, quels que soient les territoires concernés, quels que soient les parcours des artistes, et même, quels que soient leurs niveaux de reconnaissance institutionnelle. Si l'on identifie des effets générationnels indéniables dans les réactions et les solutions envisagées, les propositions dessinent des chemins partagés qui invitent tous les acteurs institutionnels du spectacle, à tout le moins, à les visiter ou à les emprunter. A les considérer, car c'est souvent de considération qu'il s'agit.

Nous constatons dès lors un paradoxe entre le sentiment de solitude martelé à chaque édition et la convergence des points de vue, qu'il s'agisse des désirs, des constats, des manques ou des solutions exprimées. Alors que faudrait-il pour transformer cette convergence en projet commun, de la formulation à l'action ? C'est une des interrogations que le métier se renvoie à lui-même, à l'échelon individuel et à celui des institutions qui l'accompagnent.

Puisse les Assises Nationales de la Mise en Scène contribuer à cette refonte.

Je veux ici remercier très chaleureusement les personnes qui m'ont confié la direction des Assises Nationales de la Mise en Scène, estimant – je crois – que bienveillance et expérience pouvaient concourir à la réussite de cette entreprise : Cyril Le Grix, le président du Syndicat National des Metteuses et Metteurs en Scène, son conseil d'administration et la commission des Assises, mais aussi l'équipe avec laquelle nous avons partagé cette aventure humaine et professionnelle. Je remercie chaleureusement les rapporteuses des ateliers pour la qualité de leur travail et leur disponibilité.

Je remercie également tous les partenaires, tous ceux qui ont accompagné ce projet, qu'il s'agisse des convaincus de la première heure ou des convertis de la dernière. Enfin et surtout, je remercie tous ceux qui ont apporté leur contribution à la réflexion collective, pour leur engagement et leur passion.



# UN EVENEMENT INEDIT ET FEDERATEUR



Crédit : Gaëtan Trovato

## Les Assises Nationales de la Mise en Scène en chiffres

### 8 éditions dans 8 villes

Lille, Lyon, Paris, Marseille, Poitiers, Rennes, Strasbourg, Toulouse

### 3 sessions en visioconférences

Guadeloupe, Guyane, La Réunion, Martinique

**Taux de participation : 70%** sur le nombre d'inscrits aux Assises

**1083 participants aux Assises, dont 65% de femmes,**

- Le théâtre : 75,1%
- Les arts de la rue : 8%
- Le cirque : 2%
- Le théâtre lyrique : 0.9%
- Les arts de la marionnette : 2.3 %
- Autres : 11.7%

**6215 kilomètres parcourus au long des éditions**

- 90% en train

**114h30 d'ateliers grâce à**

- 28 modérateurs (femmes 42.86%, hommes 57,14%)
- 7 rapporteurs (femmes 71.43%, hommes 28.57%)
- 75 intervenants (femmes 49.33, hommes 50.67%)



## Le projet des Assises

### Une initiative nouvelle et inédite

Les Assises proviennent d'une initiative du Syndicat National des Metteuses et Metteurs en Scène lancée en 2023, à destination de l'ensemble du secteur professionnel du spectacle vivant.

### Une réflexion nationale et participative

Il s'agit – pour la première fois dans l'histoire de cet art et de cette profession – de convoquer une réflexion nationale, participative, ouverte, sur les enjeux contemporains de la mise en scène comme champ artistique, sur ce qui fonde le métier de metteur ou metteuse en scène, sur ce qui situe cet art dans les enjeux sociétaux contemporains.

### Une vision globale

Ces enjeux sont proposés aux participants et contributeurs, non pas en les dissociant

mais en les reliant expressément dans une recherche globale du positionnement et de la responsabilité des metteuses et metteurs en scène dans le paysage culturel d'aujourd'hui, que cette responsabilité soit artistique, sociale, éthique ou politique.

### Une approche territoriale : les assises de toute une profession

Favoriser la proximité et l'échange, c'est notre but, et notre méthode de concertation, au plus près des artistes qui œuvrent sur le terrain, en lien étroit avec les organisations professionnelles qui les représentent ou les accompagnent. Dix éditions en régions vont permettre de rassembler et partager une réflexion afin de dresser l'état des lieux d'un art et d'un métier qui sont au cœur de l'avenir du spectacle vivant.

## Ouvrir le dialogue

### S'inscrire dans une histoire

Les Assises s'inscrivent dans la continuité d'un processus de réflexion. Universitaires, critiques et professionnels ont théorisé sur la mise en scène comme art, notamment sur l'avènement du metteur en scène au XXe siècle. Cette figure a ainsi structuré le rapport au spectacle en tant qu'œuvre. Des états des lieux ont déjà pu nommer des enjeux – de façon très imparfaite et incomplète – sur le métier, sur les carrières, sur les parcours, sur la formation initiale ou continue au métier de metteur en scène. En parallèle, le secteur du spectacle vivant a commencé à s'emparer des bouleversements sociétaux ou environnementaux qui obligent chacun et chacune à reconsidérer ses choix et ses pratiques.

### Répondre à une urgence

Cependant, le caractère disparate de ces réflexions exige aujourd'hui de rassembler dans une recherche et un travail en commun l'ensemble de ces catégories en proposant les assises nationales de la mise en scène. Cette nécessité prend également un caractère d'urgence à un moment où les mutations du secteur conduisent metteuses et metteurs en scène à opérer des choix stratégiques et personnels qui les engagent dans la transformation des pratiques, des modalités économiques de production, dans des combats légitimes pour la diversité, la parité et l'égalité, dans la transformation indispensable du modèle environnemental de la production et de la diffusion des œuvres.



## Collecter et observer

Le principe des Assises Nationales de la Mise en Scène consiste à recueillir de la

façon la plus large possible les réflexions des artistes et de ceux qui les accompagnent autour de trois thématiques qui vont structurer les débats.

# Trois thèmes, trois ateliers

## 1 - La trajectoire

### *Quel parcours artistique, quelle trajectoire professionnelle ?*

Si la mise en scène est un métier, elle suppose d'inscrire sa pratique dans un parcours, dans une démarche et des connaissances qui la qualifient comme tel. De la mise en scène occasionnelle à l'exercice continu de son art, le metteur ou la metteuse en scène inscrit son travail dans un ensemble où sa pratique se distingue des autres métiers du spectacle.

**Comment dès lors être identifié comme "metteur ou metteuse en scène" ? Quels sont les jalons, les repères ou les normes qui confèrent reconnaissance et moyens d'exercer son art ? Comment entrer et durer dans le métier ? Comment acquérir le savoir-faire et les techniques et inscrire son travail dans une trajectoire professionnelle ?**

Penser un spectacle, chercher les moyens de sa production, conduire un projet humain et matériel, livrer une œuvre scénique, supposent l'addition de compétences multimodales, qui placent l'artiste au carrefour de contradictions, parfois de tensions, dans une responsabilité globale dont on peut légitimement interroger aujourd'hui la définition et la reconnaissance.

Assumer la responsabilité d'auteur d'une œuvre scénique, c'est bien sûr signer un geste artistique, mais c'est aussi conduire un travail collaboratif pour lequel metteuse ou le metteur en scène n'a pas forcément été formé ni préparé.

**Y aurait-il en France un impensé de la formation à la mise en scène alors que cette fonction se place à l'épicentre de la plupart des projets scéniques ? Ou plus largement : y a-t-il un impensé du métier de metteuse ou metteur en scène, dont la part invisible de son activité serait ignorée au bénéfice du seul objet visible de son intervention, le spectacle proprement dit ?**

La metteuse ou le metteur en scène est légalement reconnu comme l'auteur d'un spectacle scénique. Pour autant, est-il reconnu comme l'auteur d'une œuvre écrite au fil du temps, constituant peu à peu un répertoire qui témoigne d'une trajectoire de vie et d'un parcours artistique ? À cet égard, quels seraient les moments qui rythment cette trajectoire ?

**Comment concilier production et recherche, échecs et succès publics, temps de production et temps de formation continue ?**

Nombre de dispositifs s'attachent à l'émergence et au soutien accordé aux nouvelles équipes organisées tantôt autour d'un metteur ou d'une metteuse en scène, tantôt en collectifs, mais nos professions savent-elles accompagner les moments de reconversion ?

Dans cet esprit, n'y aurait-il pas profit à mieux valoriser la transmission entre les



générations, par des dispositifs favorisant tout autant l'émergence que l'apprentissage et l'expérience ? De façon plus prospective, peut-on imaginer que la transformation numérique et la puissance des nouveaux outils de l'intelligence artificielle pourrait aller jusqu'à remettre en cause le rôle du metteur ou de la metteuse en scène, soit en le remplaçant totalement soit en augmentant ses capacités ? Enfin, d'autres modèles européens pourraient-ils

nous conduire à reconsidérer cette profession sur le plan national ?

*Cet atelier consacré à la trajectoire des metteuses et metteurs en scène abordera l'ensemble de ces problématiques. Il est central en ce qu'il tente de poser de façon globale une définition du métier et du parcours de ces artistes, dans ce qui les rassemble, en tenant compte de leur diversité, qu'elle soit artistique, sociale ou territoriale.*

## 2 - Le processus

### *Mettre en scène aujourd'hui, comment, où, avec qui, pour qui ?*

Depuis que la mise en scène s'est pensée elle-même comme un art, elle n'a cessé de vouloir se définir, se documenter, fonder ou revendiquer des esthétiques, hésitant entre la reconnaissance du geste singulier d'un artiste et l'écriture d'une grammaire universelle de la scène. Art à la fois conceptuel et pratique, la mise en scène s'est transformée au gré des évolutions morales et politiques de l'histoire de l'art, fondant ainsi ses académismes, ses ruptures, ses avant-gardes. Les techniques, les évolutions technologiques ont également profondément modifié l'écriture scénique, chaque étape de progrès technique ouvrant des perspectives nouvelles à la palette des outils dont dispose un metteur ou une metteuse en scène.

La critique universitaire, les artistes eux-mêmes, la presse, ont progressivement témoigné de toutes ces évolutions; l'histoire de la mise en scène est riche d'analyses qui interprètent toutes les composantes de cet art: les formes scéniques, le rapport au texte, le rapport aux objets, la marionnette, le son, le rapport à la musique, la direction d'acteurs, l'écriture scénographique, le rapport aux autres arts, le costume, la mise en scène opératique, le spectacle de rue, etc.

**Cependant, du théâtre d'André Antoine au théâtre immersif contemporain, une question fondamentale est demeurée identique dans l'esprit de chaque metteur**

**ou metteuse en scène: Je fais un spectacle avec qui et pour qui? Cette interrogation relève bien plus du "pourquoi" que du "comment".**

Chaque metteur et metteuse en scène construit au fil du temps son parcours, parfois sa propre méthode, pour finalement livrer un geste qui le place en responsabilité du spectacle, au carrefour de l'individuel et du collectif.

**Les nouveaux processus de création, les dramaturgies contemporaines, les perspectives ouvertes par les nouvelles technologies, sont-elles de nature à nourrir le sens du travail des metteurs et metteuses en scène ou à remettre en question les usages et pratiques habituelles de cet art? Sommes-nous devant un bouleversement définitif de la relation au public ?**

Les profondes mutations de la révolution numérique, qui orientent la consommation des biens culturels, ont-elles transformé la relation aux publics, jusqu'à modifier la forme des spectacles, leur lieu d'expression ou même leur nécessité ? L'hybridation contemporaine des disciplines artistiques fait-elle du metteur ou de la metteuse en scène un artiste polymorphe ou multilingue ?

Un spectacle sans technologie a-t-il encore une place et un avenir dans le



monde du smartphone ? De même, doit on réinventer l'espace de la représentation, du théâtre à l'espace public ? Pour quel territoire et quel public ?

*Cet atelier se propose de mettre en tension la question des publics avec les évolutions*

*contemporaines de la mise en scène, au croisement des nouvelles dramaturgies, des nouvelles technologies et des bouleversements qui interrogent les frontières entre les arts du spectacle et de l'image.*

### 3 - La responsabilité

#### *Agir pour transformer le monde ?*

Le spectacle vivant s'énonce par définition dans le temps et le corps social où il s'exprime. Art éphémère qui n'existe qu'en lien avec un public, le théâtre, comme tous les arts de la scène, rencontre à des titres divers des enjeux sociétaux, sociaux, politiques, philosophiques ou économiques qui situent le travail de mise en scène dans l'immédiateté du temps et de l'époque. Cela confère-t-il une "responsabilité" particulière à l'artiste metteur en scène ou peut-il s'en dégager, considérant dès lors l'acte théâtral comme un enjeu en soi ?

**Un metteur ou une metteuse en scène ne cesse de faire des choix, de répertoire, de distribution, de scénographie, de modalités de production, de diffusion...** Arbitrant devant autant de propositions que de contraintes, le travail de mise en scène - du "spectacle engagé" au spectacle dit de "divertissement" en passant par le "théâtre documentaire" - fait écho aux problématiques du temps, qu'il les traite ou qu'il les ignore.

La scène comme reflet du monde contemporain aborde désormais des enjeux qui dessinent de nouveaux modèles sociaux ou sociétaux. La lutte contre les discriminations, la recherche de l'égalité entre les femmes et les hommes, la volonté d'ouvrir les plateaux à la diversité, participante de la grille de lecture des œuvres, tant par les thématiques des spectacles que par les conditions de leur production. À cet égard, où en est le spectacle vivant : en avance ou en retard de la société, ou simplement à son image ?

Chef de troupe, manager d'équipe, directeur d'un projet artistique, le metteur ou la metteuse en scène exerce un pouvoir collectif et individuel sur ceux qui fabriquent le spectacle. Du travail collectif à l'exercice de l'autorité, toutes les pratiques existent, mais cette profession peut-elle s'exonérer des considérations que l'ensemble du monde du travail a défini comme la "gestion des ressources humaines" ?

Serait-il possible d'élaborer collectivement une éthique de la mise en scène, un code déontologique pour éviter toute dérive ? L'urgence environnementale se saisit de tous les paramètres d'une production scénique. Bon nombre de décisions de mise en scène ont des répercussions écologiques, du choix de la scénographie à la façon de penser le lien avec la population et le public. Tournées ou diffusion de proximité ? Implantation au sein d'un territoire ou diffusion maximale des œuvres ? Production à l'unité ou projet de cycles de spectacles capables de recycler la scénographie, les costumes, etc. ? Comment aujourd'hui concilier de vertueuses réponses à ces questions et les difficultés économiques croissantes d'un secteur en pleine mutation ?

*À l'aune de ces défis contemporains, cet atelier interroge le rôle du metteur ou de la metteuse en scène en tant qu'acteur de la transformation du monde notamment par les choix concrets qu'il opère dans son travail. Mais, au-delà, l'auteur d'une œuvre scénique n'est-il pas dépositaire d'un pouvoir symbolique bien plus grand,*



capable d'interpeller, de questionner nos contemporains, de provoquer le politique, de sensibiliser le public à l'ensemble de ces enjeux, en construisant de nouveaux

récits ? Est-ce un rôle unanimement admis ?



Crédit : Franck Alix



## L'engagement de nos partenaires

Les Assises Nationales de la Mise en Scène se sont construites avec le concours de l'ensemble de nos partenaires dont nous saluons l'engagement.

Ce Tour de France n'aurait pu avoir lieu sans le soutien essentiel des théâtres et lieux dans lesquelles se sont déroulées chacune des éditions. Cet investissement de la part des structures accueillantes a permis aux professionnels présents de mener leurs échanges dans des conditions idéales.

Nous remercions Le Théâtre du Nord à Lille, Le Maillon à Strasbourg, le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique à Paris, Le Méta CDN à Poitiers, Le Festival du Théâtre National de Bretagne à Rennes, La Friche Belle de Mai à Marseille, Le Théâtre des Célestins à Lyon, le Théâtre Garonne à Toulouse, et toutes leurs équipes.

Nous tenons également à adresser nos remerciements aux différentes organisations qui ont apporté leur soutien à cet événement inédit. Leur expertise et la force de leur engagement ont été des piliers essentiels, aussi bien du point de vue de la matérialisation de cette initiative que de la recherche autour des contenus et axes de réflexion.

ACDN – ASSOCIATION DES CENTRES DRAMATIQUES NATIONAUX / AFDAS – AGENCE CULTURELLE GRAND EST / ARSUD / ARTCENA – CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CIRQUE, DE LA RUE ET DU THÉÂTRE / ARTEO COURTAGE / ASTP – ASSOCIATION POUR LE SOUTIEN DU THÉÂTRE PRIVÉ / AUDIENS / AUVERGNE RHÔNE ALPES SPECTACLE VIVANT / CGT SPECTACLE / E.A.T – ÉCRIVAINES ET ÉCRIVAINS ASSOCIÉS DU THÉÂTRE / EKHOSCÈNES / FNAR – FÉDÉRATION NATIONALE DES ARTS DE LA RUE / LA CHARTREUSE – CENTRE NATIONAL DES ÉCRITURES DU SPECTACLE / LA CULTURE AVEC LA COPIE PRIVÉE / LA SCÈNE INDÉPENDANTE / LAPAS – L'ASSOCIATION DES PROFESSIONNEL·LE·S DE L'ADMINISTRATION DU SPECTACLE / MÉTROPOLE DE LYON / MINISTÈRE DE LA CULTURE / OARA – OFFICE ARTISTIQUE RÉGION NOUVELLE-AQUITAINE / ONDA – OFFICE NATIONAL DE DIFFUSION ARTISTIQUE / ODIA NORMANDIE / SACD – SOCIÉTÉ DES AUTEURS ET COMPOSITEURS / SCC – SYNDICAT DES CIRQUES ET COMPAGNIES DE CRÉATION / SFA – SYNDICAT FRANÇAIS DES ARTISTES INTERPRÈTES DRAMATIQUES / SVB – SPECTACLE VIVANT EN BRETAGNE / SYNAVI – SYNDICAT NATIONAL DES ARTS VIVANTS / SYNDEAC – SYNDICAT NATIONAL DES ENTREPRISES ARTISTIQUES ET CULTURELLES / THÉÂTRE DE LA CITÉ / VILLE DE PARIS



UN EVENEMENT INEDIT ET FEDERATEUR  
L'engagement de nos partenaires



## Une démarche de proximité : le Tour de France des Assises Nationales de la mise en scène

Le tour de France des Assises concerne neuf territoires en régions, ainsi que l'édition conclusive, soit dix éditions. Il s'agit des Caraïbes / Guyane, Lille, Lyon, Marseille, l'Océan Indien, Paris, Poitiers, Rennes, Strasbourg, Toulouse.

Le maillage régional des Assises nous situe au plus près des artistes et des réalités des territoires. Chaque édition est pensée dans une logique de proximité et de terrain, afin de mieux appréhender la diversité des pratiques.

Des regroupements régionaux limitent le nombre des assises. Afin de partager au mieux le territoire et de créer des dynamiques régionales, il a été décidé que la structure d'accueil pouvait s'adjoindre à la co-organisation d'autres théâtres de proximité, soit dans la même région, soit dans une région limitrophe, sur un principe d'accès en moins de deux heures de transport. La quasi-totalité du territoire national est ainsi impliquée.

Les départements et territoires d'Outre-mer ont été invités à participer aux éditions, des dispositions ayant été prises pour que des artistes représentent ces territoires : trois rendez-vous en visio-conférence ont ainsi été organisés.



17 septembre 2024 Lille – Théâtre du Nord ; 8 octobre 2024 Strasbourg – Le Maillon ; 21 octobre 2024 Paris – CNSAD ; 12 novembre 2024 Poitiers – Le Méta CDN ; 14 novembre 2024 Rennes – Festival du Théâtre National de Bretagne ; 18 novembre 2024 Marseille – La Friche la Belle de Mai ; 2 décembre 2024 Lyon – Théâtre Les Célestins ; 9 décembre 2024 Toulouse – Théâtre Garonne ; 12 décembre 2024 Caraïbes / Guyane ; 18 décembre 2024 Océan Indien ; 20 janvier 2025 Conclusion : Paris CNSAD.



UN EVENEMENT INEDIT ET FEDERATEUR

Une démarche de proximité : le Tour de France des Assises Nationales de la mise en scène



## La méthodologie des Assises

Les interrogations posées par les ateliers sont générales et organisent les échanges autour de trois grandes thématiques auxquelles chaque metteuse en scène ou chaque metteur en scène doit répondre de façon très concrète dans son travail :

– *Comment vivre de mon travail et faire coïncider mon parcours artistique avec ma trajectoire de vie ?*

– *À qui s'adresse mon travail d'artiste et par quelles voies construire mon rapport au public ?*

– *Comment situer mon travail de metteur en scène devant l'urgence d'une planète qui brûle et la nécessité de construire de nouveaux droits collectifs ?*

Un canevas de questions très concrètes (présentées ci-après) structure les débats, menés par un **modérateur**. Son rôle est essentiel. Il doit conduire le dialogue dans le respect de principes d'égalité de parole, l'objectif étant de dépasser l'expérience personnelle de chacun – point de départ de la discussion – pour dégager les points de convergence ou de dissensus au sein du groupe. Un rapporteur suit les débats et en assure la synthèse.

**Trois modérateurs** sont issus de chaque région où se tiendront les dix éditions des Assises, mettant ainsi à profit leur parfaite connaissance du territoire et de ses acteurs. **Les rapporteuses** attachées à un atelier suivent, quant à elles, l'intégralité des éditions pour consolider la réflexion au niveau national, soit au total 20 débats.

En effet, les trois ateliers se déroulant en simultané par deux fois dans la journée, cela permet à l'ensemble des participants aux Assises d'intervenir dans deux ateliers. Chaque atelier est limité à 40 participants.

Un temps d'échange et de convivialité lors du repas du midi permet de développer un autre dialogue entre les participants. Il est mis à profit pour qu'ils puissent rencontrer de façon bilatérale les organisations professionnelles présentes (syndicats, audiens, afdas, sacd, etc.).

En fin de journée, **une séance plénière de restitution des ateliers** établit une synthèse des débats, et présente un focus sur une thématique particulière ouvrant ainsi un dialogue entre de grands témoins et les participants à la journée.

### Une journée-type des Assises

	<b>9h00 – 9h40</b> Accueil (café, croissants)		<b>10h30 – 12h45</b> Participation au premier atelier (sur 3 ateliers en simultané)
	<b>9h40 – 10h20</b> Introduction en séance plénière, répartition dans les ateliers		<b>9h40 – 10h20</b> Pause
	<b>10h30 – 12h45</b> Participation au premier atelier (sur 3 ateliers en simultané)		<b>9h40 – 10h20</b> Séance plénière, échange avec la salle (grands témoins, synthèse des ateliers et conclusion)
	<b>12h45 – 14h00</b> Déjeuner, possibilité d'échange avec les partenaires		<b>19h00</b> Verre de l'amitié

## La méthodologie des ateliers

*Ce document présente la méthodologie mise en œuvre lors des trois ateliers des Assises Nationales de la Mise en Scène.*

Il est le fruit d'un travail commun entre l'équipe des Assises, la commission des Assises du Syndicat National des Metteuses et Metteurs en Scène, l'agence culturelle ArSud et les rapporteuses des Assises. Il a été remis à tous les modérateurs et modératrices des ateliers.

Selon les éditions et les modérateurs, de légères modifications ont pu avoir lieu mais dans le respect des objectifs initiaux.

### Cadrage général. Quelques rappels fondamentaux.

Le champ d'investigation des Assises concerne les arts du théâtre, les arts du cirque, les arts de la rue et les arts de la marionnette.

L'objectif des Assises consiste à provoquer au niveau national une large concertation professionnelle autour des enjeux liés au travail des metteuses et metteurs en scène, pensé à la fois comme l'exercice d'un art à part entière et comme une pratique professionnelle. Ces deux dimensions sont indissociables, dès lors que l'on engage une réflexion globale sur un métier qui détermine la metteuse ou le metteur en scène comme l'auteur d'une œuvre scénique d'une part et comme un acteur déterminant du processus et des conditions de sa fabrication d'autre part.

Cette démarche est totalement inédite, tant dans son format que dans sa méthodologie.

Elle est nationale mais s'inscrit dans une réflexion décentralisée, au plus près des réalités de terrain et du métier. C'est pourquoi les thèmes traités, la méthodologie employée, les enjeux de recherche posés, sont identiques d'une édition à l'autre, afin de partager de façon équitable les interrogations sur l'ensemble du territoire national.

Le public appelé à contribution est celui des metteuses et metteurs en scène, il est augmenté par des professionnels qui accompagnent leur travail et leur parcours : artistes, collaborateurs artistiques, techniques et administratifs, programmeurs, responsables de lieux, représentants des politiques publiques.

Nota Bene : il convient de centrer la réflexion et les débats sur l'art et le métier des metteuses et metteurs en scène ; les Assises Nationales de la Mise en Scène ne sont pas les assises de la refondation du spectacle vivant en France, quand bien même ce métier se situe par définition au carrefour d'enjeux plus globaux.

La méthodologie employée privilégie la concertation, l'échange et le dialogue ; elle veut éviter des présupposés et permettre la plus grande diversité des opinions et des points de vue. Tout artiste ayant une pratique reconnue professionnelle est légitime à prendre la parole et à apporter une contribution au débat national. Aussi les questions posées sont-elles ouvertes, afin de garantir la diversité de la réflexion.

Les Assises proposent donc l'organisation d'une collecte organisée des réflexions de chacune et chacun selon une méthode participative.



Les Assises devront, lors de l'édition conclusive en janvier 2025, dresser un état des lieux nourri de cette interlocution nationale, afin de permettre à chaque organisation partenaire d'être force de propositions ; à cet effet, des livrables seront mis à disposition (état des lieux / propositions / chantiers à ouvrir / charte, etc.). Certains partenaires des Assises complètent cet état des lieux par des données statistiques essentielles à une meilleure appréhension du métier.

- Chaque édition des Assises est organisée en trois temps :
  - Temps 1 : introduction en plénière
  - Temps 2 : deux sessions d'ateliers dans la journée (3 ateliers en simultané)
  - Temps 3 : restitution en plénière puis débat autour d'un focus thématique propre à chaque édition en plénière. Ce focus thématique prolonge un des thèmes abordés en ateliers.

### Trois ateliers participatifs.

- D'une durée de 2h à 2h15, ces ateliers rassemblent idéalement une quarantaine de participants par atelier, qui peuvent participer à deux ateliers sur trois au cours de la journée.
- Ils sont animés par un binôme Modérateur/Rapporteur.
- Le modérateur a la responsabilité de conduire le débat, de le maintenir dans les frontières du sujet et du périmètre de l'atelier, de mettre en œuvre la méthodologie propre à l'atelier telle qu'elle est définie dans ce document, de gérer les temps de parole de chacune et chacun, de gérer le déroulé minuté du canevas d'entretien proposé aux participants, de placer le débat dans un esprit d'écoute, de respect, de faire rebondir la discussion pour approfondir un sujet ou pour faire avancer le débat. De préférence, le modérateur est une personne connaissant la région et les interlocuteurs afin de pouvoir situer le débat dans son contexte territorial.
- Le rapporteur a la responsabilité d'établir une synthèse des débats, il peut évidemment intervenir pour faire préciser des points afin de consolider la synthèse. Lors de la plénière de l'après-midi, il présente oralement une première synthèse "à chaud" des deux ateliers qui se sont déroulés dans la journée et sera appelé à participer au débat avec la salle. Il lui appartiendra de consolider l'ensemble des contributions des huit éditions afin de dresser une synthèse conclusive.

### Sondage

Il est proposé à tous les participants de répondre de façon anonyme à des questions qui n'appellent pas directement le débat mais qui contribuent à documenter les Assises. À cet effet, une feuille leur est distribuée dans chaque atelier (à ne remplir qu'une fois !). Voir le document en [annexe](#).

### Méthode participative

Chaque atelier dispose de sa propre méthodologie. Cependant, certaines règles, certains objectifs, sont communs :

- Présentation des "règles du jeu" et des thématiques en début d'atelier (comment ça marche, périmètre des thèmes traités, répondre aux questions, éviter le témoignage, être concis et précis, partager la parole, etc.) ;



- Déroulement de la technique de consultation propre à chaque atelier ;
- Réserver un temps de débat suffisant entre tous les participants ;
- Privilégier la proposition par rapport au constat, ou dépasser le constat nécessaire par une proposition adaptée.

## Atelier 1 : la trajectoire

**Rapporteuse : Gwénola David (directrice générale – Artcena)**

### De quoi parle-t-on ?

Un atelier central pour définir notre métier et notre parcours, ce qui nous identifie et nous rassemble en tenant compte de notre diversité. On s'intéresse ici à la vie des artistes, à leur parcours dans le temps, aux conditions de leur reconnaissance.

### Panier thématique à disposition des animateurs de l'atelier

Pour alimenter la réflexion individuelle et collective, nous proposons aux animateurs des ateliers de prendre connaissance des thèmes et questions suivants. Ils peuvent puiser dans ce "panier de questions" pour faire avancer la discussion entre les participants, ou combler des manques dans les réponses aux questions :

- Quel parcours artistique, quelle trajectoire professionnelle espérer ou mettre en œuvre ?
- Comment être identifié comme "metteur ou metteuse en scène" ?
- Quels sont les jalons, les repères ou les normes qui confèrent reconnaissance et moyens d'exercer son art ?
- Comment entrer et durer dans le métier ?
- Quelle offre de formation initiale ou continue ? Réalités de l'apprentissage. Quels besoins de formation continue ?
- Comment acquérir le savoir-faire et les techniques et inscrire son travail dans une trajectoire professionnelle ?

### Documentation et accessoires associés

- Post-it
- Paperboard
- Sondage imprimé (en annexe)
- Schéma descriptif du travail de mise en scène (en annexe)

### Déroulé de l'atelier, méthodologie du post-it

En début d'atelier, la rapporteuse et le modérateur énoncent les règles du jeu. Puis le relais est pris par le modérateur pour animer "le jeu" et faire avancer la discussion.

La méthode privilégie la réponse sur post-it, individuellement ou en groupe. Le modérateur, avec l'aide de la rapporteuse, classe les post-it, dégage les tendances principales, puis lance le débat sur les principales questions soulevées.



→ But : faire émerger les préoccupations majeures. Évite phénomène du leader la prise de parole. Si chacun répond individuellement c'est + démocratique. Travail de la rapporteuse est aussi facilité.

## Rythmer l'atelier en trois séquences, trois temps, autour de trois sous-thèmes

### SEQUENCE 1 : La reconnaissance d'un parcours

- Question 1 : "quelles seraient vos principales propositions pour accompagner votre parcours de mise en scène dans le temps ? Par exemple : "quel rythme de production ? comment durer entre les échecs et les succès ? Quel temps pour la recherche et l'expérimentation ?" - Priorisez 5 propositions essentielles.
- Méthode : une réponse individuelle sur post-it, suivi d'un échange à trois pour dégager un mot clef sur un post-it commun. Puis discussion.



### SEQUENCE 2 : Le rythme et la durée du travail

- Question 2 : "si l'on considère que la totalité du travail de mise en scène n'est pas aujourd'hui prise en compte (rémunération, conventions collectives, connaissance institutionnelle, invisibilité vis-à-vis du public...), quelles sont vos propositions principales pour y remédier ?"
- Méthode : réponse individuelle sur post-it puis discussion.

### SEQUENCE 3 : La formation & la transmission

- Question 3 : "êtes-vous demandeur d'une formation complémentaire à la mise en scène ? quelles sont vos propositions pour développer la formation, tant dans la dimension artistique et technique que dans la dimension "porteur de projet" ?"
- Méthode : réponse individuelle sur post-it puis discussion.

## Atelier 2: le processus de création artistique au regard de ses conditions d'existence

Rapporteuse : Olivia Burton (autrice, dramaturge)

### De quoi parle-t-on ?

Cet atelier interroge le rapport entre le processus de création propre à chaque artiste et les conditions d'exercice de ce processus, il associe la notion de processus créatif à celle de l'exercice pratique du métier.

Dans le respect de la diversité des processus inhérents à la création, il a deux objectifs :

- ✓ Identifier les principaux obstacles, identifier les principales solutions envisagées pour favoriser votre processus de création ;
- ✓ Interroger le sens et les liens du travail artistique avec le territoire (quel bassin de vie, quel public, quelle population ?)

### Panier thématique à disposition des animateurs de l'atelier

Pour alimenter la réflexion individuelle et collective, nous proposons aux animateurs des ateliers de prendre connaissance des thèmes et questions suivants. Ils peuvent puiser dans ce "panier de questions" pour faire avancer la discussion entre les participants, ou combler des manques dans les réponses aux questions :

- Comment positionner, au sein du processus artistique, le temps de la création, celui de la recherche, de l'expérimentation, celui de la permanence ? Souffrez-vous d'une forme de discontinuité dans votre processus de travail artistique ? si oui, faites trois propositions pour y remédier.
- Les évolutions contemporaines de la mise en scène répondent-elles à de nouveaux rapports aux publics, aux populations et aux territoires ?
- Vous sentez-vous contraints dans la création de vos œuvres, de vos spectacles ? par quoi, par qui, comment ? (Espaces de représentation, modalités de répétitions, conditions économiques, effets de mode, dispositifs d'accompagnement de l'État et des collectivités, etc.)
- Ressentez-vous le besoin d'un accompagnement sur le plan artistique, en dehors de votre structure, pour vos choix et vos projets ?
- Pour qui élaborez-vous votre geste de création ?
- De quoi vous sentez-vous l'auteur ?

### Documentation et accessoires associés

- Paperboard
- Questionnaire imprimé (en PJ)
- Schéma descriptif du travail de mise en scène, en PJ
- Tableau pour parvenir à l'île idéale



## Déroulé de l'atelier & méthodologie

La méthode employée est celle de **l'île à atteindre**. Comment faire naviguer son bateau pour atteindre cette île, qui représente "votre" modèle idéal de processus de création ? Quels sont les obstacles, les dangers, les freins ou les vents favorables pour y parvenir ?

Les participants se regroupent en **groupes de 2 à 3 personnes** et doivent remplir un tableau organisé en 4 parties, correspondant aux conditions favorables ou défavorables à l'exercice de leur métier pour conduire leur processus de création. Il est entendu que chaque artiste engage "son" processus créatif, qui peut évoluer selon ses projets, et qu'il n'y a ici aucune approche normative pour qualifier le processus mis en œuvre. (Pour exemple : qui privilégiera la permanence d'une équipe artistique versus qui considèrera que c'est un risque de sclérose artistique). Le modérateur classe ensuite sur le schéma de l'île idéale les principales tendances indiquées par les réponses des participants.



Crédit : Gaëtan Trovato



## Atelier 2 : Schéma

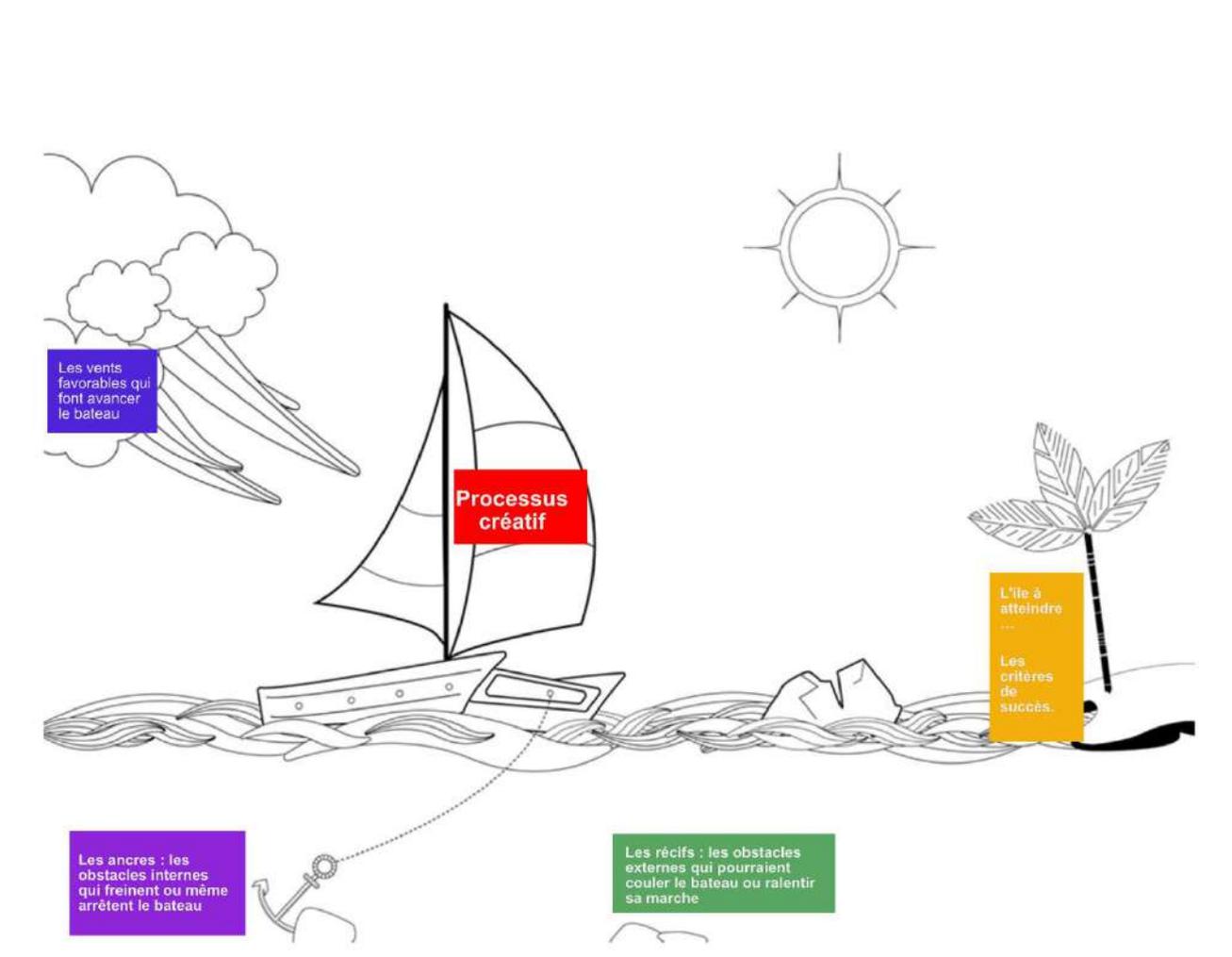
### Grille d'analyse et de propositions

Les vents favorables = ce sont l'ensemble des facteurs internes et externes qui favorisent votre processus et permettent d'atteindre les objectifs de votre processus de création.

L'île paradisiaque représente vos objectifs = quels sont les critères qui à vos yeux marquent l'aboutissement souhaité de votre processus de création

Les ancres = ce sont les obstacles internes à votre travail artistique qui peuvent nuire à vos objectifs

Les récifs = ce sont les obstacles et dangers externes à votre travail artistique qui peuvent nuire à vos objectifs.



## Atelier 3 : la responsabilité

Rapporteuse : Marie-Pia Bureau (directrice – onda)

### De quoi parle-t-on ?

Cet atelier interroge le rôle du metteur ou de la metteuse en scène et ses choix face aux défis contemporains :

- Le défi environnemental et de la transition écologique ;
- Le défi de l'égalité (diversité, parité, accessibilité) ;
- Le défi démocratique (démocratisation et liberté de création).

### Panier thématique à disposition des animateurs de l'atelier

Pour alimenter la réflexion individuelle et collective, nous proposons aux animateurs des ateliers de prendre connaissance des thèmes et questions suivants. Ils peuvent puiser dans ce "panier de questions" pour faire avancer la discussion entre les participants, ou combler des manques dans les réponses aux questions :

- o Agir pour transformer le monde : quel périmètre de responsabilité pour l'artiste metteuse ou metteur en scène ?
- o Où en est le spectacle vivant : en avance, en retard, ou à l'image de la société ? quels sont les enjeux qui demeurent pour le combat de l'égalité dans le spectacle vivant ?
- o Tournées ou diffusion de proximité ? Implantation au sein d'un territoire ou diffusion maximale des œuvres ?
- o Production à l'unité ou projet de cycles de spectacles capables de recycler ?
- o Comment trouver des réponses vertueuses face aux difficultés économiques croissantes d'un secteur en pleine mutation ?
- o Quelles sont les mutations ou les adaptations que vous seriez prêt ou prête à engager dans votre processus de travail ?

### Documentation et accessoires associés

- Paperboard
- Post-it
- sondage imprimé en PJ
- Tableau sur paperboard : défi environnemental en deux colonnes : Choix / Obstacles
- Tableau sur paperboard des propositions défi égalité
- Tableau sur paperboard des propositions défi démocratique

### Déroulé de l'atelier et méthodologie

Sous format d'un **forum ouvert** de propositions, en mode "idéation" et débat collectif. Il s'agit d'inventer collectivement de nouveaux modèles, perspective 2050. Il s'agit de faire circuler la parole librement, d'éviter les monologues et de recueillir puis ordonner des



propositions. Cet atelier doit aussi permettre d'identifier les zones de consensus et de dissensus.

### Rythmer l'atelier en trois séquences, trois temps, autour des trois défis

L'objectif est davantage de pointer les solutions, les transformations des modèles actuels, d'avancer des propositions que de lister les difficultés actuelles. Que seraient prêts à faire évoluer les metteuses et metteurs en scène pour relever ces défis, et jusqu'où s'en sentent-ils investis ou responsables ?

SEQUENCE 1 : le défi environnemental

- Question : "quels seraient vos choix pour répondre à ce défi ? quels sont les principaux obstacles à la mise en œuvre de ces choix ?"

SEQUENCE 2 : le défi de l'égalité

- Question : "quelles sont les avancées indispensables pour faire évoluer l'égalité dans toutes ses dimensions : égalité homme/femme ; diversité ; accessibilité et création adaptée ?" Faites entre 3 et 5 propositions fondamentales allant dans ce sens.

SEQUENCE 3 : le défi démocratique

- Question : "l'accès du plus grand nombre aux œuvres demeure un axe fondamental de l'action publique ; faites trois propositions pour renforcer cet objectif."



Crédit : Franck Alix

## Les focus thématiques

Afin de prolonger la dynamique des ateliers, des tables rondes thématiques se sont succédées après la restitution en séance plénière des trois ateliers par les rapporteuses de l'événement, Marie-Pia Bureau, directrice de l'ONDA, Gwénola David, directrice générale d'ARTCENA, et Olivia Burton, dramaturge, conseillère artistique.

Huit thématiques ont été abordées :

Lille : "Diversité, égalité au théâtre" : [la synthèse](#)

Strasbourg : "Artistes en territoires : animation culturelle ou renouvellement de la création ?" [la synthèse](#)

Paris : "Enjeux de la formation initiale et continue" [la synthèse](#)

Poitiers : "Quelle place pour les artistes émergents ?" [la synthèse](#)

Rennes : "Enjeux de la création adaptée" [la synthèse](#)

Marseille : "Où en sommes-nous de la transition écologique dans le spectacle vivant ?" [la synthèse](#)

Lyon : "Quel avenir pour la liberté de création ?" [la synthèse](#)

Toulouse : "Écrire et mettre en scène : quels enjeux pour la création ?" [la synthèse](#)



# METTEUR OU METTEUSE EN SCENE, DE L'INVISIBLE AU VISIBLE



Crédit : Lucas Delorme

## Réalités chiffrées

Peu de données statistiques existent sur la profession de metteuse ou metteur en scène.

Dans le cadre du partenariat des Assises Nationales de la Mise en Scène avec AUDIENS, l'équipe de leur DATALAB a travaillé sur une première approche statistique et chiffrée de la profession entre 2019 et 2023. Ces chiffres proviennent des déclarations des employeurs. Il faut préciser que chaque artiste n'est compté qu'une seule fois, les chiffres sont donc dédoublonnés.

Cette première démarche invite à la mise en place d'une véritable cellule d'observation du métier de metteuse ou metteur en scène, partagée entre tous les organismes susceptibles d'alimenter une base de données commune.

**Nous remercions très vivement AUDIENS de cette contribution, Frédéric Olivennes, Guillaume Rogations et Philippe Degardin.**

La lecture de ces données réserve quelques surprises; il conviendra d'y apporter collectivement des commentaires. En effet, les chiffres sont bruts et ne sont pas contextualisés par des éléments d'analyse sociologiques ou économiques.

### Les effectifs

#### Nombre total de personnes déclarées en tant que metteur en scène par année et secteur

SECTEUR	2019	2020	2021	2022	2023
Animation socio-culture	98	76	70	58	62
Enseignement	36	42	33	40	39
Espaces de loisirs	8	3	10	5	9
Formation	3	3	23	7	6
Prestations techniques	26	13	20	25	21
Spectacle vivant privé	3 181	3 010	3 623	4 236	4 601
Spectacle vivant public	6 149	5 950	6 685	7 199	7 345
<b>Total</b>	<b>8 670</b>	<b>8 375</b>	<b>9 548</b>	<b>10 463</b>	<b>10 884</b>



### Nombre total de femmes déclarées en tant que metteur en scène par année et secteur

SECTEUR	2019	2020	2021	2022	2023
Animation socio-culture	49	39	34	27	26
Enseignement	15	21	16	20	21
Espaces de loisirs	2	1	4		3
Formation		1	17	5	5
Prestations techniques	15	7	12	9	11
Spectacle vivant privé	1 738	1 700	2 031	2 424	2 672
Spectacle vivant public	3 235	3 201	3 614	4 005	4 114
<b>Total</b>	<b>4 609</b>	<b>4 555</b>	<b>5 190</b>	<b>5 842</b>	<b>6 124</b>

### Part des femmes dans les personnes déclarées en tant que metteur en scène par année et secteur

SECTEUR	2019	2020	2021	2022	2023
Animation socio-culture	50,0%	51,3%	48,6%	46,6%	41,9%
Enseignement	41,7%	50,0%	48,5%	50,0%	53,8%
Espaces de loisirs	25,0%	33,3%	40,0%		33,3%
Formation		33,3%	73,9%	71,4%	83,3%
Prestations techniques	57,7%	53,8%	60,0%	36,0%	52,4%
Spectacle vivant privé	54,6%	56,5%	56,1%	57,2%	58,1%
Spectacle vivant public	52,6%	53,8%	54,1%	55,6%	56,0%
<b>Total</b>	<b>53,2%</b>	<b>54,4%</b>	<b>54,4%</b>	<b>55,8%</b>	<b>56,3%</b>

## Répartition par régions

### Nombre total de personnes déclarées en tant que metteur en scène par année et région

La région est celle de la structure qui déclare la personne

REGION	2019	2020	2021	2022	2023
Auvergne-Rhône-Alpes	1 213	1 222	1 381	1 518	1 555
Bourgogne-Franche-Com	305	319	412	448	459
Bretagne	462	447	535	608	625
Centre-Val de Loire	334	331	386	407	417
Corse	32	29	41	50	45
Grand Est	539	521	605	661	663
Hauts-de-France	745	644	626	734	754
Ile-de-France	2 700	2 491	2 886	3 150	3 232
Normandie	370	345	419	466	474
Nouvelle-Aquitaine	813	788	894	997	1 101
Occitanie	983	906	1 078	1 172	1 251
Outre Mer	55	65	67	79	95
PACA	454	455	534	593	634
Pays de la Loire	696	655	776	805	841
X Etranger					3

### Poids de chaque région par année

REGION	2019	2020	2021	2022	2023
Auvergne-Rhône-Alpes	12,5%	13,3%	13,0%	13,0%	12,8%
Bourgogne-Franche-Com	3,1%	3,5%	3,9%	3,8%	3,8%
Bretagne	4,8%	4,8%	5,0%	5,2%	5,1%
Centre-Val de Loire	3,4%	3,6%	3,6%	3,5%	3,4%
Corse	0,3%	0,3%	0,4%	0,4%	0,4%
Grand Est	5,6%	5,7%	5,7%	5,7%	5,5%
Hauts-de-France	7,7%	7,0%	5,9%	6,3%	6,2%
Ile-de-France	27,8%	27,0%	27,1%	27,0%	26,6%
Normandie	3,8%	3,7%	3,9%	4,0%	3,9%
Nouvelle-Aquitaine	8,4%	8,5%	8,4%	8,5%	9,1%
Occitanie	10,1%	9,8%	10,1%	10,0%	10,3%
Outre Mer	0,6%	0,7%	0,6%	0,7%	0,8%
PACA	4,7%	4,9%	5,0%	5,1%	5,2%
Pays de la Loire	7,2%	7,1%	7,3%	6,9%	6,9%
X Etranger	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%

## Analyse par tranches de salaires

### Répartition des personnes déclarées en tant que metteur en scène par année et tranche de salaire

Tranche de salaire	2019	2020	2021	2022	2023
Moins de 1 000 €	2 911	2 985	3 312	3 478	3 517
De 1 000 € à moins de 4 000 €	3 036	3 062	3 372	3 638	3 857
De 4 000 € à moins de 6 000 €	953	811	937	1 126	1 125
De 6 000 € à moins de 20 000 €	1 600	1 349	1 690	1 990	2 158
De 20 000 € à moins de 60 000 €	165	167	236	229	225
Plus de 60 000 €	5	1	1	2	2

### Poids de chaque tranche de salaire par année

Tranche de salaire	2019	2020	2021	2022	2023
Moins de 1 000 €	33,6%	35,6%	34,7%	33,2%	32,3%
De 1 000 € à moins de 4 000 €	35,0%	36,6%	35,3%	34,8%	35,4%
De 4 000 € à moins de 6 000 €	11,0%	9,7%	9,8%	10,8%	10,3%
De 6 000 € à moins de 20 000 €	18,5%	16,1%	17,7%	19,0%	19,8%
De 20 000 € à moins de 60 000 €	1,9%	2,0%	2,5%	2,2%	2,1%
Plus de 60 000 €	0,1%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%

## Analyse par nombre d'heures déclarées

### Répartition des personnes déclarées en tant que metteur en scène par année et tranche d'heures travaillées

Tranche d'heures	2019	2020	2021	2022	2023
Moins de 25 heures	1 796	1 782	1 964	2 098	2 215
De 25 heures à moins de 64 heures	1 687	1 712	1 958	1 937	2 093
De 64 heures à moins de 148 heures	1 813	1 903	1 990	2 245	2 275
De 148 heures à moins de 297 heures	1 714	1 585	1 766	1 992	2 113
Plus de 297 heures	1 660	1 393	1 870	2 191	2 188

### Poids de chaque tranche d'heures par année

Tranche d'heures	2019	2020	2021	2022	2023
Moins de 25 heures	20,7%	21,3%	20,6%	20,1%	20,4%
De 25 heures à moins de 64 heures	19,5%	20,4%	20,5%	18,5%	19,2%
De 64 heures à moins de 148 heures	20,9%	22,7%	20,8%	21,5%	20,9%
De 148 heures à moins de 297 heures	19,8%	18,9%	18,5%	19,0%	19,4%
Plus de 297 heures	19,1%	16,6%	19,6%	20,9%	20,1%

### Part des femmes dans chaque tranche de salaire par année

Tranche de salaire	2019	2020	2021	2022	2023
Moins de 1 000 €	55,0%	56,6%	55,2%	56,4%	56,4%
De 1 000 € à moins de 4 000 €	53,6%	54,4%	54,9%	57,5%	56,4%
De 4 000 € à moins de 6 000 €	57,1%	56,0%	56,1%	56,0%	60,6%
De 6 000 € à moins de 20 000 €	48,7%	50,5%	52,5%	52,9%	54,6%
De 20 000 € à moins de 60 000 €	35,2%	38,3%	41,1%	46,3%	45,8%
Plus de 60 000 €	20,0%	0,0%	0,0%	50,0%	50,0%

### Analyse par tranches d'âge

#### Répartition des personnes déclarées en tant que metteur en scène par année et tranches d'âges

Tranche d'âge	2019	2020	2021	2022	2023
Moins de 30 ans	699	650	784	929	1 033
Moins de 40 ans	2 582	2 460	2 791	2 986	3 124
Moins de 50 ans	2 746	2 634	2 977	3 167	3 232
Moins de 60 ans	1 856	1 843	2 097	2 401	2 456
60 ans et plus	787	788	899	980	1 039

### Poids de chaque tranche d'heures par année

Tranche d'âge	2019	2020	2021	2022	2023
Moins de 30 ans	8,1%	7,8%	8,2%	8,9%	9,5%
Moins de 40 ans	29,8%	29,4%	29,2%	28,5%	28,7%
Moins de 50 ans	31,7%	31,5%	31,2%	30,3%	29,7%
Moins de 60 ans	21,4%	22,0%	22,0%	22,9%	22,6%
60 ans et plus	9,1%	9,4%	9,4%	9,4%	9,5%

### Part des femmes dans chaque tranche d'heures par année

Tranche d'âge	2019	2020	2021	2022	2023
Moins de 30 ans	59,8%	62,2%	60,6%	64,8%	63,0%
Moins de 40 ans	60,7%	61,7%	61,1%	62,1%	61,8%
Moins de 50 ans	51,9%	53,9%	54,7%	56,4%	57,8%
Moins de 60 ans	47,3%	47,7%	48,2%	48,7%	50,0%
60 ans et plus	41,0%	42,3%	41,0%	44,0%	43,1%

**Répartition des personnes déclarées en tant que  
metteur en scène  
par nombre de déclarations  
sur les 6 dernières années (de 2018 à 2023)**

Une déclaration = 1 entreprise par année

Tranche de déclarations	2023	Part des femmes
Moins de 5	11 899	53,16%
De 5 à moins de 10	4 558	55,53%
De 10 à moins de 15	904	58,41%
De 15 à moins de 25	202	55,45%
Plus de 25	14	50,00%

### Les chiffres communiqués par la SACD

Ces chiffres sont actualisés à fin 2024.

- **448 nouvelles œuvres de mise en scène déclarées** au répertoire de la SACD, en hausse de 7 % par rapport à 2023 (418 œuvres déclarées)
- Environ 12 % des nouvelles déclarations de mise en scène se rapportent à un spectacle d'humour (comme en 2023)
- Sur 2024, **les droits de mise en scène répartis aux auteurs via la SACD totalisent 5,46 M€ (droits bruts)**, en progression de 11,5 % par rapport à 2023 (4,89 M€)
- **1256 Œuvres de mises en scène ont fait l'objet d'une répartition de droits en 2024**: en progression de 8 % par rapport à 2023 (1164)
- Sur les 6 dernières années (2019 à 2024) **1442 metteurs en scène domiciliés en France ont perçu des droits de mise en scène par l'intermédiaire de la SACD** (en progression de 200 auteurs par rapport à la période 2019 – 2023).
  - Lesdits 1442 metteurs / metteuses en scène sont des hommes pour 915 et des femmes pour 527. On est sur la même répartition que précédemment (hommes 64 % et femmes 36 %)
- **Sur la seule année 2024 on recense 900 metteurs / metteuses en scènes domiciliés en France qui ont perçu des droits de mise en scène par l'intermédiaire de la SACD** (en progression de plus de 70 auteurs par rapport à l'année 2023) dont 561 hommes (62 %) et 340 femmes (38%). La part des femmes progresse légèrement par rapport aux années passées.



## Synthèse des ateliers Trajectoire

### Gwénola David, directrice générale d'ARTCENA



Crédit : Gaëtan Trovato

#### 1 - Enjeux et méthodologie

Cet atelier était centré sur la définition du métier de metteur en scène et de son parcours, qu'il a abordé à travers de plusieurs questions : quel parcours artistique, quelle trajectoire professionnelle espérer ou mettre en œuvre ? Comment être identifié comme "metteur ou metteuse en scène" ? Quels sont les jalons, les repères ou les normes qui confèrent reconnaissance et moyens d'exercer son art ? Comment entrer et durer dans le métier ? Quelle offre et quels besoins de formation initiale ou continue ? Comment acquérir le savoir-faire et les techniques et inscrire son travail dans une trajectoire professionnelle ?

L'atelier s'est déroulé sur deux heures et s'est articulé autour de 3 séquences, avec la méthode des post-it pour faire apparaître les problématiques dominantes, permettre à chacun d'exprimer des propositions et de présenter des exemples concrets :

- Séquence 1 : La Reconnaissance d'un parcours

Question : Quelles seraient vos principales propositions pour accompagner votre parcours de mise en scène dans le temps ?

- Séquence 2 : Le Rythme et la durée du travail

Question : si l'on considère que la totalité du travail de mise en scène n'est pas aujourd'hui prise en compte (rémunération, conventions collectives, connaissance institutionnelle, invisibilité vis-à-vis du public...), quelles sont vos propositions principales pour y remédier ?

○ Séquence 3 : La Formation et la transmission

Question : Quelles sont vos propositions pour développer la formation à la mise en scène tant dans la dimension artistique et technique que dans la dimension "porteur de projet" ? Quels sont les savoirs et savoir-faire (autrement les outils) que doit maîtriser un metteur en scène pour exercer son métier aujourd'hui ?

Les modérateurs, différents à chaque étape des Assises, ont mené la discussion avec les participants à partir des thématiques principales qui se sont dégagées, souvent similaires d'ailleurs. Les échanges se sont révélés chaque fois très riches et constructifs, avec à l'appui de nombreux exemples inspirants, permettant de cerner des chantiers à ouvrir pour améliorer les conditions d'exercice du métier.

## 2 - Le déploiement d'un parcours dans la durée

La trajectoire envisage le parcours du metteur en scène dans la durée. Il ne suffit pas d'émerger sur la scène, encore faut-il perdurer... Et pour cela armer son désir par la pugnacité, l'endurance et le travail acharné. La thématique centrale de cet atelier a soulevé ainsi de vastes questions qui concernent autant les conditions de la reconnaissance, les besoins pour épanouir et renourrir la créativité, l'affirmation d'une identité artistique face à la censure (ou l'auto-censure) et les échanges entre pairs que les politiques publiques de soutien à la production, la diffusion, les relations avec les tutelles et les partenaires, la structuration en compagnie, l'accès aux outils de travail ou l'ancrage territorial.

### A - Faire connaître son travail

Incontestablement, le statut de metteur en scène ne s'acquiert pas sur diplôme, dont peu d'ailleurs peuvent se parer au regard du faible nombre d'élus par an dans les écoles et universités. Il se construit par la reconnaissance qu'apporte la présentation des œuvres créées, auprès des institutions, des structures de production et de diffusion, du public, de la presse et des pairs. "Il ne suffit pas à un artiste d'être connu dans le milieu : il faut que ses spectacles soient programmés !". Et donc commencer par le début, c'est-à-dire parvenir à se glisser dans le paysage artistique et y imprimer sa marque.

Bien qu'à la mode et brandi en étendard de l'audace, voire du courage artistique et du don pour dénicher des talents, l'accompagnement de l'émergence se traduit pour beaucoup d'artistes d'abord par la débrouille, pour ne pas dire la galère où toute l'équipe souque bénévolement en espérant atteindre un rivage. "Pas vus, pas pris", telle est la loi : il faut que les professionnels connaissent le travail pour s'engager. Le défi consiste donc à les faire venir...

Pour faciliter la rencontre entre jeunes artistes et professionnels, plusieurs pistes ont été tracées, telles que l'organisation de présentations de projets de création spécifiques ou de maquettes comme [l'Aube de la création](#) lors du festival Chalon dans la rue ou comme [Fragments](#) piloté par La Loge à Paris qui coordonne une douzaine de partenaires à travers la France. La coopération territoriale apparaît d'ailleurs précieuse pour soutenir les premiers pas, comme le montre le réseau [Traverses](#) en PACA, qui gère un fonds de coproduction mutualisé et invite les compagnies régionales à rencontrer ses membres pour leur présenter leur démarche.



## B – Produire mais surtout diffuser

Exister sur la scène artistique comme metteur en scène passe par la tournée des spectacles, qui devient de plus en plus difficile dans un contexte ultra concurrentiel d'abondance de l'offre alors que les structures culturelles font face à l'érosion de leur budget de programmation. L'enjeu de la diffusion est vu comme crucial pour la pérennité, voire la survie, artistique et économique des compagnies. Est souhaité le renforcement des soutiens à la diffusion, notamment du répertoire, qui gagne d'ailleurs à compter plusieurs formats de spectacle pour mieux s'adapter à la diversité des configurations et des moyens des lieux d'accueil.

La quête d'un nombre minimum de représentation par spectacle est liée non à la nécessaire visibilité des œuvres créées pour rester durablement dans le paysage mais aussi à la rentabilisation de l'investissement qu'exige la production. Tourner une création permet aussi de la bonifier, de consolider l'équipe artistique et de rencontrer des partenaires pour la suite. Cet appel à "moins produire mais diffuser plus" suppose de réduire le rythme des créations donc les attendus posés par les politiques publiques. Il demande une évolution des modalités de soutiens financiers, qui devraient être moins centrés sur les projets et plus sur le parcours des artistes, donc sortir de la logique des appels ou des aides au projet pour privilégier le conventionnement, décliné sous plusieurs formes pour s'adapter au cycle de vie des compagnies : conventionnement de "lancement" pour leur permettre de se structurer et de trouver leur viabilité économique, allongement de la durée, accompagnement à la sortie...

L'essor des appels à projets risque en outre de conduire insidieusement à un formatage des créations, configurées pour "cocher les cases", et à un conformisme par auto-censure au détriment de la liberté des artistes, enclins par nécessité à suivre des injonctions plus que leurs désirs et leurs inspirations.

L'assouplissement des critères d'attribution des aides, en particulier pour les équipes débutantes, qui ne peuvent, dans la réalité, pas répondre aux exigences posées, a été évoqué. Quelques-uns des participants proposent même de s'émanciper du paradigme de l'excellence artistique pour distribuer les subventions par tirage au sort, jugé plus démocratique, ou d'instaurer des "droits de tirage automatiques" décorrélés de considérations esthétiques. A également été cité, parmi les exemples à étudier, le [soutien universel aux équipes artistiques et à l'émergence](#) mis en place par la ville de Grenoble.

## C – Nouer des relations de confiance dans la durée avec les partenaires

Une trajectoire au long cours ne peut se dessiner qu'en s'appuyant sur un réseau professionnel tissé au fil du temps afin de fidéliser des partenaires et en trouver de nouveaux. Or le dialogue que les compagnies cherchent à nouer avec les tutelles et surtout les responsables de lieux apparaît fort dégradé. Les discussions témoignent d'un rapport de forces vécu comme très déséquilibré (voire de lutte des classes) entre les metteurs en scène et les professionnels, jugés souvent peu accessibles, par manque de temps et/ou de curiosité, peu disponibles pour se déplacer et découvrir de nouvelles équipes, surtout depuis la pandémie.

Les artistes ressentent une stratification implicite qui les classe selon une échelle qui va de ceux qui ont accès aux lieux labellisés et aux subventions étatiques à ceux qui arpentent le terrain, mènent des ateliers ici et là, produisent en système D mais sont en lien avec les "vrais" gens".



La hiérarchie tenace entre art et action culturelle, ou, pour le dire autrement, le manque de reconnaissance par les institutions de l'apport du travail d'éducation artistique et culturelle dans la création contribue à cette segmentation. Or, beaucoup racontent combien la rencontre avec des personnes qui ne fréquentent pas habituellement les lieux culturels les a amenés à questionner leur regard, à se déplacer et à faire évoluer leur geste artistique. Les moyens manquent cependant pour mettre en œuvre des projets de territoire, qui occasionnent de véritables échanges avec les populations.

Les artistes recherchent des relations de confiance avec les professionnels pour pouvoir affirmer la singularité de leur identité artistique et prendre des risques ou même faire un pas de côté, tenter des aventures hors champs : ne pas être enfermés dans une case mais s'essayer à d'autres expériences, disciplines, espaces de jeu, secteurs, métiers... pour ne pas se scléroser. Ils revendiquent aussi le "droit à l'erreur", grâce à l'appui bienveillant de partenaires qui leurs apporteraient des regards constructifs sur leur travail, qui les accompagneraient dans la durée. Ils souhaiteraient les rencontrer plus facilement et fréquemment afin de discuter de leur démarche artistique, de suivre le déroulé de leur projet en cours, et non pas seulement leur demander des financements ou leur vendre des spectacles.

Renforcer l'ancrage territorial ouvre des perspectives de collaborations pérennes avec les collectivités et les acteurs locaux qui apportent un socle pour bâtir le développement des activités d'une compagnie, en conjuguant création, diffusion, action culturelle dans une proximité avec les publics. "L'implantation et les coopérations avec les acteurs en proximité apportent une vraie légitimité". Systématiser le compagnonnage avec des artistes demeurant sur le territoire et intégrer dans la mission des lieux la programmation de leurs spectacles, mieux répartir les artistes dits "associés" dans toutes les régions, y compris en ruralité, ouvrir le dispositif de compagnonnage à des organismes œuvrant hors du champs culturel, tels que les bailleurs sociaux ou les hôpitaux... Telles sont les idées qui ont été avancées.

## D – Soutenir la structuration

Construire un parcours se fait aussi avec des outils et une équipe. La structuration passe généralement par la création d'une compagnie qui porte les projets du metteur en scène et dont il assume la direction artistique. L'apport de compétences, en particulier sur la production et la diffusion, est considéré comme déterminant pour démarrer. Or rares sont les jeunes artistes qui peuvent embaucher des professionnels aguerris. D'où l'intérêt, mentionné à maintes reprises, de s'appuyer sur des structures, tels que des bureaux de production ou des groupements d'employeurs tels que les [Gesticulteurs](#) ou des associations telles que [La Grenade](#) ou encore de suivre des formations continues. La centralisation de conseils pratiques et d'informations sur les lieux (résidences, compagnonnages...), les dispositifs, etc., via un centre de ressources (ex. ARTCENA) ou des listes professionnelles fermées de diffusion de mail (C'est un métier, C'est un autre métier...) est également estimée très utile.

Le partage d'expérience entre pairs et entre générations est nommé comme permettant de trouver des réponses concrètes aux problématiques rencontrées, de découvrir d'autres pratiques mais aussi de rompre l'isolement et la concurrence entre artistes en favorisant les solidarités et l'entraide. Les journées des Assises nationales de la mise en scène ou le [Kerlab de Spectacle vivant en Bretagne](#) sont à poursuivre. Plusieurs initiatives locales pourraient être expérimentées ailleurs, à l'instar du collectif [La Réplique](#), à Marseille, qui rassemble 450 artistes questionnant leur art, les modalités et les enjeux de leur métier dans le but de mutualiser les compétences, de partager les savoirs, de stimuler la recherche et de fédérer un réseau ou encore l'espace de coworking créé par Le [ZEF](#)-Scène nationale de



Marseille, qui facilite les échanges entre les artistes associés. La création de "Maisons des compagnies" a été envisagée. "Cela fait du bien de se rencontrer et d'échanger sur nos difficultés mais aussi nos propositions, on se sent moins isolé !" ont affirmé les participants lors de toutes les étapes des Assises.

## E – Accéder plus facilement aux outils de travail

L'accès à des outils de travail, tant salles de répétition que bureaux, compétences, ressources financières et matérielles, s'affirme comme une forte préoccupation pour frayer son chemin, avec une attente clairement exprimée à l'intention des opérateurs de la politique publique, que sont les structures labellisées pour accueillir les équipes et accompagner des artistes associés, ou les DRAC et les agences régionales pour organiser la mise en réseau et inciter à la coopération. Pour autant, des collectifs fondés par des compagnies montrent que la mutualisation peut venir d'initiatives volontaristes de terrain et réussit à optimiser les ressources. Les expériences du collectif [Lumière d'août](#) ou de [DETER](#) – Droits pour l'Ensemble du Théâtre Émergent Rennais en attestent. Certains participants soulignent que nombre de lieux sont disponibles faute de spectacles programmés et pourraient accueillir gracieusement des équipes pour de premières étapes de travail qui n'exigent pas de mise à disposition de moyens et de personnels techniques. L'ouverture quelques jours par mois aux jeunes compagnies locales de lieux labellisés, comme le font le Théâtre national de Bretagne ou bientôt le Quartz – Scène nationale de Brest, serait à tester ailleurs.

## F – Se renouveler et nourrir sa créativité par la recherche

Finalement, ce que qui ressort avant tout comme la condition *sine qua non* pour résister à l'usure du temps et préserver la vivacité de l'élan créatif est le ressourcement lors de temps de recherche sans finalité de production immédiate mais rémunérés. Disposer d'espaces d'expérimentation et de bourses est considéré comme indispensable pour continuer d'inventer, se débarbouiller des habitudes du savoir-faire, échapper à la pression de la production, s'aventurer dans l'inédit et tracer un parcours artistique dans l'épaisseur des années. Le temps est tout aussi nécessaire pour murir les projets et porter à maturité un geste de création, qui trouvera d'autant mieux son public qu'il est bien conçu et achevé. Les propositions sont nombreuses.

- Développer des lieux et programmes dédiés à la recherche. Par exemple, pour "[Itinérance d'artistes](#) », la compagnie Dérézo avec sa Chapelle située à Brest, [Au bout du plongeoir](#), dans la métropole rennaise, [Les Fabriques, Laboratoire\(s\) Artistique\(s\)](#) de Nantes, le [CDN de Normandie-Rouen](#), ainsi que [La Fonderie](#) du Mans se sont unis pour réaliser un programme commun de soutien, d'accompagnement et d'accueil d'équipes artistiques dans le cadre d'un itinéraire de résidences entre les cinq métropoles. Cette mobilité favorise également la rencontre avec de nouveaux partenaires.
- Créer des temps d'échanges et de transmissions intergénérationnelles entre jeunes artistes, artistes reconnus et intellectuels (ex : [Millenial Academy](#) à Caen) ou bien proposer des séminaires dramaturgiques (ex. [La Bellone](#), qui invite des philosophes à apporter des contenus théoriques, des regards et conseils singuliers sur chaque projet).
- Favoriser des collaborations inédites et transdisciplinaires. Le laboratoire de recherche et de création [ARCHIPEL](#), lancé en 2020 durant la pandémie de Covid-19, financé par la Région Normandie et la DRAC Normandie, a associé six structures culturelles (Centre chorégraphique national de Caen en Normandie, Territoires pionniers, Oblique/s arts & cultures numériques en Normandie – Station Mir, PALMA, Neuvième Ruche – Festival



Déclat, La Coopérative chorégraphique – Festival Morpho) et invité des architectes et des artistes de différentes disciplines à expérimenter ensemble dans plusieurs sites.

- Organiser un "compagnonnage mutuel" comme le fait [La Paillette](#) – Maison des Jeunes et de la Culture implantée à Rennes, avec "Extra", événement festif et gratuit conçu avec une compagnie associée (ex. Cie L'Unanime), pour faire découvrir à la fois le lieu et une démarche artistique.
- Accueillir au sein d'une compagnie un laboratoire permanent. [L'œil du silence](#), compagnie d'Anne Sicco, a créé l'espace APPIA, ancienne friche équestre réhabilitée en espace culturel située à Anglars-Juillac (Lot) qui accueille et met en "friction poétique", chaque semestre une douzaine d'auteurs, dramaturges, comédiens, musiciens, chercheurs et publics de tous âges et de tous horizons. Le [Groupe Merci](#), compagnie conventionnée dirigée par Solange Oswald, qui a rénové puis développé de 1997 à 2021 le Pavillon Mazar, situé au centre de Toulouse, pour en faire un "laboratoire permanent des arts de la scène" : les participants s'engageaient sur un an à venir une fois par mois présenter un acte artistique (lecture, fragment de mise en scène...).
- Renforcer les résidences de recherches dans les lieux, comme le PACT (programme d'accompagnement du cirque toulousain) de La Grainerie, Scène conventionnée d'intérêt national "art et création" et pôle européen de production, qui propose des résidences apprenantes et des labos, Boom'structur à Clermont-Ferrand, La Brèche, Pôle national Cirque à Cherbourg, le Théâtre de L'L à Bruxelles...

Ces propositions impliqueraient de réduire les obligations de production dans les conventionnements ont souligné les participants. Ce besoin de temps de recherche rémunérés, exprimé fortement lors de toutes les étapes des Assises, révèle en filigrane un essoufflement des artistes dans la course aux fonds que constitue le montage d'une production aujourd'hui et appelle à relâcher la pression qui leur pèse. Les participants disent mener, en moyenne, 3 à 4 projets en parallèle. Ce souhait n'est toutefois pas sans paradoxe et confesse combien sortir de la logique de production est difficile. La ville de Rennes, par exemple, finance des résidences, y compris pour de la recherche sans objectif immédiat de production. Elle témoigne d'une part que les lieux ne montrent que peu d'intérêt à porter une demande du fait du peu de visibilité des résultats et, d'autre part, que les compagnies éprouvent tellement de difficultés à produire leur projet qu'elles privilégient presque toujours des résidences de création.

### 3 – La définition et la reconnaissance du métier

Cette question renvoie aux différentes phases du travail du metteur scène, qui se déploie en deux activités complémentaires, correspondant à deux temporalités :

- La recherche de financements et de partenaires (partie grisée), activité non artistique ;
- La réalisation de l'œuvre scénique (parties colorées), activité artistique, organisée en 3 phases : Préparation / Répétitions / Exploitation

L'atelier s'est appuyé sur le schéma suivant :



## Écriture et réalisation d'un œuvre scénique

PRODUCTION	1. PRÉPARATION	2. RÉPÉTITIONS	3. EXPLOITATION
Temps de recherche des partenaires, des financements	Temps de recherche, de conception et/ou d'écriture Choix des collaborateurs artistiques et techniques Encadrement des collaborateurs artistiques, techniques et administratifs Réunions de production Auditions	Temps de travail collectif, déterminé par le premier jour et le dernier jour de répétitions	Temps des représentations publiques, incluant éventuellement des phases de travail : répétitions, notes, raccord, ajustements techniques, etc.

### A – L'invisibilité des multiples dimensions du métier

Le constat est unanime et récurrent : les différentes dimensions des activités qu'un metteur en scène exerce concrètement ne sont pas reconnues dans son statut juridique ni dans la définition de son métier. Ainsi, le CDD d'usage qui ouvre droit au régime de l'intermittence se concentre sur la période de répétition, mais ne s'applique pas pour la direction artistique de compagnie, ni pour le travail consacré à la production d'un spectacle, qui s'allonge de plus en plus et atteint désormais jusqu'à 4 ans. Plusieurs métiers, qui relèvent de règlements d'assurance chômage différents, se combinent : celui de directeur de production, qui peut s'inscrire dans le cadre de l'intermittence, celui de directeur artistique de compagnie qui émarge normalement au régime général, etc.

Il en résulte que le travail nécessaire au montage de la production et aux étapes de recherches et de préparation du projet artistique n'est généralement pas rémunéré. Or l'artiste est souvent très mobilisé, d'autant que les partenaires (et financeurs) veulent toujours le rencontrer personnellement et qu'il ne peut donc pas déléguer ces tâches à des collaborateurs. S'ajoute à cela une dimension sacrificielle chez nombre de metteurs en scène. En tant que porteurs de projets, certains sont amenés à moins se rémunérer pour assurer le salaire de leurs collaborateurs. Savoir déléguer participe en outre de l'art du management... et s'apprend !

Cette situation s'est détériorée au cours de ces dernières années car les subventions de fonctionnement tendent à diminuer dans les collectivités territoriales au profit d'aides au



projet qui ne permettent pas financer les périodes de recherches et de montage de production pourtant essentielles à la qualité et à la viabilité des créations.

Enfin, des participants confient renoncer à déposer des droits pour leur mise en scène auprès de la SACD par crainte que le coût décourage les acheteurs potentiels du spectacle.

## B – Des statuts juridiques mieux adaptés à la réalité du métier

Les propositions envisagées sont tout aussi unanimes que les constats. Elles portent d'abord sur l'évolution de la définition du métier et du statut juridique du metteur en scène, notamment dans le régime de l'intermittence, mais aussi dans le Répertoire national des certifications professionnelles (RNCP) et les conventions collectives, afin qu'il puisse être rémunéré pour le travail effectué durant tout le processus de production, de création et d'exploration du spectacle. Sont également attendues une augmentation des cachets autorisés pour la formation dans le calcul des heures ouvrant droit au statut d'intermittent tout comme une meilleure reconnaissance des heures consacrées aux actions d'éducation artistique et culturelle. Les femmes rappellent aussi les difficultés rencontrées lors de la maternité.

Le statut juridique des compagnies, associations pour la plupart du fait la simplicité des modalités de création et de gestion, est par ailleurs jugé par beaucoup comme mal adapté à l'activité. Le metteur en scène est de fait l'employeur de ses collaborateurs plus que le président, ou le gestionnaire plus que le trésorier. Le metteur en scène ne peut à la fois être membre de l'association et rémunéré par celle-ci de par le principe de gestion désintéressée, alors qu'il en assure la direction effective... Par conséquent, le statut associatif fait courir des risques dans l'exercice de l'activité au quotidien. Les autres formes juridiques (Scop, Scic, Sarl...) ne paraissent guère plus pertinentes. C'est pourquoi une réflexion serait à engager sur déterminer un statut mieux adapté.

## C – Le financement de l'ensemble du processus de création

Rêve éveillé pour certains, le financement des différentes phases nécessaires à la production et à l'exploitation d'un spectacle pourrait être assuré par une plus grande marge intégrée dans le prix de cession. Une évolution du statut du metteur en scène au sein de l'annexe 10 de l'assurance chômage permettant de prendre en compte les heures consacrées à la recherche, à la conception et au montage du projet dans le calcul ouvrant les droits aux allocations réduirait la précarité. Nombre d'artistes doivent cumuler plusieurs emplois pour survivre. D'autres encore proposent la rédaction d'une charte décrivant la fiche de poste et indiquant une rémunération minimale pour chacune des activités du processus, suivant le modèle de la Charte des rémunérations des autrices et auteurs dramatiques, réalisée par lors des États Généraux des Écrivaines et des Écrivains de Théâtre et diffusée par les [Écrivaines et Écrivains Associés du Théâtre](#).

Mais en ces temps maussades rythmés par les annonces cinglantes de coupes budgétaires, les participants visent, à défaut de trouver des fonds pour financer l'ensemble du processus, à tout le moins à rendre visible le travail invisibilisé en le quantifiant, autrement dit en le monétarisant dans le budget prévisionnel, quitte à ne pas le boucler ! Et en faisant mieux connaître les réalités de ce métier, en en parlant davantage avec les tutelles et les partenaires, en l'incarnant lors de rencontres avec les publics ou même en ouvrant les portes des lieux lors des répétitions.

Tous s'accordent pour dénoncer l'envolée des charges administratives sous l'effet de la démultiplication chronophage des appels à projets par les divers financeurs potentiels. Les plus lucides misent sur la réduction des coûts, par la mutualisation des moyens et des



compétences, suivant l'exemple du Groupe de travail et d'échange entre administratrices et administrateurs ([GTEA](#)), par la mise en place de structures portant les projets de plusieurs artistes, de coopératives de metteurs en scène, de compagnonnages entre compagnies ou encore par la création de pôles mutualisés pour la recherche de diffusion ou de production. Le développement d'autres sources de financements que les fonds publics est également évoqué: crédit d'impôt, [Fonpeps](#), aides de l'Association pour le soutien du théâtre privé ([ASTP](#)), mécénat... avec les risques de démultiplier la charge administrative car chaque financeur a des propres procédures et critères!

Une autre proposition consiste à recentrer l'activité du metteur en scène sur la création artistique, autrement dit les commandes qui leur sont passées pour monter une pièce sans prendre en charge la production. L'ouverture d'agences spécialisées, comme pour les acteurs, est donnée comme piste à explorer.

#### 4 – Formation et transmission

Comment devient-on metteur en scène, comment et par qui est-on reconnu comme tel ? Quelles sont les compétences à maîtriser pour créer des spectacles mais aussi porter des productions et assumer la direction d'une compagnie, pour émerger sur la scène et construire un parcours dans la durée ?

Les questionnaires, remplis par les participants à ses Assises, montrent que très peu ont bénéficié d'une formation à la mise en scène. Ce constat reflète l'histoire de l'enseignement de cet art qui, en France, n'a que très tardivement été mis en place: alors que Meyerhold ouvre des cours spécifiques dès 1918 malgré la guerre civile qui déchire la Russie, que les cursus se multiplient dans les pays de l'Est après la Deuxième guerre mondiale, par exemple à Berlin-Est où s'installe en 1951 l'école liée au Deutches Theater, il faut attendre les années 1990 pour en voir poindre en France. L'Académie expérimentale des théâtres accueille en 1990 de jeunes metteurs en scène pour approfondir leur geste auprès des grands maîtres tels que Jerzy Grotowski, Antoine Vitez, Tadeuz Kantor, Heiner Müller ou Luca Ronconi. L'Unité nomade de mise en scène naît au sein du Jeune théâtre national en 1993 pour accompagner les projets de création des artistes issus du Conservatoire national supérieur d'art dramatique et de l'école du Théâtre national de Strasbourg. Ces deux institutions développent une approche fondée plus sur la transmission que la formation, qui ne se concrétise qu'en 2000 lorsque l'école du Théâtre national de Strasbourg réserve quelques places pour la mise en scène et la dramaturgie.

#### A – Des formations initiales en manque

Depuis, l'offre s'est étoffée, dans les écoles historiquement dédiées aux acteurs mais également les universités, et diversifiée, mêlant souvent théorie et pratique par l'expérimentation. Elle reste toutefois bien pauvre et perçue comme peu accessible pour nombre des participants, qui soulignent le peu d'élus, les limites d'âge imposée ou les difficultés de financements de ces études.

Pourtant, s'est exprimé à chaque étape le besoin de formations initiales et continues qui abordent l'ensemble des compétences nécessaires à l'exercice du métier de metteur en scène, donc non seulement les connaissances théoriques et les savoir-faire artistiques mais aussi (et peut-être surtout en début de carrière) la gestion d'équipe, la structuration d'une compagnie, la production, la diffusion, la rencontre avec les publics... etc. Le metteur en scène est en effet la plupart du temps aussi un porteur en projet qui doit maîtriser les outils pour le mettre en œuvre et le gérer dans ses multiples composantes, y compris donc



la recherche de financements et de la construction d'une tournée, le suivi du budget, les besoins techniques, les plannings, la gestion des ressources humaines, la prévention des VHSS, les enjeux écologiques, l'éducation artistique et culturelle... Il se décrit comme un "couteau suisse".

À cet égard, il a été souligné que les cursus où se côtoient des apprenants de différents métiers du spectacle, à l'instar de l'École nationale supérieure des arts et techniques du spectacle (ENSATT), permettent aux futurs metteurs en scène d'avoir une vision d'ensemble de la fabrique du spectacle, de mieux appréhender la réalité du travail de ceux qui seront des collaborateurs et de se constituer un réseau pour leurs premières tentatives.

## B – L'apprentissage par la transmission

L'apprentissage entre pairs, par le partage de pratiques et d'expériences, par l'essai au sein de laboratoires pour tester des hypothèses, affiner son geste artistique et se professionnaliser apparaît comme une alternative, tout comme la formation en alternance, la transmission intergénérationnelle et interprofessionnelle auprès d'artistes expérimentés. D'autant que quelques-uns ont énoncé leur méfiance quant au formatage que peuvent engendrer des formations à la mise en scène. D'autres ont pointé en outre le manque de dispositif d'insertion professionnelle pour les jeunes qui ne sont pas issus du CNSAD ou du TNS ainsi que la difficulté à trouver une place d'assistant à la mise en scène pour les débutants qui ne viennent pas du sérail.

L'organisation de laboratoires où les artistes sont rémunérés et peuvent apprendre en essayant, développer leur savoir-faire par la pratique et échanger leurs compétences avec d'autres figure ainsi parmi les propositions, qui s'appuient sur les exemples des Laboratoires d'écriture verticale de Culture O Centre ou sur le dispositif Pas à pas de la région Hauts-de-France. Le développement du tutorat et du compagnonnage, notamment à partir de l'aide au Compagnonnage Plateau du ministère de la Culture, ou des pépinières portées par des compagnies confirmées a été aussi été cité comme solution à explorer pour maîtriser l'artisanat du métier.

## C – La diversité des lieux et des modalités d'apprentissage

Parallèlement au renforcement de l'offre en écoles et universités, la diversification des modalités et des lieux d'apprentissage apparaît largement plébiscitée, en particulier pour la formation continue. De nombreuses propositions à développer ont émergé :

- Formations par modules (par exemple sur la scénographie, les nouvelles technologies... mais en priorité sur toutes les compétences nécessaires pour pouvoir porter un projet de création et animer une compagnie) ;
- Ateliers dans les Centres de ressources tels qu'ARTCENA ou des agences régionales ;
- Dispositif d'«appui conseil» de l'Afdas (formation en interne réalisée pour une compagnie) étendu au-delà des questions RH, VHSS... pour répondre aux autres besoins ;
- Stages dans les Centres dramatiques nationaux, dans les conservatoires à rayonnement régional ;
- Micro-certifications par les pairs ;
- Diplômes par la valorisation des acquis d'expérience (VAE)...



Pour renforcer et varier l'offre, certains participants suggèrent de faciliter l'obtention de la certification Qualiopi en exemptant les compagnies des frais financiers afférents ou du statut de formateurs pour les artistes expérimentés.

## D – L'accès à la formation

Ont été suggérées l'augmentation des droits à la formation pour les metteurs en scène, la possibilité de cumuler des droits d'une année sur l'autre ou encore de supprimer le délai de carence entre deux formations pour pouvoir consolider les compétences artistiques et administratives. La demande pour se doter ou pour conforter les savoir-faire nécessaires pour diriger une compagnie, produire et diffuser des spectacles..., bref toutes les tâches qui reviennent au metteur en scène en tant que porteur de projet, apparaît particulièrement forte car peu sont ceux qui peuvent constituer une équipe administrative solide et permanente qui les assumera.

## Conclusion

Manifestation inédite de par son ampleur, les Assises nationales de la mise en scène ont rassemblé au cours des différentes étapes, dans l'hexagone et Outre-mer, des artistes d'expériences, de parcours, de territoires ou encore de secteurs et d'esthétiques très différents, qui ont pu échanger et réfléchir ensemble sur le sens et les conditions actuelles d'exercice de leur métier et formuler des propositions tirées de leur vécu et de leur expertise.

À travers cette diversité, rarement ainsi mise en lumière et en dialogue, s'est révélé à la fois une richesse et une fragmentation au sein du spectacle vivant, entre les compagnies, les structures culturelles et les institutions, qui peinent de plus en plus à se comprendre tant elles se trouvent prises dans des injonctions complexes et des rapports de forces ressentis comme très déséquilibrés, mais aussi entre les compagnies elles-mêmes, classées en plusieurs divisions, cloisonnées alors que complémentaires. Cette situation reflète le morcellement qui fissure la société en quête d'un commun, aujourd'hui introuvable. Si la plupart des acteurs du secteur continuent d'afficher la conviction vilarienne que la culture est un "service public, tout comme le gaz, l'eau, l'électricité", le sens en paraît flouté, profondément bousculé par les transformations sociétales, parfois accaparé par les uns ou les autres pour justifier des corporatismes, des conservatismes et des positions dominantes.

Ces Assises ont montré chez les participants le grand besoin de se parler, de se sentir écoutés, de rompre l'isolement, de nouer des solidarités et d'inventer des solutions qui correspondraient à des valeurs partagées face à un système en crise, somme toute modelé par un ultra-libéralisme financé par des fonds publics en berne et mal régulé.

L'atelier Trajectoire a identifié des chantiers à mener, dont l'évolution de la définition du métier et du statut juridique du metteur en scène, le financement des phases de recherche et de préparation en amont de la création, ou encore la formation, en particulier pour consolider les compétences nécessaires pour porter des productions et diriger une compagnie. Reste à écrire la suite...



# "Enjeux de la formation initiale et continue"

## Synthèse de la table ronde

Table-ronde Paris – Conservatoire Supérieur National d'Art Dramatique – Lundi 21 octobre 2024



Crédit : Lucas Delorme

*La formation à la mise en scène est rare en France. La légitimation de l'immense majorité des metteuses et metteurs en scène ne passe pas par la validation d'une formation, qu'elle soit initiale ou continue. Alors, comment devient-on metteur en scène en France ? Quelle est la place de la transmission directe et de l'apprentissage, quelle est celle des écoles nationales ? Quels seraient les besoins et les apports d'un cursus de formation ? Est-il possible de proposer une formation qui garantissent la diversité des esthétiques et des pratiques professionnelles ?*

*S'interroger sur l'accès à ce métier conduit à vouloir mieux définir les contours d'une fonction qui porte la responsabilité globale d'une œuvre scénique dans toutes ses dimensions, artistique, politique, managériale, budgétaire, sociale, environnementale.*

*S'il existe globalement un impensé de la formation à la mise en scène dans notre pays, ce n'est pas le cas dans d'autres pays européens. Dès lors peut-on s'inspirer d'autres modèles et seraient-ils transposables à notre système*

**Intervenants :** Anne-Françoise Benhamou, universitaire et dramaturge (grand témoin) - Jean Bellorini, metteur en scène et directeur du TNP - Villeurbanne - Loïc Magnant, directeur de la FAI-AR - Marie-José Malis, metteuse en scène et responsable du cycle "jouer et mettre en scène" au CNSAD - Anne Monfort, directrice de la recherche au CNSAD

– **Nathalie Rizzardo**, directrice des Chantiers Nomades – **Catherine Schaub**, metteuse en scène

**Modération : Arnaud Laporte**, journaliste et producteur à France Culture

## Résumé

Les discussions ont souligné l'importance de l'expérimentation, de la recherche et de la collaboration dans le processus de formation, ainsi que la nécessité d'adapter les programmes aux réalités du métier.

**Anne-Françoise Benhamou**, universitaire et dramaturge, a cité en introduction la création de la section mise en scène et dramaturgie au Théâtre National de Strasbourg il y a environ 25 ans, soulignant les différentes initiatives de formation qui ont émergé à cette époque. Elle a également évoqué le contexte artistique particulier à la fin des années 90, marqué par l'émergence de nouvelles approches, notamment en Allemagne.

La discussion a porté sur la formation à la mise en scène et à la direction de projets artistiques dans l'espace public. **Loïc Magnant**, directeur de la FAI-AR (Formation Avancée Itinérante en Arts de la Rue), a présenté les spécificités de cette formation pluridisciplinaire qui englobe la mise en scène dans une notion plus large de direction de projet. Il a insisté sur l'importance de la recherche, de l'expérimentation et du décentrement dans le processus de formation, ainsi que les défis particuliers liés à la création dans l'espace public, tels que la relation avec le public et la gestion de l'environnement urbain.

**Nathalie Rizzardo**, directrice des Chantiers Nomades, a présenté la formation aux techniques de mise en scène dispensée par la structure, reconnue et soutenue par diverses institutions. Elle a précisé que cette formation, développée sur une dizaine d'années, répondait aux besoins des artistes souhaitant passer à la mise en scène, identifiés grâce à une veille permanente et une enquête menée auprès de 500 professionnels. La formation, d'une durée de 48 jours, est enregistrée au Répertoire national des certifications professionnelles depuis décembre 2023 et

METTEUR OU METTEUSE EN SCÈNE, DE L'INVISIBLE AU VISIBLE  
"Enjeux de la formation initiale et continue" Synthèse de la table ronde

se déploie sur l'ensemble du territoire national et ultramarin.

**Catherine Schaub**, metteuse en scène, a également partagé son expérience avec les Chantiers Nomades, soulignant l'importance de la collaboration entre metteurs en scène et auteurs vivants. La formation vise à rassembler des artistes de différentes générations, à valoriser leurs compétences et à combattre l'isolement souvent ressenti dans ce métier.

**Marie-José Malis**, metteuse en scène et responsable du cycle "jouer et mettre en scène" au CNSAD, a présenté le nouveau module de formation à la mise en scène, qui propose deux principales approches dans l'enseignement : l'une centrée sur l'acteur, l'autre sur les arts plastiques et performatifs. Le Conservatoire a ainsi adopté une approche hybride, combinant la formation des acteurs avec des partenariats universitaires pour intégrer diverses pratiques artistiques et théoriques. La discussion soulignait également l'importance d'harmoniser la théorie et la pratique dans la formation théâtrale en France, relevant les différences avec d'autres pays où ces aspects sont davantage intégrés.

Ont été abordés les défis liés à la recherche au plateau et les ambiguïtés autour de la terminologie de la recherche dans le milieu théâtral. La double fonction des metteuses et metteurs en scène français, qui travaillent à la fois en tant qu'artistes et producteurs, induit également une difficulté : il est complexe de travailler à un renouvellement des formes tout en gérant les aspects de production.

**Anne Montfort**, directrice de la recherche au CNSAD, a par ailleurs insisté sur l'importance d'une réflexion sur les moyens de réduire l'autocensure des metteuses et metteurs en scène en scène face aux contraintes de production.



**Anne-Françoise Benhamou** a évoqué l'évolution de la formation à la mise en scène, soulignant la nécessité d'une approche plus large et adaptée aux réalités du métier. Elle a ainsi mentionné l'importance de la formation continue et de la validation des acquis de l'expérience (VAE) pour renforcer les compétences des professionnels du théâtre. L'expérimentation, la recherche et le dialogue entre les artistes ont été présentés comme les fondements d'un enseignement qualitatif de la mise en scène.

**Marie-José Malis et Jean Bellorini**, metteur en scène et directeur du TNP – Villeurbanne, ont dialogué autour de la nécessité de créer des espaces d'échange

et de pratique, plutôt que d'enseigner des techniques figées. Ils ont également mis en avant le rôle crucial du dramaturge dans le processus créatif et l'importance de la liberté artistique.

L'ensemble des intervenants a souligné la valeur des stages, du compagnonnage et de la rencontre avec des professionnels dans le cadre de la formation. Dans cette optique, les institutions culturelles pourraient par exemple être tenues d'accueillir des stagiaires metteurs ou metteuses en scène. S'est également érigée comme essentielle la mise en place de dispositifs pour accompagner les jeunes artistes après leur formation, tels que le soutien à la coproduction et les présentations de maquettes.



Lucas Delorme



Crédit : Lucas Delorme

METTEUR OU METTEUSE EN SCENE, DE L'INVISIBLE AU VISIBLE  
 "Enjeux de la formation initiale et continue" Synthèse de la table ronde



# "Quelle place pour les artistes émergents ?"

## Synthèse de la table ronde

Table-ronde à Poitiers – Le Méta CDN Poitiers Nouvelle-Aquitaine – Mardi 12 novembre 2024



Crédit : Lucas Delorme

*"Vous avez moins de 45 ans, vous avez suivi une formation professionnelle dans le domaine des arts de la scène ou vous pouvez faire valoir une expérience avérée dans la mise en scène" ? Ou bien : "vous avez moins de 30 ans et vous comptez déjà deux créations à votre actif ?"*

*C'est ainsi que certains dispositifs définissent les limites d'une aide à l'émergence pour une metteuse ou un metteur en scène. Alors même que la formation initiale à l'art de la mise en scène relève d'un "impensé" en France, la première difficulté d'un ou d'une artiste metteur en scène est déjà celle du premier, voire du second, spectacle. En l'absence de formation, il est possible de bénéficier de la transmission d'un savoir et de moyens, au sein d'une équipe artistique ou auprès d'un artiste confirmé.*

*L'émergence ne constitue pas une fin en soi dans la carrière d'un ou d'une jeune metteuse en scène. Elle se présente comme un pallier à dépasser afin d'inscrire son travail de manière pérenne dans la profession. Émerger c'est avant tout s'assurer une première reconnaissance auprès de ses pairs, de l'institution et des spectateurs, avec l'espoir de stabiliser ce lien au fil des spectacles.*

*Peut-on définir l'émergence sans la limiter ? Comment valoriser ces jeunes artistes et leur permettre de créer, malgré une formation et des moyens lacunaires ? Quels systèmes sont mis en place, à la fois par les artistes eux-mêmes et par l'institution, pour assurer aux artistes une place pérenne dans le paysage culturel français : de metteuse ou metteur en scène émergent(e) à émergé(e) ?*



**Intervenants :** **Pascale Daniel-Lacombe**, metteuse en scène, directrice du Méta (grand témoin) – **Baptiste Amann**, acteur, metteur en scène et auteur, cie L'Annexe – **Lorelei Dupé**, metteuse en scène et comédienne, cie Koimété – **Matthieu Sinault** et **Etienne Bories**, collectif Manger le Cul – **Aurélien Van Den Daele**, metteuse en scène et directrice du Théâtre de l'Union, CDN du Limousin et de l'École Supérieure du Théâtre de l'Union.

**Modération :** **Shirley Niclais**, artiste performeuse, maîtresse de conférences en arts de la scène à l'université de Poitiers.

## Résumé

La table ronde portait sur l'émergence artistique dans le domaine théâtral, abordant les défis de formation, de reconnaissance et de financement pour les artistes émergents. Les participants ont discuté des critères de définition de l'émergence, des parcours de formation et de professionnalisation, ainsi que de l'importance de l'accompagnement à long terme des artistes. La discussion a également exploré les liens entre émergence, innovation et succès dans le milieu artistique.

En introduction, **Shirley Niclais** modératrice, artiste performeuse et maîtresse de conférences en arts de la scène à l'université de Poitiers, a interrogé sur la définition et les enjeux de l'émergence dans le domaine artistique, en particulier en mise en scène.

**Pascale Daniel Lacombe**, metteuse en scène et directrice du Méta, **Aurélien Van Den Daele**, metteuse en scène et directrice du Théâtre de l'Union, et **Lorelei Dupé**, metteuse en scène et comédienne, ont discuté des formations existantes, du parcours des artistes émergents, et des critères souvent utilisés pour définir l'émergence, tels que l'âge et le nombre de créations. La discussion a soulevé des questions sur la pertinence de ces critères, souvent trop contraignants, voire contradictoires. L'utilisation même du terme "émergent" a été remise en question, suggérant qu'il serait plus pertinent de parler d'accompagnement des artistes.

Les intervenants ont également abordé la question de la vulnérabilité des artistes. La directrice du Méta a souligné l'importance d'accompagner les jeunes générations et de favoriser le renouvellement du théâtre en soutenant l'émergence. Le dispositif

"Impulsion" de l'université de Poitiers a été présenté : il s'agit d'une réponse au besoin des étudiants d'être accompagnés dans la professionnalisation de leurs projets de créations artistiques. Au croisement de l'aide au projet, de l'engagement associatif, du soutien à la création artistique, de la diffusion culturelle... il offre au(x) lauréat(s) une ouverture sur la professionnalisation. Ce dispositif a ainsi permis treize artistes du collectif Manger le cul de créer leur premier spectacle avec un soutien matériel et administratif. Malgré ce soutien essentiel, les défis liés à la légitimité, au succès et à la concurrence dans le milieu artistique resteraient présents pour les artistes impliqués.

**Matthieu Sinault** et **Etienne Bories** du collectif Manger le cul, sont effectivement revenu sur les défis liés à la création d'un spectacle avec 13 interprètes, amateurs et professionnels. Cette intervention a permis de mettre en lumière les tensions et difficultés de coordination que peuvent rencontrer les jeunes artistes. Le binôme a exprimé sa frustration face aux contraintes institutionnelles et économiques, tout en reconnaissant l'importance de diversifier les formats et de donner la parole à de nouvelles voix dans le monde du spectacle, malgré le vieillissement des publics.

**Baptiste Amann** acteur, metteur en scène et auteur, s'est interrogé sur les facteurs permettant aux artistes d'émerger dans le domaine du théâtre, ces derniers seraient liés à trois éléments clés : la chance, la cooptation et le talent/travail. Il a souligné que la combinaison de ces facteurs, révélateurs des inégalités inhérentes au système, est certes rare, mais selon lui essentielle pour réussir de manière durable. Il a également évoqué son parcours

personnel : sept ans de travail expérimental avant d'écrire sa première pièce et de trouver sa propre "nécessité" artistique.

La discussion a également porté sur la formation des metteuses et metteurs en scène et le lien entre les écoles dramatiques et les centres dramatiques nationaux.

**Aurélië Van Den Daele**, directrice d'un centre dramatique national, a expliqué comment elle a travaillé à renforcer les liens entre l'école de l'Union et le théâtre qu'elle dirige. Les intervenants ont valorisé l'importance du temps dans la maturation des projets artistiques et la nécessité d'adapter la formation aux réalités actuelles du métier, où les artistes sont souvent polyvalents.

**Lorelei Dupé**, a présenté la recherche-création à l'université, une nouvelle forme de thèse qui combine recherche académique et création artistique. **Shirley Niclais** a mis en exergue les avantages de ce parcours, notamment le financement par contrat doctoral, et son évolution récente dans le système universitaire français. Les défis liés à cette approche ont également été soulignés, tels que les exigences de productivité de l'université et la nécessité de trouver des financements externes pour la partie création. Malgré les avancées liées à ce statut de chercheur-créateur, la question de la pérennisation de l'émergence artistique subsisterait à l'issue de ce travail.

Les intervenants ont également invité à poser un regard différent sur les parcours des metteuses et metteurs en scène afin de davantage les comprendre, dans un contexte où les critères de définition du succès artistique sont remis en question. Il serait important de ne pas encourager les artistes en formation à se focaliser uniquement sur les succès immédiats, mais plutôt sur le développement à long terme des projets et des carrières professionnelles.



Crédit : Lucas Delorme



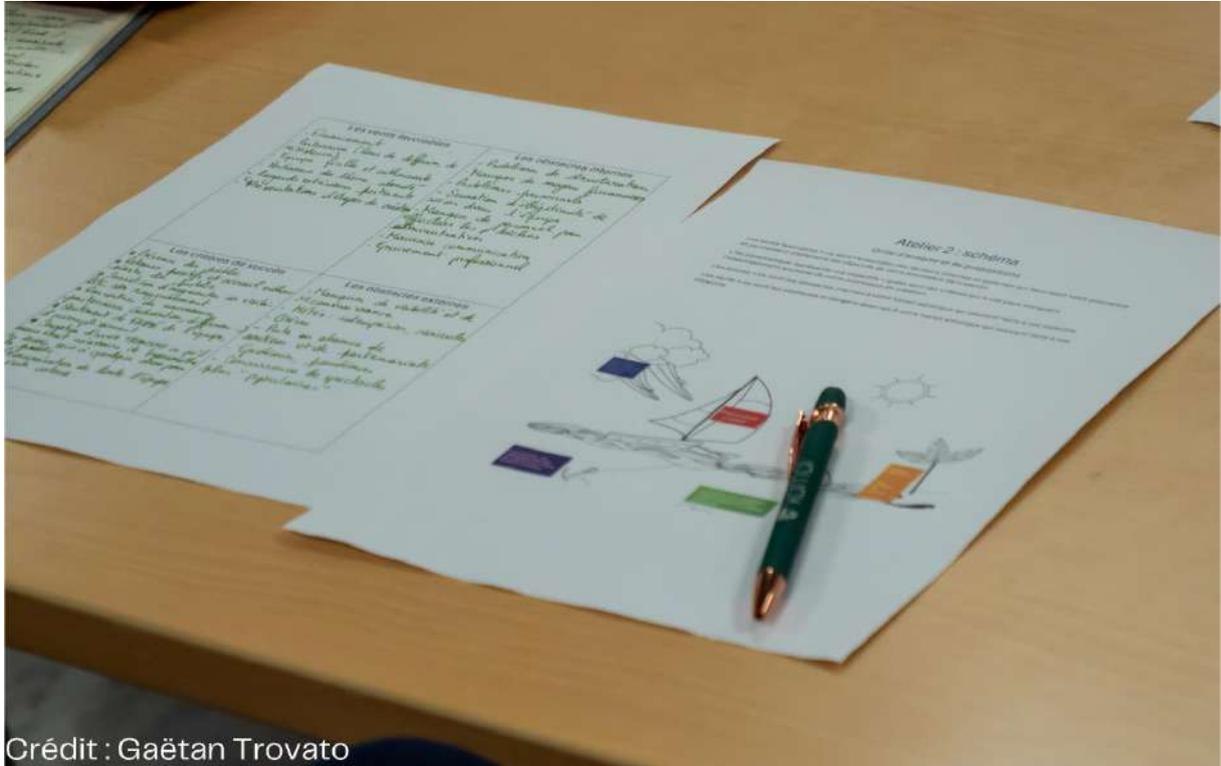
# UN PROCESSUS DE CREATION SOUS TENSION



Crédit : Lucas Delorme

# Synthèse des ateliers sur le processus de création

## Olivia Burton, dramaturge et conseillère artistique



Crédit : Gaëtan Trovato

### Introduction : objectifs et méthodologie

L'atelier dédié au processus de création interrogeait les conditions pratiques de son exercice pour les metteurs et metteuses en scène. Les questions esthétiques n'étaient considérées que sous l'angle de leur mise en œuvre concrète.

D'une durée de deux heures, chaque séance se composait d'un premier temps consacré aux constats. Répartis en petits groupes de 4 à 6 personnes, selon l'affluence dans chaque ville, les participants étaient invités à réfléchir à partir d'un schéma figurant le travail de création comme une navigation visant une île paradisiaque, c'est-à-dire un modèle idéal de processus créatif. Au cours de cette navigation, ils et elles rencontrent des obstacles que certains atouts peuvent les aider à contourner. Après la mise en commun des idées, chaque groupe devait remplir un tableau organisé en 4 parties intitulées : critères de succès, obstacles internes, obstacles externes et vents favorables.

Dans un second temps les artistes devaient formuler des propositions concrètes susceptibles d'améliorer l'exercice de leur métier et de leur art.

Globalement, l'atelier a suscité un vif intérêt. On a pu observer une majorité de femmes présentes dans chaque édition et de nombreux jeunes artistes. Si l'on excepte deux ou trois voix qui ne voyaient pas la pertinence d'un tel exercice dans le moment de crise politique et sociale, voire existentielle, que le pays traverse, les artistes présents se sont massivement plongés dans la réflexion. Ils ont témoigné, à chaque fois en fin de journée, du plaisir qu'ils avaient eu à se rencontrer et à échanger, de l'énergie que donnait une telle mise en commun

des pratiques et des questionnements, et ont émis le souhait que ce genre de manifestation ait des prolongements, car elle faisait contrepoids au sentiment d'isolement qui a été si souvent exprimé. Ce vœu s'est doublé bien entendu d'un autre, plus exigeant : que le fruit de ces Assises soit examiné et considéré attentivement afin que celles-ci aient des conséquences positives sur les réalités de leur métier.

Dans les pages qui suivent, tout ce qui relève du constat et de l'analyse (parties 1, 2, 3, 4) est présenté par ordre d'entrée en scène et de récurrence, donc d'importance pour les protagonistes de ces journées. Les propositions quant à elles (partie 5), sont regroupées par thèmes.

## 1 – Les critères de succès

*Qu'est-ce qui caractérise pour vous le succès d'un spectacle que vous avez mis en scène ?*

### **La satisfaction artistique**

La conviction d'avoir abouti un spectacle, pour dire ce qu'on avait à dire, dans l'exigence artistique et la qualité des relations humaines, ainsi que la sensation d'avoir rencontré l'époque, touché des sujets importants pour le public ou encore le fait de faire connaître un auteur ou une autrice : tout cela constitue des motifs essentiels de joie et de fierté qui aident à surmonter les doutes – les siens, ceux de l'équipe et des partenaires, bref à alléger la question de la légitimité. Avoir pu aller au-delà de l'idée de départ, trouver sa singularité, faire des spectacles accessibles à un public varié, y compris néophyte, sans perdre sa radicalité constituent également des motifs forts de satisfaction.

La mise en scène est indissociable de l'idée du partage – d'émotions, de pensée. Pouvoir "savourer la beauté du silence de 10 secondes à la fin d'un spectacle, avant que ne retentissent les applaudissements" fait ainsi oublier toutes les difficultés.

Au cours d'une carrière, la sensation d'avancer de création en création, de progresser, de constituer une œuvre et d'avoir une fonction dans la société dans le cadre d'un service public compte davantage. Il serait bon d'ailleurs que le succès soit envisagé sur le long terme, à travers la cohérence d'un parcours et non pas seulement au coup par coup.

### **La diffusion**

Jouer beaucoup, dans des salles pleines, sur le territoire national, voire international est l'autre critère fondamental du succès. Même si le nombre de représentations minimum idéal fait débat : un spectacle peut être considéré comme un succès s'il a ravi les spectateurs, même sur peu de dates. Selon les éditions, les chiffres varient : un minimum de 30 dates ? Ou plutôt 43, de quoi assurer aux artistes leur statut d'intermittent ?

Quoiqu'il en soit, tout le monde aspire à jouer sur un temps long, à travers des séries qui permettent de bonifier les spectacles, "d'en faire autre chose que des produits jetables", d'atteindre un public local plus large et de créer de véritables liens avec des lieux et des territoires.

Une large diffusion permet d'atteindre l'équilibre financier (à condition de vendre les spectacles au coût réel) et d'obtenir la reconnaissance du public, des pairs, des professionnels et de la presse, de profiter de leurs retours constructifs. Un temps long d'exploitation permet aussi de consolider la confiance au sein des équipes, de construire



des fidélités artistiques précieuses. Cette reconnaissance permet de rebondir sur un autre projet, de rayonner puis peut-être d'être sollicité, voire de devenir artiste associé à un théâtre.

Enfin les prix et les récompenses favorisent la visibilité et facilitent l'obtention de bourses, d'aides et la rencontre avec de nouveaux partenaires.

Satisfaction suprême et signe ultime de succès : pouvoir assumer sa liberté de création, l'éclectisme de ses choix, sans obligation de rester dans un registre unique.

### **De bonnes conditions de travail**

Avoir mené à bien sa création en assurant la juste rémunération des équipes (à un taux horaire supérieur à 30 euros) sur tout le temps de travail, a minima pendant toutes les répétitions, entre dans les critères majeurs de succès. Cela permet en effet de retrouver l'insouciance nécessaire à l'invention. Avoir du temps et donc des moyens pour pouvoir travailler dans des conditions sereines est déterminant. De plus, ces bonnes conditions de travail permettent seules d'envisager des collaborations dans la durée.

De même, en tournée, des temps de montage raisonnables et des conditions d'accueil honorables participent du sentiment d'avoir réussi la conduite d'un projet.

### **Une équipe heureuse**

Tous les artistes insistent sur l'importance de la dynamique collective. Le succès d'une création est associé invariablement à la cohésion d'une équipe, fédérée autour du projet, solidaire, engagée, travaillant dans la confiance, le partage des tâches, la joie, la bienveillance et le respect de la vie privée.

Le bien-être au travail, l'absence de souffrance dans les relations humaines est une revendication récurrente et puissante chez les plus jeunes qui voudraient se débarrasser de la vieille croyance selon laquelle une dose de douleur (imposée par des capitaines torturés et maltraitants) est inhérente à la création.

### **Le soutien durable des partenaires**

L'accompagnement dans la durée des structures, convaincues de l'intérêt du travail artistique et de son possible déploiement au long cours est un autre signe de réussite. La confiance et le respect de la liberté de la création en sont les corollaires.

### **Des créations écoresponsables**

"Pas de gâchis ! De matériel, d'énergie, d'argent ni de gâchis humain."

## **2 – Les vents favorables**

*Quels sont les atouts qui favorisent la réussite de votre travail de mise en scène ?*

### **Un désir puissant et un travail acharné**

L'envie de créer, la nécessité à dire, la capacité à rêver, le feu intérieur en somme semblent la condition première pour entrer et tenir dans le métier. La force du poème dramatique que l'on veut faire entendre et partager est un moteur puissant. Quelle que soit la nature du projet, son choix doit être judicieux, notamment par rapport à l'époque, et ses objectifs clairs, sa conception et sa mise en œuvre cohérentes.



Mais l'enthousiasme ne suffit pas. Il doit se doubler d'un travail constant et obstiné qui sache accueillir la remise en question ou le renoncement à une mauvaise idée. Le culot, le bagout, une détermination sans faille, une capacité d'adaptation et une stratégie à long terme constituent d'autres cartes maîtresses.

### ***Des dispositifs précieux***

Le statut d'intermittent, les subventions et les dispositifs d'aide à la création en amont sont reconnus comme vitaux. De même qu'un contexte politique local volontariste et une politique culturelle claire.

### ***Le bon choix d'une équipe***

Savoir et pouvoir choisir son équipe est crucial. Sa juste rémunération favorise la qualité du travail et des relations humaines. Le fait de collaborer avec des artistes qui ont déjà un bon réseau est un atout supplémentaire. L'accompagnement solide en production, administration, diffusion et communication (notamment pour la maîtrise des réseaux sociaux) par des professionnels de confiance assurant une bonne gouvernance est déterminant.

### ***Des appuis dans la trajectoire personnelle***

Le fait d'être sorti d'une école nationale ou d'être issu d'une famille d'artistes favorise les relations avec les institutions, les lieux et les pairs. Il fait gagner du temps dans l'acquisition des codes et des contacts.

L'ancrage territorial est aussi un atout.

La provenance sociale enfin et en particulier la possession de patrimoine, le soutien de l'entourage aident beaucoup. Enfin, "la chance peut faire le reste".

### ***Du temps***

La mise en scène demande du temps : de conception, de recherche, de maturation et d'expérimentation au plateau. C'est un processus long dont une partie seulement est directement financée. Or le temps n'est pas un luxe mais la condition même d'un travail de qualité.

### ***Un accompagnement durable et attentif***

Des partenaires nombreux, intéressés par le projet global de la compagnie, capables d'un soutien financier et artistique et d'une mise en réseau constituent une force irremplaçable. "La juste attention d'un lieu consistant à s'adapter aux besoins du projet, plutôt que l'inverse." Avoir des espaces de travail adaptés, une date de première, et pas seulement des résidences, un calendrier de production en adéquation avec le processus de création permet de travailler dans de bonnes conditions. Un accompagnement dans la durée favorise la richesse des liens avec le public sur un territoire et le fidélise. Beaucoup d'artistes considèrent l'association officielle et durable à une structure comme une aide importante. Au sein des théâtres, la pertinence du travail des personnes en charge des relations publiques compte aussi.

Un accompagnement d'un autre ordre est également souhaité quoique peu fréquent : celui de regards extérieurs constructifs, internes aux théâtres ou pas.



Pour les jeunes artistes, la transmission, à travers des rencontres avec des aînés et des pairs qui partagent leurs expériences ou des parrainages par des artistes confirmés est vivement désirée.

### 3 – Obstacles internes

*Qu'est-ce qui freine, chez vous et au sein de votre compagnie, le bon déroulement de votre processus créatif ?*

#### À titre individuel

##### **La précarité économique et la surcharge de travail**

Beaucoup de metteurs et metteuses en scène doivent exercer d'autres métiers pour vivre. Par ailleurs, tous et toutes se plaignent de la surcharge de travail inhérente à leur activité. Contraints d'être "multi-casquettes" ils se vivent comme des "couteaux suisses", souvent écrasés par les tâches administratives, qui entament lourdement leur temps de création. Certains parlent même d'une "auto-exploitation sacrificielle" qui génère du découragement, de l'épuisement voire conduit au *burn out*.

La difficulté à poser des limites à ce qui est faisable, "car c'est un métier de passion", la gêne éprouvée à sous-payer une équipe et le manque de compétences pour assumer toutes les tâches autres qu'artistiques participent à alimenter un syndrome de l'imposteur. Le manque de temps peut conduire à une mauvaise préparation puis à une mauvaise organisation du travail. La recherche incessante de financements risque de provoquer l'assèchement artistique.

Ainsi le poids des responsabilités est souvent source d'angoisse et produit un fort sentiment de solitude. Sans oublier ses incidences négatives sur la vie sociale et familiale. La difficulté à concilier vie professionnelle et vie familiale revient particulièrement souvent dans les propos des metteuses en scène.

##### **Le manque de formation**

Le fait de ne pas sortir d'une école nationale constitue un frein à l'entrée dans le métier et retarde l'obtention de la légitimité. Par la suite, est déploré le manque de formation continue pour la mise en scène et pour toutes les tâches autres qu'artistiques, qui incombent aux artistes.

##### **Le sentiment d'illégitimité**

La question de la légitimité est accentuée chez les femmes et les personnes venant de milieux sociaux éloignés du théâtre et de la culture. Mais elle se manifeste aussi plus largement entre générations, et selon sa provenance (Paris/province).

##### **L'autocensure**

La nécessité de répondre à des appels à projets ou à des attentes supposées de programmeurs peut conduire à une forme d'autocensure ou de conformisme et de renoncement.



## Au sein des équipes

### **La gestion des plannings**

Tout le monde témoigne d'une difficulté croissante à rassembler une équipe et à coordonner les disponibilités des uns et des autres, les durées de répétitions se réduisant, obligeant les artistes et techniciens à multiplier les collaborations.

### **La gouvernance et les relations humaines**

La mauvaise ou insuffisante structuration des compagnies entraîne souvent des problèmes de gouvernance et une mauvaise répartition des tâches à l'intérieur des équipes. Outre les questions d'égo, ces manques organisationnels ajoutés à la précarité favorisent les conflits internes que les metteurs et metteuses en scène n'ont pas été formés à régler. Dans d'autres cas, de par sa position de direction, le metteur ou la metteuse en scène peut avoir du mal à déléguer.

### **Des postes difficiles à pourvoir**

La difficulté à recruter des personnes aux postes de production et diffusion pose problème. Ce dernier en particulier étant un poste clé pour la vie d'une compagnie, les bureaux de théâtre n'offrant pas la même qualité d'implication que des membres de la compagnie dédiés.

### **La porosité entre vie privée et vie professionnelle**

Le floutage de la frontière entre vie privée et vie professionnelle est un lieu commun du monde du spectacle vivant, accentué par la méconnaissance du droit du travail. Il entraîne parfois du chantage à l'affectif pour faire accepter de mauvaises conditions de travail.

Sexisme et harcèlement continuent d'être dénoncés.

**N.B. :** Metteurs et metteuses en scène observent une forme de désengagement des artistes et des techniciens depuis le covid.

## 4 – Obstacles externes

*Qu'est-ce qui peut freiner, dans l'écosystème actuel du spectacle vivant, l'épanouissement de votre processus créatif ?*

Depuis la pandémie...

### **Le contexte budgétaire**

La baisse des subventions et des parts de coproduction, les difficultés croissantes des lieux (dont certains ferment, comme à Toulouse) et la réduction de leurs créneaux de programmation accroissent les objectifs de rentabilité des salles, la concurrence entre artistes et l'embouteillage des projets. L'augmentation des charges pèse aussi sur les compagnies.

Ce contexte augmente également les incertitudes sur les réponses pour les préachats, les demandes de financement et le désengagement soudain des lieux. Il réduit encore le temps dédié à l'artistique, les problèmes de production étant très chronophages.

Beaucoup voient dans la mauvaise répartition des richesses une source supplémentaire de tension.



### **Une forte concurrence**

La restriction des moyens et créneaux de production met le grand nombre d'artistes existant en compétition. Ils vivent mal cette forme de rivalité, ne se sentant pas, éthiquement, appartenir à un monde de valeurs marchandes. Dans les faits, et selon eux dans la tête de nombre de personnes en charge des programmations, leurs spectacles s'apparentent à des produits : l'un chasse l'autre et le droit à l'erreur n'est pas possible. En revanche, trop souvent les lieux semblent ne pas prendre leurs responsabilités par rapport à la bonne santé des projets soutenus.

Autre conséquence de ce contexte tendu : l'hyper concentration des choix sur des artistes starifiés qui augmente le sentiment d'illégitimité des autres.

Face à ce système très concurrentiel, les artistes déplorent le manque de contact et d'entraide entre pairs, d'espaces de rencontres et d'échanges et pour les plus jeunes, de tutorat.

### **Un dialogue difficile avec les responsables de lieux**

#### Des professionnels inaccessibles

La difficulté à entrer en contact avec les personnes en charge des programmations au sein des lieux est revenue de façon insistante d'édition en édition : pas de réponse aux mails ni aux appels téléphoniques et depuis le covid semble-t-il, pas ou peu de déplacements. Seuls les festivals semblent être des lieux où l'on trouve encore des professionnels. Tout le monde admet que ces derniers soient sursollicités, mais leur silence est souvent vécu comme une forme de violence et de mépris institutionnel.

#### Un exercice du pouvoir contesté

Le malaise manifeste exposé par les artistes à l'égard des professionnels se nourrit d'autres reproches qui dessinent un portrait très critique de la figure du "pro" abusant de sa position de pouvoir : ingérence à travers l'imposition de formats, du nombre d'interprètes ou de la durée du spectacle, manque de curiosité, indécatesse, fausses promesses, pauvreté du dialogue artistique. Plus largement, le milieu professionnel est dénoncé comme souffrant d'un fort entre-soi, de "réseaux de copinage" et de "la survivance d'un patriarcat vieillissant". Les artistes regrettent de croiser trop souvent dans les théâtres des "équipes en souffrance".

### **Des freins liés à des tendances sociétales**

Tout ne repose pas sur les individus, reconnaissent néanmoins volontiers metteurs et metteuses en scène.

Les effets de mode, actifs à chaque époque, peuvent enfermer les décisionnaires – même s'ils sont parfois aussi une chance pour un projet qui "tombe à pic". La réception des œuvres se fait souvent trop vite ou mal, des étiquettes sont immédiatement collées, dont il est difficile de se défaire : sur le registre, le parcours et l'esthétique. Cette "vision marketing" de l'art serait amplifiée par les réseaux sociaux, souvent ressentis comme anxiogènes par les artistes en ce qu'ils les obligent à se comparer sans cesse entre pairs.

Malgré des évolutions notables ces dernières années, des plafonds de verre liés à diverses formes de discrimination survivent. Le sexisme ordinaire relègue les femmes à certains sujets. L'âgisme engendre des difficultés croissantes pour les artistes de plus de 50 ans.



Dans le domaine du cirque, il semblerait que la limite d'âge soit plutôt la quarantaine, notamment pour les artistes femmes.

Enfin, la centralisation persistante du pays rend obligatoire le passage par Paris. Cela va de pair avec l'élitisme du milieu, jugé "parisieniste", qui manque de considération pour les compagnies régionales. Celles-ci ont par ailleurs du mal à sortir de leur territoire. L'implantation en milieu rural renforce les difficultés à obtenir la reconnaissance.

### ***Une non-concordance des temps entre structures et artistes***

Partout on pointe l'écart entre le rythme et les besoins des théâtres et ceux des artistes. L'obligation de devoir parler de son projet très en amont de sa création, "d'affirmer alors qu'on est en train de chercher", est une vraie difficulté. Souvent, la demande de travail d'action culturelle faite aux équipes artistiques semble excessive car chronophage et épuisante. De même, les actions de relations publiques consistant à faire ouvrir les répétitions alors que le travail n'est pas mûr sont vécues comme intrusives et fragilisantes. Or il n'est pas toujours possible de refuser. Tout dépend de son degré de notoriété.

### ***Des tutelles vues comme déconnectées et démotivées***

On dénonce, chez les élus, une décrue de la croyance dans l'art en général et le théâtre en particulier comme outil d'émancipation et par voie de conséquence, un manque de sensibilité – et de formation – artistique. On leur reproche leur frilosité, une vision à court-terme qui privilégie l'évènementiel, la pression qu'ils exercent sur les choix de programmation et le formatage que cela entraîne.

Au sein des commissions décisionnaires, pour les appels à projet notamment, on regrette le manque d'artistes et la prédominance de critères administratifs sur des critères artistiques dans les discussions. De plus, les critères d'attribution des aides sont jugés opaques et les dispositifs d'aide trop souvent inadaptés aux projets. Les artistes se plaignent de la lourdeur du système qui multiplie les dossiers à remplir, très chronophages.

Enfin, la rotation des élus empêche de construire une relation stable.

### ***Le manque d'espaces de travail***

La difficulté à trouver des lieux de travail décents est pointée dans toutes les régions visitées. Pour les arts de la rue, le manque d'espaces d'accueil pour les chapiteaux est un problème constant.

Une participante, travaillant en Corse, a soulevé une spécificité locale : le manque général d'infrastructures sur l'île.

### ***Un écosystème complexe à comprendre pour les jeunes artistes***

Les jeunes metteurs et metteuses en scène expriment partout leur difficulté à se repérer et à accéder au réseau. Ils déplorent le manque de centralisation des informations sur le métier, ses acteurs et ses financements.



## 5 – Propositions

### Formation

Renforcer les formations, initiale et continue, à la mise en scène, à la direction d'acteurs, aux nouvelles technologies mais aussi à la direction de compagnie (administration, RH, production, diffusion).

### Régime, statuts et rémunérations

#### **L'intermittence**

- Repenser l'intermittence pour le metteur en scène. Soit en baissant le nombre d'heures requises soit en payant son temps de préparation en amont des répétitions. Intégrer davantage dans le calcul de l'intermittence les actions de formation et les interventions dans les E.A.C.
- Améliorer la prise en compte de ce que représente un congé maternité pour le parcours d'une metteuse en scène.
- Une façon de sortir du système de l'intermittence serait d'allouer à chaque metteur en scène un montant minimum pour créer (cf. Aurélien Catin, *Notre condition*, sur le statut des artistes)

#### **Les droits des auteurs de spectacle**

- Revisiter la répartition des droits entre auteur et metteur en scène.
- Examiner la question des droits de suite dans le théâtre public.
- Améliorer la protection des projets au titre la propriété intellectuelle.

#### **Pour les compagnies**

- Créer une forme juridique spécifique et adaptée aux compagnies autre que celle de l'association.
- Donner aux SCOP la possibilité de recevoir des subventions.

### Subventions

- Augmenter le nombre de subventions, quitte à en baisser le montant pour aider davantage les premiers spectacles.
- Favoriser l'accès à des subventions de fonctionnement.

#### **Critères**

- Revisiter les cahiers des charges pour les demandes d'aides et de subventions à l'aune de la crise actuelle.
- Intégrer davantage dans les critères de subventionnement le volume d'heures consacrées à l'action culturelle.
- Clarifier et rendre plus objectifs les critères d'obtention des subventions (type Fond PEPS).
- Repousser l'âge de l'émergence, car on peut commencer à mettre en scène sur le tard.
- Valoriser dans les budgets les temps de recherche et d'écriture.



## Modalités

- Harmoniser et simplifier les dossiers de demandes d'aide entre les différents guichets : créer une plateforme numérique unique où les compagnies pourraient entrer une fois pour toutes les informations à propos d'un spectacle, accessibles à tous les subventionneurs potentiels. Ce serait un gain de temps et d'énergie considérable.
- Repenser les calendriers des appels à projet, afin que l'on puisse déposer les dossiers à tout moment.
- Introduire l'anonymat dans les demandes d'aides.
- Pour lutter contre la concurrence, créer des appels à projet pour 2 ou 3 artistes, sur le modèle de "auteurs en tandem" d'Artcena.
- Améliorer l'accompagnement pour les demandes d'aides, notamment pour les jeunes artistes.

## Spécificités

- Flécher des financements vers des compagnies travaillant en zone rurale.
- Améliorer la reconnaissance des projets in situ, qui par définition ne tournent pas mais fédèrent un public local nombreux.
- Créer un dispositif (comme ce qui existe pour le cinéma en Bretagne) pour financer la recherche, sans obligation d'aboutir ni de diffuser.

## À propos de l'expertise

- Diversifier la composition professionnelle des commissions d'attribution des aides afin qu'elles ne soient pas principalement composées de directeurs et directrices de lieux. Y intégrer, par exemple, des spectateurs assidus, des travailleurs sociaux, des universitaires et davantage d'artistes.
- Définir un nombre minimum obligatoire de spectacles à aller voir par membre des dites commissions.
- Instaurer une formation artistique obligatoire pour les élus en charge de politique culturelle.
- Immerger une fois par an pendant une semaine le personnel des DRAC, régions, etc., dans la vie des petites compagnies.

## Relations avec les partenaires

*Afin de changer le rapport de force vécu comme déséquilibré entre artistes d'une part, programmateurs et politiques de l'autre :*

- Organiser des réunions tripartites pour améliorer la compréhension et la coopération entre les parties prenantes.
- Réfléchir à la baisse des salaires dans les maisons pour rééquilibrer les rémunérations entre artistes et acteurs culturels.
- Pour les compagnies, aller aux rendez-vous à plusieurs. Réfléchir aussi à la possible rémunération des temps de rendez-vous, au cours desquels des artistes souvent précaires se retrouvent face à des salariés.

## Diffusion

- Créer des aides pour les lieux accueillant des spectacles ayant peu joué.

UN PROCESSUS DE CREATION SOUS TENSION  
Synthèse des ateliers sur le processus de création  
Olivia Burton, dramaturge et conseillère artistique



- Corréler systématiquement la coproduction ou le soutien avec des dates de diffusion.
- Créer des premières parties aux spectacles, comme cela se fait en musique, avec des formes courtes, qui permettraient aux jeunes metteurs et metteuses en scène de s'essayer et de se faire connaître, de leurs aînés et du public.

## Écosystème

### **Informations et ressources**

- Créer une maison de la mise en scène par région qui accueillerait des rencontres, des échanges, des formations et un centre de ressources (documentation en administration, régie technique, RH), cogérée par les institutions (ADAMI, SPEDIDAM, SACD, etc.), où les compagnies pourraient s'informer, présenter des projets, rencontrer des professionnels, se créer du réseau, échanger entre pairs : un organisme sur le modèle du Centre National de la Danse, qui regroupe tout : ressources, lieux de répétitions, de recherche, conseil et commissions d'attribution des aides. Ces commissions devraient d'ailleurs, comme au CNC, être mieux réparties sur l'année.
- Créer un annuaire professionnel en ligne, avec les coordonnées et adresses mails des professionnels, régulièrement mis à jour.

### **Paris / Région**

- Créer en région parisienne un lieu dédié à la programmation des compagnies installées en région.
- Ouvrir davantage les théâtres aux compagnies locales.

### **Espaces libres**

- Développer les lieux dédiés à l'expérimentation, sur le modèle du labo Victor Hugo à Rouen, qui ne pratique pas de sélection.
- Transformer des lieux non occupés en théâtres.

### **Entre pairs**

- Mutualiser les moyens matériels, humains, administratifs et techniques, ce qui renforcerait les artistes et les arracherait à la solitude.
- Multiplier les temps d'échanges entre pairs sur les savoirs et les pratiques, sans enjeu de production ni de diffusion.
- Organiser des laboratoires pour des échanges artistiques, avec croisements de points de vue critiques constructifs, où les artistes se mettent au service des projets les uns des autres.

## Artistes et structures

### **La place des artistes dans les lieux**

- Ouvrir aux artistes la direction des théâtres de ville.
- Associer trois metteurs en scène sur trois ans à chaque théâtre, scènes nationales et théâtres municipaux, avec un cahier des charges adapté ; ou labelliser ceux de ces théâtres qui accueilleraient des metteurs en scène sur le long terme. Ce qui favoriserait le lien social avec le territoire.



- Interdire l'association d'un même artiste avec plusieurs théâtres, pour donner plus de chances aux autres d'accéder au statut d'artiste associé.
- Développer des équipes artistiques permanentes, réduire les intermédiaires.
- Inciter les lieux à accueillir les équipes artistiques sur des temps longs, afin d'éviter des pertes de temps (de montage) et donc d'argent et de favoriser le travail avec les équipes des théâtres.

### **Rapports des artistes avec les lieux**

#### Un besoin de dialogue

- Sortir du schéma où seul le metteur en scène est attendu pour parler d'un projet.
- Former les programmateurs à faire des retours aux artistes.
- Organiser des rencontres avec les professionnels sur le modèle du *speed dating*, mais en amont des créations, afin de limiter la dictature des dossiers – ceux-ci étant défavorables à celles et ceux qui ne maîtrisent pas l'exercice.
- Organiser régulièrement dans les CDN et scènes nationales des temps où des compagnies présenteraient leur travail et où les professionnels seraient obligés de venir. Créer des protocoles de rencontres régulières à l'échelle d'un territoire, où se partageraient dans la transparence les enjeux de programmation et de création.
- Développer des initiatives sur le modèle des Levers de rideau (Lyon) : 8 compagnies chaque année proposent 8 spectacles finis à des programmateurs.
- Développer les dispositifs type Route des 20.
- Au sein des régions, instaurer un quota minimum de spectacles à aller voir pour les programmateurs, à travers une plateforme.

#### Des programmations moins verticales

- Pour aider les programmateurs surchargés : créer au sein des lieux un poste dédié à la veille artistique, en dehors de celui de la direction, avec une permanence hebdomadaire, par exemple, pour recevoir les artistes et du temps consacré à répondre aux mails avec la mise en place d'un protocole de réponse (ce qui se fait déjà dans quelques théâtres).
- Instaurer des quotas pour les programmations.
- Introduire le tirage au sort dans les programmations, sur le modèle d'une expérience canadienne.
- Généraliser les collectifs de programmation, pour éviter la concentration du pouvoir de décision entre les mains d'une seule personne. Développer dans les théâtres des temps de présentation du travail, ouverts aux professionnels mais aussi au public qui pourrait donner son avis sur les choix.
- Pour les arts de la rue, créer une charte de bonne conduite à destination des programmateurs qui les obligerait à répondre aux invitations et à être clairs sur leur ligne de programmation.

### Espaces de travail, outils

- Développer des espaces sur le modèle de la Fédération à Lyon, un lieu qui ouvre ses portes aux équipes.
- Créer un répertoire des salles de travail disponibles dans une ville (sur le modèle belge) via un site de réservation.



- Récupérer les lieux vides dans les communes et les proposer gratuitement aux compagnies comme espaces de travail, de fabrication et de rencontres professionnelles.
- Créer des ressourceries pour les décors, costumes, accessoires.

### Pour les jeunes compagnies

- Organiser et financer un principe de parrainage ou marrainage des tout jeunes metteurs en scène par des aînés, sur le modèle de "Pulse", dédié aux techniciennes du spectacle vivant où 15 femmes sont marrainées pour être aidées à s'insérer dans le métier. On pourrait faire la même chose pour les jeunes. Les aînés pourraient aussi trouver de l'intérêt à se frotter ainsi à la jeune génération.

### Bien-être au travail

*Est revenue souvent l'envie de décorrélérer la réussite d'un spectacle de la souffrance générée par le metteur (ou la metteuse) en scène torturé et maltraitant. Ce souhait est porté particulièrement fort par la jeune génération.*

- Possibilité de s'approprier les outils de l'éducation populaire, disponibles gratuitement en ligne, pour améliorer la qualité de dialogue au sein des groupes.
- Développer les formations à la communication non violente et aux VHSS dans les formations à la mise en scène.
- Créer un nouveau poste, à l'instar de ce qui existe au cinéma depuis quelques années à travers les coordinateurs d'intimité : des coordinateurs d'éthique, des médiateurs chargés de la résolution des conflits éventuels au sein des équipes (sur le modèle britannique).

### La question du public – ou comment augmenter le nombre de spectateurs ?

- Élargir le Pass culture aux adultes.
- Investir davantage les réseaux sociaux (pour les moins jeunes).
- Développer l'éducation artistique de l'école primaire à l'université.
- Ouvrir les théâtres à la société et ses associations : accueillir par exemple une antenne du planning familial ou des associations luttant contre les VHSS.
- Créer une Fête du théâtre, à l'instar de la fête de la musique et de celle du cinéma, sur tout le territoire, le même jour et la même nuit.
- Lancer un grand plan national de promotion du spectacle vivant.
- Créer un salon du spectacle vivant (Canada).
- Élargir l'éventail des lieux d'achat des billets (par exemple, dans les tabacs, les salons de coiffure).
- Généraliser le principe des billets suspendus.

### Divers...

- Améliorer le statut des chargés de diffusion, d'administration et de production. Créer un dispositif type JTN pour ces métiers.
- Constitutionnaliser de la liberté de création.



## Et utopiques...

- Doubler le budget de la culture, qui après tout, ne représente qu'un très faible pourcentage du budget de l'État au regard de son importance dans la structuration d'une société.
- Instaurer un salaire minimum à vie.
- Supprimer ou transformer le festival d'Avignon, un système jugé moribond dans lequel les compagnies s'endettent.
- Créer une "taxe culture" pour les "ultras riches".

## Conclusion : Trois notions clé

La surprise de ce parcours à travers la France fut de constater la forte convergence des témoignages. Quelques spécificités se sont bien sûr fait entendre ici ou là, mais finalement le paysage qui se dessine au sortir de ces huit éditions des Assises de la mise en scène est assez uniforme. En résumé, on y distingue trois sommets, trois thèmes qui en recouvrent beaucoup d'autres : le temps, l'argent et la confiance.

Plus concrètement, plusieurs questions aiguës sont revenues d'édition en édition : les injustes rémunération et reconnaissance d'un travail multi-tâches, le sentiment d'un fossé grandissant entre créateurs et décideurs et enfin, chez les plus jeunes et chez les femmes notamment, l'aspiration à un changement de mœurs dans la vie quotidienne des équipes, à travers le refus de la souffrance au travail, des abus de pouvoir et l'aspiration à un plus grand respect de la vie privée. S'est exprimée aussi souvent la revendication d'une meilleure répartition des moyens.

Malgré la passion que l'on sent chez tous et toutes pour un métier qui donne du sens à leur vie et leur confère un rôle au sein de la cité, une forme de désarroi face à l'avenir de celui-ci a été manifeste. Le spectacle vivant est certes irremplaçable par l'expérience qu'il propose au public mais celui-ci se voit offrir nombre de distractions immédiatement accessibles portées par des industries ultra puissantes.

Et sur cette question du public que j'aimerais conclure. Les Assises ont été un peu victimes de leur succès : l'affluence y a été nombreuse. Or le temps était forcément contraint. Cela explique sans doute que certaines problématiques n'aient été qu'effleurées. Notamment celle du public et de l'aura (ou du manque d'aura) du théâtre dans la société. Manque de temps donc, préoccupation tacite sans doute dans l'esprit des metteurs et metteuses en scène mais les quelques remarques et propositions faites sur la question (comment attirer les gens au théâtre aujourd'hui ?) donnent envie d'y revenir pour approfondir et renouveler l'approche, grâce à une intelligence collective qui, lors de ces ateliers, a fait la preuve de sa vitalité.



Lucas Delorme



UN PROCESSUS DE CREATION SOUS TENSION  
Synthèse des ateliers sur le processus de création  
Olivia Burton, dramaturge et conseillère artistique



# "Quel avenir pour la liberté de création ?"

## Synthèse de la table ronde

Table-Ronde Lyon – Les Célestins Théâtre de Lyon – Lundi 2 décembre 2024



Crédit : Lucas Delorme

*Renforcée par la loi de 2016, élevée par le Conseil d'État au rang des libertés fondamentales en 2020, la liberté de création subit pourtant ces dernières années une multiplication d'attaques: actions d'entrave, campagnes d'intimidation et de menaces, suppressions arbitraires de subventions, etc. Mais la censure n'agit pas toujours de manière aussi frontale et idéologique. Elle est multiple. Elle s'exerce aussi de façon sournoise à travers l'horizon d'attente du "marché" théâtral ou la contrainte économique qui pèse sur les artistes*

*lorsqu'ils doivent faire face aux difficultés grandissantes de production et de diffusion de leurs spectacles.*

*Pour éclairer cette sombre situation et réfléchir aux résistances qu'elle appelle, Olivier Neveux dialoguera avec de jeunes metteurs et metteuses en scène à partir de leurs expériences. À quels types de pressions sont soumis leur travail, quelles formes de censure et d'auto-censure peuvent-elles produire sur leur création et quelles tactiques adopter pour s'en défendre.*

**Intervenants :** Leyla-Claire Rabih, directrice de l'ENSATT (grand témoin) – Maïenne Barthès, comédienne et metteuse en scène, cie Spell Mistake(s) – Hugues Duchêne, auteur et metteur en scène – Ambre Kahan, metteuse en scène, cie GET OUT – Maëlle Poësy, metteuse en scène et directrice du Théâtre Dijon Bourgogne – CDN – Sacha Ribeiro, metteur en scène, Cie Courir A La Catastrophe – Louis Zampa, metteur en scène, auteur de la rue et de l'espace public, collectif Xanadou.

**Modération :** Olivier Neveux, professeur d'histoire et d'esthétique du théâtre à l'ENS de Lyon.



## Résumé

La table ronde a abordé les défis actuels liés à la liberté de création artistique, notamment les pressions politiques, économiques et sociales auxquelles sont confrontés les artistes et les institutions culturelles. Les participants ont discuté des différentes formes de censure, d'autocensure et des stratégies pour préserver la liberté créative, tout en soulignant l'importance de la solidarité et de l'engagement politique dans le secteur culturel. Le débat a également porté sur la nécessité de repenser le rôle de l'art dans la société et de développer des approches innovantes pour atteindre un public plus diversifié, tout en maintenant une exigence artistique élevée.

**Leyla-Claire Rabih**, dramaturge, metteuse en scène et directrice de l'ENSAT à Lyon, a partagé son expérience dans le système théâtral allemand et français. Elle a évoqué les défis liés à la liberté de création dans les deux pays, passant d'un système où les directeurs de théâtre contrôlent les moyens de production en Allemagne à un système de compagnies subventionnées en France. Elle a ainsi souligné que, malgré une plus grande liberté apparente en France, les questions de faisabilité, de rentabilité et de diffusion restent présentes, déplaçant simplement le curseur des contraintes.

La discussion a également porté sur les menaces actuelles à la liberté de création artistique et à la recherche académique, en particulier dans le contexte politique français. Les participants, dont **Maelle Poésy**, **Marianne Barthès**, **Louis Zampa**, **Ambre Kahan**, **Sacha Ribeiro** et **Hugues Duchêne**, ont été invités à partager leurs expériences et réflexions sur les entraves à la liberté de création dans leurs domaines respectifs. Le débat visait à identifier les défis actuels et à envisager des perspectives pour préserver cette liberté face aux pressions politiques et sociales croissantes.

**Olivier Neveux**, modérateur et professeur d'histoire et d'esthétique du théâtre à l'ENS de Lyon, a invité les participants à identifier

UN PROCESSUS DE CREATION SOUS TENSION

"Quel avenir pour la liberté de création ?" Synthèse de la table ronde

les différentes formes de censure dans le domaine artistique, notamment la censure directe liée aux opinions politiques des artistes, les pressions économiques et l'autocensure. **Maëlle Poésy**, directrice d'une institution culturelle, a affirmé ne pas avoir personnellement subi de censure dans sa programmation, mais a reconnu l'existence de signes alarmants dans le secteur. Les participants ont également évoqué l'impact des campagnes de haine sur les réseaux sociaux et la peur croissante des artistes face à ces pressions.

La discussion a ensuite traité des inquiétantes contradictions entre la politique publique actuelle et la loi de 2016 sur la liberté de création et d'expression. Une certaine dérive dans l'espace public autoriserait certains propos auparavant inacceptables et interrogerait par la même le rôle des artistes et des politiques dans la formation des visions sociétales. Par ailleurs, les défis économiques auxquels font face les programmations culturelles, notamment la réduction du nombre de spectacles et des budgets de coproduction, influeraient indirectement sur les possibilités concrètes de création.

La table ronde a dans un second temps mis en exergue les phénomènes d'autocensure. Les intervenants ont ainsi évoqué les pressions du marché, les attentes du réseau et la difficulté de préserver sa liberté créative face à ces contraintes professionnelles. Pour éviter de contraindre sa liberté artistique, **Maïenne Barthès**, comédienne et metteuse en scène, a affirmé qu'elle considérerait chacun de ses spectacles comme le dernier, dans l'objectif de s'affranchir de toute inhibition. Le débat a également traité de l'évolution de l'autocensure au fil du temps, induisant un écart entre les aspirations initiales des artistes et la réalité du monde professionnel. Les intervenants ont pu aborder leurs stratégies pour maintenir la liberté de création au sein de leur compagnie, notamment en alternant les types projets et en se remettant constamment en question sur l'efficacité



de leurs spectacles par rapport aux sujets abordés.

Concernant les pressions exercées par les élus locaux sur les directions d'institutions culturelles, **Hugues Duchêne** a partagé son expérience personnelle en tant qu'artiste travaillant sur des sujets politiques. Il a souligné qu'il s'est toujours refusé à l'autocensure malgré certaines appréhensions. La discussion a également traité de l'importance cruciale du financement, en mettant l'accent sur les coupes budgétaires significatives en Pays de la Loire, considérées comme plus préoccupantes que les cas isolés de censure.

La discussion s'est attachée à traiter de l'avenir de la liberté de création, explorant les stratégies collectives possibles et les besoins des artistes au-delà des aspects financiers.

**Leyla-Claire Rabih** a évoqué la nécessaire préservation de la liberté créative dans l'enseignement, qui devrait aller de pair avec une prise de conscience relative aux enjeux sociétaux actuels. Selon **Maëlle Poésy**, il serait nécessaire de s'attarder sur le rôle de l'art dans la société actuelle et de repenser le modèle sociétal dans lequel s'inscrit la création artistique.

**Ambre Kahan**, metteuse en scène, a abordé les défis liés à l'ambition et à la légitimité. Elle a évoqué les obstacles rencontrés dans le cas de la diffusion de certaines œuvres, comme *L'art de la joie*, dont elle a proposé une adaptation théâtrale, et la nécessité de lutter quotidiennement pour préserver la liberté d'expression artistique. La discussion s'est ensuite orientée vers des stratégies de résistance face aux coupes budgétaires, notamment l'importance de s'engager politiquement et de communiquer

rapidement avec les élus en cas de problèmes graves dans le secteur culturel.

Les intervenants ont dialogué autour des défis et des stratégies des artistes afin de préserver leur liberté, en particulier dans le secteur du spectacle vivant, face aux changements sociopolitiques. **Sacha Ribeiro**, metteur en scène, a souligné l'importance des réseaux entre artistes et programmeurs pour enrichir les échanges sur les œuvres, tout en maintenant une exigence artistique. **Louis Zampa**, metteur en scène, auteur de la rue et de l'espace public, a évoqué la nécessité de sortir de l'entre-soi dans le théâtre de rue, en proposant des solutions telles que l'organisation de fêtes de village inclusives ou l'utilisation des transports en commun pour atteindre un public plus diversifié. Toutes et tous se sont accordés sur l'importance de maintenir un équilibre entre solidarité et confrontation esthétique et politique dans le milieu artistique.



Crédit : Lucas Delorme



# "Écrire et mettre en scène : quels enjeux pour la création ?"

## Synthèse de la table ronde

Table-ronde Toulouse – Théâtre Garonne Scène Européenne – Lundi 9 décembre 2024



Crédit : Françoise Alix

*Depuis une quinzaine d'années, on assiste à l'émergence de metteuses et metteurs en scène qui portent au plateau leurs propres textes, mus par la volonté de penser conjointement écriture et mise en scène au sein du même processus créatif. Le spectacle se construit dès lors dans la convergence des langages, dont l'écriture du texte n'est qu'une des composantes.*

*D'où vient cette nécessité d'écrire ses propres textes ? Quelles en sont les motivations ? Résultent-elles d'une volonté*

*de renouvellement des esthétiques ? Ou d'une contestation de ce qui est communément appelé la "littérature dramatique" ?*

*Ou cette tendance puise-t-elle ses origines dans des modalités plus collectives d'écriture de l'œuvre scénique, qui associeraient dans le même temps l'ensemble des collaborateurs artistiques du metteur en scène ?*

UN PROCESSUS DE CREATION SOUS TENSION

"Écrire et mettre en scène : quels enjeux pour la création ?"  
Synthèse de la table ronde



**Intervenants :** Aurélien Bory, metteur en scène et directeur du Théâtre Garonne – Julien Cassier, circassien collectif le GdRA – Romane Nicolas, autrice et performeuse - Galin Stoev, metteur en scène et directeur du Théâtre de la Cité – Mélissa Zehner, metteuse en scène et autrice (cie Les Palpitantes)

**Modératrice et grand témoin :** Marianne Clévy, directrice de la Chartreuse de Villeneuve-Les-Avignon.

## Résumé

La table ronde a traité des relations entre auteurs et metteurs en scène, explorant divers aspects de la création, et l'articulation entre écriture textuelle, dramaturgie et écriture scénique. En introduction, **Marianne Clévy**, directrice de la Chartreuse de Villeneuve-Les-Avignon a rappelé le rôle de cette institution centrée sur la valorisation des écritures contemporaines. La Chartreuse accueille environ 150 artistes par an pour des résidences de création, sans obligation de restitution. Elle a souligné l'importance de ce lieu ouvert à diverses formes d'écritures du spectacle comme espace de travail et de recherche pour les artistes. Les intervenants ont également abordé la question des défis liés aux stéréotypes, à la diversité et à la responsabilité des créateurs dans la transmission des récits.

La discussion a également traité des défis de traduction et de représentation fidèle, ainsi que de la tension entre la fiction et le documentaire dans la création artistique. **Julien Cassier**, circassien et auteur de l'espace public, a expliqué être parvenu à explorer ses racines au travers de sa pratique du cirque. Il a ainsi intégré la langue occitane et les récits paysans à son travail. C'est cette démarche qui l'a amené à s'intéresser à la forêt et aux Amérindiens en Guyane, cherchant à inclure la parole d'une jeune femme amérindienne dans son projet artistique, tout comme il avait intégré la parole paysanne sur les plateaux de théâtre. La réalité du terrain et l'absence imprévue de cette jeune femme a modifié le projet, les obligeant à utiliser des images filmées.

**Mélissa Zehner**, metteuse en scène et autrice, a présenté son approche de "fiction documentée", combinant recherche

approfondie et création artistique pour aborder un sujet complexe et souvent passé sous silence, celui de l'inceste. Les intervenants ont tous souligné l'importance de l'édition théâtrale et la valeur de l'écriture au-delà de la représentation scénique. La censure, voire l'autocensure, s'érigeraient également comme des défis alors que certaines thématiques semblent peu attractives pour les éditeurs ou programmeurs, la question de l'inceste notamment alors même qu'il est essentiel de faire sortir du silence les victimes et de mettre en exergue leurs récits.

Concernant la collaboration entre auteurs et metteurs en scène dans le théâtre contemporain, **Galina Stoev**, metteur en scène à la tête du Théâtre de la Cité a fait le récit de sa collaboration à long terme avec l'auteur polonais Ivan Vrypayev. Il a souligné l'importance d'un rapport de confiance mutuelle et d'une évolution artistique commune dans le cadre de la collaboration d'un dramaturge et d'un metteur en scène. Il a également précisé que sa première mise en scène d'un texte de Vrypayev était née d'une improvisation réussie des comédiens peu avant la représentation, lors d'un moment de crise. La conversation a mis en lumière les défis et les avantages de la collaboration entre auteurs et metteurs en scène, et la force des liens qui peuvent se nouer entre ces deux artistes. La difficulté de monter des pièces classiques tout en préservant leur pertinence et leur impact contemporains a également été abordée.

Les intervenants ont par ailleurs souligné l'importance de la création de spectacles capables de poser des questions sans nécessairement les résoudre, et du développement d'une écriture propre au

UN PROCESSUS DE CREATION SOUS TENSION

"Écrire et mettre en scène : quels enjeux pour la création ?"  
Synthèse de la table ronde



plateau. **Aurélien Bory**, metteur en scène et directeur du Théâtre Garonne a décrit son processus créatif comme empirique, fondé sur l'expérimentation et la mise à l'épreuve d'hypothèses sur scène. Il a également évoqué son approche des commandes artistiques, notamment dans le cadre d'un projet à Palerme, où il a cherché à faire le portrait d'une ville sans tomber dans les clichés touristiques. C'est finalement la rencontre avec une fresque murale intitulée *Le Triomphe de la Mort* à Palerme qui est parvenue à l'inspirer de telle manière qu'elle serve de partition scénique dans le cadre de son travail.

**Romane Nicolas**, autrice et performeuse a également évoqué son statut d'autrice texte face à la mise en scène de son œuvre, et la potentielle nécessité pour les auteurs de se tenir à distance de ce travail afin de permettre le déploiement de nouvelles interprétations sur ses propre textes.

L'ensemble des artistes participants ont présenté la compréhension intuitive des textes, au-delà de l'intellect, et la nécessité de créer une connexion entre l'auteur, le metteur en scène et le public comme des piliers essentiels dans le processus de mise en scène des textes contemporains.



Crédit : Franck Alix

# "Artistes en territoires : animation culturelle ou renouvellement de la création ?"

## Synthèse de la table ronde

Table-ronde Strasbourg – Le Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène Européenne –  
Mardi 8 octobre 2024



Crédit : Lucas Delorme

*Travailler sur un territoire permet-il de développer de nouvelles formes, de nouvelles écritures et de nouvelles manières de faire du théâtre ? Comment le rapport aux publics, aux habitants, à une géographie et à une histoire est-il une source de renouvellement artistique, ou, au contraire, une contrainte pour la création et pourquoi ?*

*Ce focus thématique qui conclut l'édition strasbourgeoise des Assises Nationales de la Mise en Scène, interroge la rencontre – parfois paradoxale – entre la nécessité d'implanter son travail dans le local et le désir d'un acte de création sans frontières. Il prend une valeur singulière dans une région Grand-Est fondamentalement marquée par des enjeux transfrontaliers et des disparités entre zones urbaines et zones rurales.*

UN PROCESSUS DE CREATION SOUS TENSION

"Artistes en territoires : animation culturelle ou renouvellement de la création ?"  
Synthèse de la table ronde



**Intervenants :** **Renaud Herbin**, metteur en scène, cie l'Étendue (Grand témoin) – **Sarah Baltzinger**, chorégraphe et performeuse, cie Sarah Baltzinger – **Caroline Guiela Nguyen**, metteuse en scène et directrice du Théâtre National de Strasbourg – **Hélène Tisserand et Pierre-Marie Paturel**, metteuse et metteur en scène, cie Le Plateau Ivre – **Alexandra Tobelaim**, metteuse en scène et directrice du NEST CDN transfrontalier de Thionville-Grand Est

**Modération :** **Barbara Engelhardt**, directrice du Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne

## Résumé

**Renaud Herbin**, marionnettiste et metteur en scène, a introduit le propos en partageant son expérience en tant qu'artiste implanté sur un territoire de la région Grand Est. Il a souligné qu'il était important de s'enraciner pour croître artistiquement et a abordé la question de l'animation culturelle, proposant une réinterprétation du terme "animation" à travers le prisme de son métier de marionnettiste. Renaud Herbin a également évoqué les leçons tirées de la période COVID concernant le fonctionnement des Centres Dramatiques Nationaux et a présenté son projet actuel, "L'Atlas des franchissements", qui vise à créer des rencontres entre artistes et habitants du territoire.

La table ronde a traité de l'importance du territoire et de l'ancrage local dans la création artistique, en particulier dans la région Grand Est. **Pierre-Marie et Hélène Paturel**, metteurs en scène, ont partagé leur expérience de création d'un théâtre de verdure dans les Vosges, où ils mêlent art et nature depuis plus de 20 ans. Ils ont expliqué de quelle manière leur lieu, façonné par la nature et les animaux, a influencé leurs créations artistiques et comment ils sont parvenus à impliquer les habitants locaux dans leurs projets, créant ainsi un lien fort entre leur travail artistique et le territoire.

La discussion a également porté sur les liens entre les artistes, les institutions théâtrales et les communautés locales. **Caroline Guiela Nguyen**, directrice du Théâtre National de Strasbourg, a souligné l'importance d'impliquer les différentes

communautés dans le processus créatif et de repenser la relation avec le public.

**Sarah Baltzinger** a partagé son expérience de création à l'international, expliquant comment cela a également pu nourrir son travail artistique. Les intervenants ont tous souligné l'importance du territoire dans leur démarche artistique et de la nécessité de créer des liens entre les œuvres, les artistes et le public local.

**Alexandra Tobelaim**, metteuse en scène et directrice du CDN de Thionville, a présenté sa vision d'un théâtre centrée sur l'engagement des artistes dans la communauté locale. La metteuse en scène a souligné l'importance de créer des liens durables avec le public à travers des projets innovants, tels que des caravanes artistiques dans différents quartiers de la ville. Elle a également mis en avant la nécessité de trouver un équilibre entre l'ancrage local et l'ouverture vers d'autres horizons artistiques, tout en questionnant la notion de "local" dans le contexte actuel. Elle a insisté sur le rôle essentiel des artistes dans la société et l'importance de maintenir une approche ouverte et diversifiée dans la création théâtrale.

Les participants ont souligné que l'ancrage local demandait du temps et de l'énergie, mais qu'il pouvait enrichir considérablement le travail artistique et permettre la diversification des publics. La question du développement et de la diffusion a également été abordée, avec une réflexion sur l'équilibre entre le travail local et un rayonnement plus large.

**Caroline Guiela Nguyen** a évoqué les changements dans la pédagogie de l'école du Théâtre National de Strasbourg depuis son arrivée et a abordé la question de la

UN PROCESSUS DE CREATION SOUS TENSION

"Artistes en territoires : animation culturelle ou renouvellement de la création ?"  
Synthèse de la table ronde



connexion avec le réel pour les étudiants. La metteuse en scène a souligné l'importance de la transversalité dans la formation au TNS, permettant aux élèves de travailler ensemble sur différents aspects de la création théâtrale, tout en reconnaissant le défi de la transition vers le monde professionnel après l'école.

La discussion a ensuite porté sur l'évolution du rôle du théâtre dans la société, en particulier dans les zones rurales et auprès des communautés. Les participants ont

évoqué les changements dans l'identité de classe et l'importance de tisser des liens avec différents publics. La question de la forme artistique et de l'engagement politique a été soulevée, ainsi que la nécessité de repenser le statut de l'artiste et le rôle des institutions culturelles. Le débat s'est conclu sur une réflexion sur la nécessaire humilité des artistes face à l'héritage parfois lourd du théâtre et l'importance de déconstruire une image élitiste de la culture.



Crédit : Lucas Delorme



Crédit : Lucas Delorme

# FAIRE EVOLUER L'ECOSYSTEME



Crédit : Lucas Delorme

## Synthèse des ateliers sur la responsabilité des metteurs et des metteuses en scène face aux transformations de la société Marie-Pia Bureau, directrice de l'ONDA



Crédit : Lucas Delorme

### Introduction : 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, 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 inévitablement 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 4 premières journées, deux des sujets ont été abordés à chaque atelier (ce qui est déjà copieux). Puis, lors des 4 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

FAIRE EVOLUER L'ECOSYSTEME

Synthèse des ateliers sur la responsabilité des metteurs et des metteuses en scène face aux transformations de la société Marie-Pia Bureau, directrice de l'ONDA



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

#### **Le pouvoir transformateur de l'art**

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.es 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.

#### **Un devoir d'exemplarité**

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, etc. 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 corrént 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.es. (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**

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 chargés.es de réparer les maux bien trop lourds d'une société fracturée, bataille pour laquelle ils et elles se sentent parfois. impuissant.es avec les seules armes de l'art. Ils et elles se disent parfois "abandonnés" 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 formés.es. 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 les 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 visible et reconnu.

### **B - L'institution, un grand méchant trouble**

#### **Les choses qu'on dit, les choses qu'on fait**

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 de ce 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).

#### **Hiérarchies et rapports de domination**

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 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,

FAIRE EVOLUER L'ECOSYSTEME

Synthèse des ateliers sur la responsabilité des metteurs et des metteuses en scène face aux transformations de la société  
Marie-Pia Bureau, directrice de l'ONDA



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").

### **Des critères de subvention jugés obscurs**

Pour beaucoup, les modalités d'accès aux subventions semblent obscures. Aux yeux de certain.es, 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 formulée 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 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 qui décident de l'attribution des subventions ? (Collectivités territoriales, DRAC, lieux/festivals, commissions, etc.)

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.es 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, il est déjà fait d'avance").

## **C – Une vision scindée entre les très jeunes et les autres ("ces boomers")**

### **La fracture générationnelle**

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 trouvés au sortir de leur formation : isolés, mal préparés 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 tous les autres qui, pour les premiers, 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 programmateur") et qu'ils et elles devraient créer leurs propres outils et circuits de diffusion.
- Même s'ils avaient la possibilité d'intégrer ce système, ils et elles ne sont pas certains.es 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 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 aînés.es, 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 ont 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 concernées).
- 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.es 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 des 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 et 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 proactives 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 attentifs 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

FAIRE EVOLUER L'ECOSYSTEME

Synthèse des ateliers sur la responsabilité des metteurs et des metteuses en scène face aux transformations de la société  
Marie-Pia Bureau, directrice de l'ONDA



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).

- o Une écologie de la relation

Le souhait de présences artistiques de longue durée sur les territoires qui permettent une qualité relationnelle avec les habitants, de nature à répondre à un défi autant au 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 coordonnés.es entre eux 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 ait 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).

- o Le besoin d'identifier des endroits ressource d'accès à l'information, la formation et la sensibilisation des équipes artistiques aux pratiques écologiques

Beaucoup se disent un peu perdues sur les outils de mesure de son impact, sur ce qui est vertueux ou pas, sur comment concevoir un décor en recyclage, etc. Elles estiment que cela devrait relever d'une formation initiale comme d'une formation continue et constatent qu'elles ne savent pas où confronter leur questionnement.

Notamment, si les choses se sont éclaircies concernant le coût carbone des mobilités des personnes et des décors, elles citent souvent un brouillard concernant les usages du numérique. Elles investissent toutes dans des sites internet, des vidéos, etc., 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 impuissantes. Elles ont l'impression de ne pas avoir la main (au profit des programmeurs et programmatrices) sur ces questions qui les concernent. Elles aimeraient être plus associées aux choix que font les structures de diffusion concernant les horaires, les saisons, les conditions de la représentation, etc.

- 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. ("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.

- Des doutes face aux inégalités

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

FAIRE EVOLUER L'ECOSYSTEME

Synthèse des ateliers sur la responsabilité des metteurs et des metteuses en scène face aux transformations de la société  
Marie-Pia Bureau, directrice de l'ONDA



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 dette, 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.

*"On ne peut pas envisager le circuit-court pour les artistes comme pour les légumes ; l'artiste n'est pas une tomate !"*

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 est régulièrement cité comme une réussite du genre). Cependant, la question se pose d'être perçus 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 vus 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"*

### **Des constats différenciés**

Pour aborder cette thématique, la question posée aux participants.es 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.es 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 tous 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.

### **Une meilleure prise en compte des thématiques au sein des compagnies**

FAIRE EVOLUER L'ECOSYSTEME

Synthèse des ateliers sur la responsabilité des metteurs et des metteuses en scène face aux transformations de la société  
Marie-Pia Bureau, directrice de l'ONDA



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 cheff.e de projet ? Chacun et chacune fait-il et 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.

### ***La nécessité d'un système plus inclusif***

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 associés 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.

### ***Une plus grande représentativité sur les plateaux***

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, etc.), 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 conduits.es à penser que tout comédien et toute comédienne peut jouer n'importe quel rôle même si toutes et tous n'en sont pas là. Quand des artistes issus du secteur chorégraphiques sont présents 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 prêt), 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, etc).

### ***Le difficile accès des personnes issues de la diversité aux métiers du spectacle vivant***

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 par 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.

### ***Proposer d'autres imaginaires***

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 ?

*"La diversité, c'est avant tout celle des imaginaires !"*

### **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*

### **Un lien logique entre démocratie et diversité**

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 tous 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 ou de la metteur ou metteuse en scène de ce qui incombe aux directeurs et directrices de salles de spectacle.

### **La nécessité d'un travail de terrain**

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 ses 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 les 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 des projets 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 questionne sur des besoins du territoire qu'on n'avait pas identifiés a 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.

### **Propositions d'ouverture**

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-spectateurs 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 habitants et des artistes divers aux prises de décisions. Parfois est évoqué le modèle des Nouveaux commanditaires qui associe des habitants à la commande de projets à des artistes, modèle jugé vertueux et fertile.
- Proposer un véritable statut des artistes associés (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.

### **Une pluralité de doutes**

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 programmateurs et des programmatrices qui contraint 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 épuisant 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 vies 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 pratiques artistiques moins légitimes. Constat est fait que le fossé s'est creusé entre professionnels et amateurs 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 y-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 et metteuse 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 participants 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-apriori-convaincus 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 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 habitants.
- 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 issus de la diversité.
- Mettre en place des formations pour sensibiliser les équipes aux violences et harcèlements sexistes et sexuels (VHSS).

FAIRE EVOLUER L'ECOSYSTEME

Synthèse des ateliers sur la responsabilité des metteurs et des metteuses en scène face aux transformations de la société  
Marie-Pia Bureau, directrice de l'ONDA



- 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, etc.).
- 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 habitants.
- Favoriser l'immersion et l'infusion" artistique, en ralentissant la production pour privilégier des échanges qualitatifs.
- Associer habitants 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 acteurs.
- 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 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 était manifeste. 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 aux 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 quoi 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 élitaires 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.



*"On n'a jamais l'occasion d'échanger sur ces sujets avec ceux qui font le même métier  
que nous et ça fait du bien"*



Crédit: Franck Alix

FAIRE EVOLUER L'ECOSYSTEME

Synthèse des ateliers sur la responsabilité des metteurs et des metteuses en scène  
face aux transformations de la société  
Marie-Pia Bureau, directrice de l'ONDA



# "Enjeux de la création adaptée"

## Synthèse de la table ronde

Table-ronde Rennes – Salle de la Cité, dans le cadre du Festival TNB – Jeudi 14 novembre 2024



Crédit : Lucas Delorme

*Qu'en est-il de la diversité des corps sur scène ? La loi du 11 février 2005, qui a marqué un tournant historique en faveur de l'égalité des droits et des chances, n'a pas encore conduit à une scène artistique pleinement inclusive. Deux décennies plus tard, une vaste mobilisation, aussi nécessaire qu'enthousiasmante, demeure indispensable pour faire progresser cette cause. Les gestes et les œuvres des artistes en situation de handicap renouvellent notre perception de l'art et de la société, tout en modifiant notre regard sur notre propre vulnérabilité. Bien que leur expression soit de plus en plus fréquente, leur visibilité demeure très limitée. Ce que le Trinkhall Museum de Liège désigne comme*

*la "puissance expressive des mondes fragiles" n'a pas encore trouvé toute sa place dans les programmations.*

*Comme pour toute évolution, voire révolution, aucun progrès significatif ne peut être réalisé sans un changement profond de notre perception des différences. Ce changement nécessite le partage d'expériences vécues avec les personnes vivant avec le handicap. Qu'en est-il de l'accès aux écoles supérieures, du partage de la scène, et de l'accessibilité à la mise en scène ? Pouvons-nous espérer, dans l'élan de visibilité des Jeux Paralympiques de Paris 2024, une révolution de nos représentations et de nos mises en scène ?*

**Intervenants :** Babouillec, poétesse – Lucie Hanoy, marionnettiste, cie Big Up – Arthur Nauzyciel, metteur en scène et directeur du Théâtre National de Bretagne – Ryadh Sallem, athlète paralympique, membre du comité paralympique et sportif français – Lalou Wysocka, comédienne issue de la promotion X de l'École du TNB.

**Modération et grand témoin :** Thierry Seguin, directeur du Centre national de création adaptée (CNCA) de Morlaix

## Résumé

La table ronde a traité de l'importance de l'inclusion des personnes handicapées dans les arts et la culture, en mettant l'accent sur la création adaptée et l'accessibilité. Les participants ont partagé leurs expériences et leurs perspectives sur le rôle de l'art dans la formation des acteurs, la programmation des festivals et la création de spectacles inclusifs. La discussion a également abordé les défis et les opportunités de l'inclusion des personnes handicapées dans le secteur du spectacle vivant, soulignant la nécessité de la formation, de l'accessibilité et de la coopération.

En introduction, **Ryadh Sallem**, athlète paralympique, membre du comité paralympique et sportif français, a partagé au travers d'un entretien filmé ses réflexions sur l'impact positif des Jeux Paralympiques de Paris 2024, notamment en termes d'accessibilité, de changement de regard sur le handicap et a mis en avant l'importance des valeurs véhiculées par l'art et le sport. Il a également souligné l'héritage immatériel que ces Jeux laisseront aux futures générations.

La table ronde a abordé la nécessité de faire des choix politiques aptes à valoriser l'humanité au sein de nos sociétés, en mettant l'accent sur l'inclusion des personnes handicapées et l'accès à l'éducation, aux soins de santé et à la culture. Les participants ont discuté du rôle de l'art et du sport dans la transmission des émotions et l'évolution des mentalités, tout en regrettant la tendance actuelle à prioriser l'économie au détriment des projets sociaux.

**Arthur Nauzyciel**, directeur du Théâtre National de Bretagne, a expliqué de quelle

manière la création adaptée était devenue une partie intégrante de l'institution qu'il dirige, notamment au travers de la collaboration avec la compagnie Catalyse dirigée par Madeleine Louarn. Il a souligné l'importance de cette approche dans la formation des acteurs de l'école du TNB et dans la programmation du festival, mettant en avant le label "extraordinaire" qui accompagne les productions adaptées.

**Thierry Seguin**, modérateur du débat et directeur du Centre national de création adaptée (CNCA) de Morlaix, a insisté sur la valeur de la culture dans les parcours de vie, notamment pour les personnes atteintes d'autisme ou d'autres formes de handicaps.

**Babouillec**, poétesse, a affirmé que la culture, en plus d'être un moyen d'expression et de partage, permettait de s'extraire d'une forme de monotonie sociale.

**Lalou Wysocka**, comédienne issue de la promotion X de l'École du TNB a fait le récit de la rencontre entre les élèves de sa promotion et les acteurs de Catalyse. Cette collaboration a constitué un moment charnière dans la formation des étudiants, leur permettant d'apprendre à gérer les imprévus sur scène, à s'adapter aux besoins des autres et à développer une solidarité au sein de la troupe.

**Lucie Hanoy**, marionnettiste, a présenté le projet O.M.N.I.S (Objets Marionnettiques Nomades et Inclusifs) qui vise à adapter des spectacles pour les rendre accessibles à divers publics, y compris ceux en situation de handicap ou ne pouvant pas se rendre au théâtre habituellement. Elle a également expliqué que sa motivation à développer des formes artistiques adaptées et inclusives l'avait poussée à

FAIRE EVOLUER L'ECOSYSTEME

"Enjeux de la création adaptée"  
Synthèse de la table ronde



remettre en question ses propres pratiques théâtrales antérieures.

Sur la question de l'inclusion, les intervenants ont souligné l'importance de la formation, de l'accessibilité aux écoles d'art et de la nécessité de repenser les processus pour inclure ces artistes en situation de handicap dans l'écosystème du spectacle vivant. Ils ont également

évoqué les défis rencontrés, comme la gestion des différentes temporalités et l'adaptation des équipes aux besoins propres à chacun, bien que rarement pris en compte dans les appels à projets. La coopération et la transmission ont été identifiées comme des éléments clés pour faire évoluer les pratiques et les mentalités dans le secteur.

### Contribution écrite de Babouillec lors de la table ronde

"Pourquoi avoir choisi d'intégrer, inclure, la Culture dans mon parcours de vie ? Comme ma mère a un côté punk, il a fallu chercher des portes de résistance et d'existence. De résistance à la monotonie sociale qui plombe l'envie d'exister et rend le cerveau maladroit. On peut chercher à l'infini la raison de ce décalage et énerver les neurones à chercher une sortie. Mais la réalité est cruelle et sans pardon pour les égarés du système, qui n'ont pas de solution de rechange. On a le corps qu'on a et la société de l'image conforme le modèle avec ou sans les ressorts de l'esprit. "Non à l'incarcération des cerveaux" fut notre première devise. Dans la scène de l'autisme, là où la fracture est si profonde, il faut tout réinventer. Grâce à la Culture, je suis, nous sommes, les rescapés d'un grand naufrage. Là où tanguent le monde dans son miroir sans tain des relations humaines. Choisir sa vie sans vendre son âme au diable, la Culture me l'offre. Il est important de mettre l'accent sur cette parenthèse de vie. Donner une chance à chacun, chacune, d'être son propre miroir et non le reflet d'une image choisie pour vous. De nos différences les uns et les autres, s'inscrivent des données à faire cogiter les neurones. Je crois que cela s'appelle le partage de la réflexion. De cette évasion de la pensée naissent des œuvres. Monter sur scène, écrire pour la scène, ce n'est pas se montrer mais faire avancer quelque chose de ce monde. Notre sensibilité singulière cherche un asile dans ce brouhaha, elle est également un guide implicite dans le corps et l'esprit de ceux qui s'en approchent. Si cette petite graine de la sensibilité nichée dans l'ancre des êtres dits "handicapés" pouvait se parsemer à grande échelle, peut-être pourrions-nous changer le miroir du monde et apprendre l'amour et la fraternité. J'ai la chance de vivre plusieurs expériences au plateau, et moi, ce corps si loin des codes, l'amour des autres me donne des ailes à partager. Alors on pourrait rêver d'un monde à la légèreté d'une plume. Donner à rêver avec la lourde responsabilité d'être avec la Culture le rouage d'une intelligence sociale."



# "Où en sommes-nous de la transition écologique dans le spectacle vivant ?" Synthèse de la table ronde

Table Ronde Marseille – La Friche la Belle de Mai – Lundi 18 novembre 2024



Crédit : Gaëtan Trovato

*S'interroger sur le rôle de l'artiste devant les défis contemporains conduit à questionner les contours et les limites de sa responsabilité: si le spectacle vivant est le miroir du monde, se doit-il d'en proposer un nouveau reflet ? Confrontés à l'urgence environnementale et à la nécessité de repenser pratiques et mentalités, les metteurs en scène occupent une position centrale, au carrefour de plusieurs paradoxes. Comment conjuguer liberté de création et contraintes environnementales ? Peut-on véritablement envisager une révolution des pratiques artistiques sans bouleverser tous*

*les équilibres du système de production et de diffusion du spectacle vivant ?*

*La réduction de l'empreinte carbone des productions peut-elle réellement se faire sans freiner la circulation des œuvres et des artistes, ou sans limiter la mobilisation des publics ? Si des solutions émergent, allant de la mutualisation des décors à l'optimisation et la décarbonation des déplacements des équipes et du public, il s'agit également de penser l'écoresponsabilité dans la création*

*artistique elle-même: quels récits et quelles esthétiques pour façonner une nécessaire nouvelle vision du monde ?*

FAIRE EVOLUER L'ECOSYSTEME

"Où en sommes-nous de la transition écologique dans le spectacle vivant : ?"  
Synthèse de la table ronde



**Intervenants :** Julie Desprairies, metteuse en scène et chorégraphe, cie des prairies – David Irle, éco-conseiller – Frédérique Sarre, responsable de la mission transformation écologique de la DGCA – Zelda Soussan, autrice et metteuse en scène, cie LUIT – Laboratoire Urbain d’Interventions Temporaires – Elise Vigneron, metteuse en scène et marionnettiste, Théâtre de l’Entrouvert.

**Modération :** Lucie Duriez, directrice de la production et du développement culturel de la Friche la Belle de Mai.

### Résumé :

La table ronde a traité de sujets tels que l'adaptation au changement climatique, l'utilisation de matériaux éphémères et l'impact environnemental des productions artistiques. Les différents intervenants ont partagé leurs approches créatives, mettant en avant l'importance de la participation du public, l'observation des espaces urbains et naturels, ainsi que l'adaptation des méthodes de travail aux contraintes environnementales. La discussion a également mis en lumière l'évolution des perceptions dans le secteur artistique concernant les pratiques durables et l'importance de la démocratisation culturelle.

Trois metteuses en scène étaient invitées à traiter de ce sujet – Zelda Soussan, Élise Vigneron et Julie des Prairies – ainsi que deux experts des questions de transition écologique, Frédérique Sarre au sein de la DGCA et David Irle, membre du bureau des Acclimatations.

**Zelda Soussan**, dont le parcours mêle théâtre et géographie, a créé le Laboratoire Urbain d’Intervention Temporaire, un groupe qui a exploré le potentiel fictionnel de la ville à travers des performances co-construites avec le public. Elle a présenté son projet *Manuel d’adaptation à la planète*, qui aborde la bifurcation écologique à travers une collaboration avec des scientifiques et la participation du public. Le processus créatif a impliqué l’imagination de stratégies d’adaptation au changement climatique local, documentées dans un manuel, avec pour objectif de créer un impact écologique fort. La metteuse en scène a avancé que les contraintes environnementales dans la création

artistique peuvent constituer des opportunités pour développer de nouvelles approches.

**Élise Vigneron**, formée aux arts plastiques et au cirque, a fondé la Compagnie du Théâtre de l’Entrouvert en 2009. Elle a travaillé sur la mise en scène de textes littéraires à travers l’animation de matériaux éphémères, notamment la glace. Elle a expliqué que son intérêt pour la glace comme partenaire de jeu a permis de créer un lien empathique direct avec le public, sans besoin de mots ou de formes reconnaissables. Ce travail, initialement poétique, a pris une dimension écologique inattendue liée au matériau utilisé, ce qui l’a poussée à approfondir cette réflexion dans ses créations.

Les intervenants ont souligné l’importance de l’écologie et de la durabilité dans les performances artistiques, en évoquant des stratégies comme la mutualisation des dates et la réflexion sur l’impact carbone des créations. Ils ont mis en avant la nécessité d’inclure des éléments naturels dans les créations artistiques pour renforcer la relation entre artistes, public et environnement.

**Julie Desprairies** a décrit sa méthode de création chorégraphique contextuelle, basée sur une étude détaillée des sites et l’implication des habitants locaux. Cette approche, qui utilise les ressources existantes tout en minimisant l’impact environnemental, a rencontré des résistances initiales, mais a gagné en reconnaissance au fil du temps, reflétant un changement dans les perceptions artistiques. La chorégraphe a également mis en avant l’importance de la

FAIRE EVOLUER L'ECOSYSTEME

"Où en sommes-nous de la transition écologique dans le spectacle vivant ?"  
Synthèse de la table ronde



participation et de la démocratisation dans le domaine culturel, insistant sur l'inclusion des publics dans les performances, en particulier en danse contemporaine. Elle a également souligné le besoin de créer des conditions favorables à cette participation, en travaillant dans des espaces non conventionnels et en partageant le pouvoir de décision avec le public.

**Frédérique Sarre**, responsable de la mission transformation écologique de la DGCA, a répondu à la potentielle absence de motivation face au faible impact de la Culture sur la décarbonation par rapport à d'autres secteurs. Selon elle, ce triangle de l'inaction ne peut être que néfaste et engendrer un désinvestissement commun.

**David Irle**, éco-conseiller et membre du bureau des Acclimatations, qui œuvre à la soutenabilité écologique des activités culturelles, sportives et touristiques, a mis en avant les contrastes violents qui peuvent créer une impression de déresponsabilisation du milieu culturel face aux enjeux climatiques. Par exemple l'usage d'une quantité d'eau très importante dans le cadre d'un spectacle alors que la région dans lequel le spectacle est joué est en

alerte sécheresse. Selon lui étonnements de ce type ne manquent pas, tout comme les dilemmes à explorer. Ces derniers, complexes et passionnants, mériteraient toute l'attention des acteurs du monde artistique. Engager la transition nécessiterait de saisir pleinement sa dimension profondément culturelle. Dans ce contexte, les artistes jouent un rôle essentiel, qui ne saurait aboutir sans une réflexion approfondie sur la durabilité de leurs propres pratiques. L'éco-conseiller a affirmé qu'une évaluation rigoureuse des impacts du secteur pourrait permettre de tracer une voie de transition durable, en privilégiant les actions générant des bénéfices multiples. En effet, l'application de critères rigides s'accorderait difficilement avec les principes fondamentaux de l'art. Idéalement, c'est le régime d'attention des metteurs en scène et de leurs équipes qui devrait évoluer de manière radicale, afin de s'adapter aux enjeux contemporains.

Cette transformation pourrait s'inscrire dans un cadre respectant pleinement les libertés artistiques, tout en assumant les responsabilités qu'elles impliquent.



FAIRE EVOLUER L'ECOSYSTEME

"Où en sommes-nous de la transition écologique dans le spectacle vivant ?"  
Synthèse de la table ronde



# "Diversité, égalité au théâtre"

## Synthèse de la table ronde

Table-ronde Lille – Théâtre du Nord – Mardi 17 septembre 2024



Crédit : Lucas Delorme

*La lutte pour l'égalité et la diversité représente un combat essentiel et permanent pour garantir la cohésion sociale d'une société apaisée et démocratique. Elle s'inscrit pleinement dans le respect des droits humains.*

*Ces dernières années, les institutions publiques ont mis en œuvre de nombreux plans d'action afin de consolider ces droits. Leur champ d'application est multiple: défense de la parité, lutte contre la discrimination raciale, sociale, pour l'inclusion des personnes en situation de handicap... Pourtant, le chemin à parcourir*

*pour une société de l'égalité semble encore bien long.*

*Le spectacle vivant, en ce qu'il agit à la fois comme miroir de la société et comme vecteur de ses transformations, est un formidable levier pour proposer une société plus inclusive, aussi bien par le biais des œuvres scéniques que dans l'accès de toutes et tous à l'offre culturelle, aux formations ou à la reconnaissance institutionnelle et médiatique. Le débat qui conclut l'édition lilloise des Assises Nationales de la Mise en Scène au Théâtre du Nord interroge le rôle et la responsabilité des arts du spectacle dans la conquête de*

FAIRE EVOLUER L'ECOSYSTEME

"Diversité, égalité au théâtre"  
Synthèse de la table ronde



*nouvelles représentations et de nouvelles pratiques. Comment répondre aux formes de discriminations qui peuvent diviser l'espace public et scénique? En tant*

*qu'artiste, comment soutenir le maillage d'une société dont la pluralité constitue la richesse.*

**Intervenants :** David Bobée, metteur en scène, scénographe et directeur du Théâtre du Nord (grand témoin) – Marine Bachelot Nguyen, autrice et metteuse en scène – Eva Doumbia, autrice, actrice et metteuse en scène – Cédric Gourmelon, comédien, metteur en scène et directeur du Centre Dramatique National de Béthune – Thomas Jolly, acteur et metteur en scène

**Modération :** Stéphane Fiévet, directeur des Assises nationales de la Mise en Scène

### Résumé :

David Bobée, metteur en scène, auteur et directeur du Théâtre du Nord, a introduit le propos en évoquant le manque de progrès en matière de diversité dans le domaine culturel en France, alors même que 30% de la population française n'est pas perçue comme blanche mais reste sous-représentée dans les arts. L'absence de représentation des personnes handicapées et le manque d'égalité hommes-femmes dans le secteur ont également été critiqués. L'ensemble des participants a appelé de ses vœux une révolution esthétique et l'intégration de l'accessibilité dans les processus de création artistique, tout en interrogeant sur les manières de passer concrètement à l'action pour améliorer cet état de fait.

La discussion a notamment traité de l'importance de la parité et de la diversité dans le milieu culturel français, soulignant la nécessité d'atteindre des objectifs chiffrés pour une représentation équitable des femmes et des personnes racisées.

Marine Bachelot Nguyen, autrice et metteuse en scène, a abordé le besoin de déconstruction de l'héritage colonial et la création de récits aptes à réparer les représentations infamantes liées au passé colonial.

Cédric Gourmelon, metteur en scène et directeur de la Comédie de Béthune, a également évoqué les difficultés spécifiques liés à son territoire, marqué par la précarité et la montée de l'extrême droite,

et a souligné l'importance de mener des projets ambitieux dans ce contexte difficile. En effet, selon lui l'accessibilité culturelle est un élément essentiel à l'ouverture d'un Centre Dramatique National aux habitants d'un territoire marqué par la précarisation. C'est notamment la mise en place de tarifs réduits, les plus bas parmi l'ensemble des CDN du territoire, qui a permis de favoriser la mixité sociale dans les salles de son théâtre. Il a également évoqué ses efforts pour intégrer des comédiennes et comédiens issus de la diversité dans les distributions théâtrales, tout en reconnaissant qu'un certain nombre de défis étaient corrélés aux préjugés et aux attentes du public.

Eva Doumbia, autrice, actrice et metteuse en scène, a abordé la problématique "droitisation de la France" et cité un ouvrage de Vincent Tiberj *La Droitisation française : mythes et réalités*, dont l'intuition est la suivante : cette tendance serait une réaction à l'évolution progressiste de la société. Elle a également exprimé son inquiétude face à la surexploitation des faits divers dans les médias et souligné l'importance pour les artistes de créer des chocs, de la beauté et du lien social. La metteuse en scène a insisté sur la nécessité de confronter le racisme et d'autres préjugés de manière directe, tout en reconnaissant la complexité des identités et des expériences personnelles.

FAIRE EVOLUER L'ECOSYSTEME

"Diversité, égalité au théâtre"  
Synthèse de la table ronde



**Thomas Jolly**, metteur en scène et créateur de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques et paralympiques, a mis en avant la vision qui l'a animé dans le cadre de cette commande : représenter la diversité et l'unité de la France. Il a souligné l'importance de créer un spectacle capable de s'adresser au plus grand nombre, tout en reflétant la richesse culturelle du pays. Le

Le débat a ensuite porté sur le rôle des médias dans la propagation de sentiments de division et de rejet en France. **Cédric Gourmelon** a souligné qu'il était essentiel de faire face à toute forme de désinformation en nommant les choses, notamment le racisme, tout en restant précis dans ses propos.

Les participants ont également discuté du rôle crucial des artistes de la scène dans la résistance aux médias contrôlés par l'extrême droite et certains grands groupes financiers. Ils ont souligné l'importance de créer des contre-récits, de promouvoir la réflexion critique et de déconstruire les mensonges propagés par certains groupes politiques. Les intervenants ont insisté sur la nécessité de rendre l'art accessible à

metteur en scène a également mis l'accent sur le message positif, "Ça ira", et l'impact potentiel de cette représentation sur la perception de la France, tant pour les spectateurs nationaux qu'internationaux. Les participants ont souligné à de multiples reprises l'importance de la représentation de la diversité de la population dans les productions artistiques financées par des fonds publics.

tous les publics, y compris dans les quartiers populaires et ruraux, afin de favoriser le dialogue et la mixité sociale.

La discussion s'est ensuite centrée sur la nécessité de créer des œuvres artistiques accessibles à tous les publics, du néophyte à l'expert. Les participants ont rappelé qu'il était essentiel de chercher à s'adresser à un large éventail de spectateurs. **Thomas Jolly** a également abordé l'importance l'incarnation et de la visibilité des artistes pour attirer de nouveaux publics, citant l'exemple de *Starmania* et son impact sur la fréquentation des théâtres.

Au sujet de l'inclusion et de l'ouverture dans le domaine culturel, les participants ont souligné l'importance de donner la parole à tous, de créer des espaces de dialogue et de célébration de la diversité, tout en rappelant la responsabilité des artistes dans la transmission de l'histoire. **David Bobée** a insisté sur la mission du service public de créer une culture commune et de lutter contre les 24 critères de discrimination reconnus en France.

Le débat s'est conclu par un appel à l'action pour maintenir les liens entre les grandes structures théâtrales et les artistes locaux face aux défis politiques et financiers.



FAIRE EVOLUER L'ECOSYSTEME  
"Diversité, égalité au théâtre"  
Synthèse de la table ronde



**METTEURS ET  
METTEUSES EN SCENE  
ULTRAMARINS : POUR  
UNE VERITABLE  
CONTINUITE  
TERRITORIALE**

La catastrophe qui a frappé Mayotte ne nous a pas permis d'associer nos collègues mahorais et mahoraises à l'édition consacrée à l'océan Indien, programmée malheureusement après le passage du cyclone.

Nous adressons aux artistes mahorais, à toute la population de Mayotte, un message de soutien, solidaire et chaleureux, en espérant que tout sera fait pour que leurs activités puissent reprendre au plus vite.

## Synthèse de l'édition des Assises avec La Réunion

*Cette édition des Assises Nationales de la Mise en Scène, ainsi que celle avec la Martinique, la Guadeloupe et la Guyane, sont organisées dans une volonté de faire entendre et de comprendre les conditions d'exercice de leur profession des metteurs et metteuses en scène de l'intégralité du territoire national, en suivant le principe de continuité territoriale.*

### 1 – Critères de succès

Dans un premier temps, les artistes présents ont réfléchi aux critères qui, à leurs yeux, marquent l'aboutissement souhaité de leur processus de création. Nous avons regroupé les différentes réponses en quatre grands critères de succès.

#### A – Le critère du temps

Bénéficier d'une phase initiale de recherche, avant le début des répétitions

- Temps initial d'échanges : avec les auteurs, avec leurs équipes de création. Temps pour réfléchir sur le sens, sur l'esthétique, pour construire la cohérence du projet

Pouvoir rencontrer l'équipe le plus tôt possible

- Avoir la possibilité d'allers retours entre recherche personnelle & laboratoire sur le plateau (entre travail à la maison et répétitions)
- Cela offre la capacité de pouvoir "rectifier le tir"

Bénéficier de temps lors des répétitions

- Pouvoir avoir des temps de résidence
- Ce qui permet de générer un travail de profondeur, permet la maturation.
- Ce qui permet un entraînement récurrent (critère de réussite soulevé notamment par une artiste du cirque et une artiste utilisant des masques). Permet d'avoir le temps d'inventer un vocabulaire commun si travail pluridisciplinaire.

➔ Or, la question du temps est fortement corrélée à celle de l'argent : rencontrer l'équipe tôt dans le processus créatif implique d'être en capacité de la rémunérer. De même pour des temps prolongés de recherche initiale et de répétitions. On constate ainsi bien plus une tendance actuelle au rétrécissement de la phase de recherche, pour aller très vite dans la réalisation.

A noter que l'un des objectifs des Assises est justement de définir le métier de metteur en scène dans sa globalité, et dans sa réalité : en cela, révéler la part dite "invisible" du métier de metteur en scène. En effet, le travail du metteur en scène n'est aujourd'hui



communément reconnu, **philosophiquement mais également en termes de rémunération**, qu'à partir du début des répétitions, et jusqu'à la première du spectacle. Les phases de recherche, d'allers retours, de rencontres, ne sont habituellement pas prises en compte.

## B – Le critère de la réception

### Le public comme premier juge : la réception du public

- En termes de **qualité** : si le spectacle plait au public
- En termes de **quantité** : s'il "marche", si les salles sont remplies.
- En termes de **création de liens** avec le public : capacité du spectacle à **fidéliser** le public ; à créer une relation de proximité. En cela :
  - Importance des **bords plateaux** : permettent de réfléchir collectivement, d'ouvrir sur les questionnements que posent le spectacle.
  - Importance des **répétitions publiques** : permettent d'intégrer le public dans le processus de création même.
- Un metteur en scène a dit : "la capacité qu'a le spectacle à s'inscrire dans la vie de la société dans laquelle il est représenté"

### La réception des programmeurs et des partenaires :

- Le désir qu'il provoque chez les programmeurs. Comme les budgets des salles sont en diminution, tendance à une baisse des prises de risques de la part des programmeurs. Que le spectacle suscite ce **désir de cette prise de risque** apparaît donc comme un critère de succès.
- Le critère de la **diffusion** : en quantité (nombre de dates en tournée).

## C – Le critère de la circulation de l'œuvre en métropole

Critère de succès : **circulation fluide** entre la Réunion et la métropole

- Implique une **portabilité & une adaptabilité** de la mise en scène :
  - Par exemple, doubler le matériel en métropole : nécessite un investissement matériel, et la capacité de stocker le matériel
  - Parfois, créer plusieurs formes du même spectacle : plus légères, avec moins de décors,...
- Implique de mettre en place des **stratégies de diffusion**

## D – Le critère éthique

Le critère de l'aventure humaine : que l'équipe entretienne de bonnes relations, qu'il n'y ait **pas de souffrance au travail**.

Le critère de la fierté : que l'équipe soit fière d'elle, du travail accompli.

- Que le passage du fantasme au réel ait lieu, et ensuite qu'il soit une source de fierté, sensation d'être arrivé là où on voulait aller. Et non source de frustration.
- Fierté également de leurs parents, de leurs proches.



Qu'il y ait une **cohérence** dans la démarche : que le **propos du spectacle** et le **processus créatif**, la manière dont le spectacle a été créé, soient alignés. Cohérence entre les choses qu'on dit et les choses qu'on fait.

## 2 – Obstacles

### A – La question du déficit de valorisation du travail local

- Dans le cahier des charges des compagnies conventionnées, **injonction de rayonnement**. Pourtant, cette diffusion est plus compliquée lorsqu'on vient d'un territoire ultra-marin. Le bilan carbone est également plus élevé → **Inadéquation des normes nationales aux spécificités du territoire** : les critères nationaux de diffusion pour les compagnies conventionnées sont-ils réellement applicables pour les ultra marins ?
- Déficit de la **reconnaissance de la légitimité d'un travail en profondeur sur un territoire**. → Si une compagnie décide de rayonner seulement sur son territoire elle est considérée comme moins rayonnante.
- Impacte la relation avec les programmeurs. Pour eux, plus on rayonne plus on est attractifs.
- **Difficulté d'accéder au régime de l'intermittence** si on ne reste que sur le territoire réunionnais

### B – La question des espaces

Déficit d'espaces de travail liés à la création.

- Cas particulier du cirque à la Réunion : manque d'espaces de travail.
- Mais autrement : déficit d'espaces ou déficit d'accès à des espaces existants ?

### C – La question des difficultés liées à la diffusion en métropole

Le déficit de coopération des lieux de diffusion en métropole.

- Les compagnies réunionnaises doivent rentabiliser leur venue en France en montant de grands projets de diffusion, pour plusieurs dates, pour des temps d'échanges. L'absence d'une **mutualisation** suffisante entre les différents lieux de diffusion apparaît alors comme un obstacle à la venue des compagnies réunionnaises.
- Or, passer d'une logique concurrentielle à une **mutualisation des calendriers de diffusion** permettrait de faire mieux vivre le théâtre

La question de l'esthétique

- Lors de la création, les metteurs en scène peuvent souhaiter une **esthétique particulière**, liée aux particularités de leur territoire, etc.
- Or, cet **ancrage territorial** apparaît comme un **frein à l'exportation en métropole**. Exemple de l'utilisation du créole : conduit à une **réduction de l'espace de diffusion**, car question de la capacité du spectacle à intéresser un public non créolophone.
- Pour autant, comment ces spectacles, avec une esthétique un peu différente, pourraient-ils être exportés ?



- Question des espaces dédiés, type Chapelle du Verbe incarné à Avignon (programmation spécifiquement dédiée aux Outre-Mer) ; l'ex Tarmac à Paris (programmation tournée vers le Sud de manière générale. Lieu aujourd'hui fermé).
- Ouvre le débat entre **application du principe de continuité territoriale** et risque de **ghettoïsation** : comment sensibiliser à des esthétiques différentes sans conduire à une différenciation de traitement ?

## D – La question des métiers connexes à celui de metteur en scène

Les metteurs en scène sont souvent également producteurs. La **production prend la place sur la création**, les metteurs en scène sont surtout porteurs de projets.

- Résulte d'un **déficit de moyens** pour embaucher des administrateurs, des producteurs et des diffuseurs
- Mais également d'un **déficit d'administrateurs de production à la Réunion**. Il y a quelques bureaux de productions, mais qui ainsi travaillent pour plusieurs compagnies en même temps : la mutualisation des chargés de prod/admin n'apparaît pas comme une réponse suffisante. Elle pose également la question de la pérennisation des postes.

Même problème pour la **technique** → le déficit de personnes compétentes sur l'île ralentit et complique les processus de création (devoir s'adapter au peu de disponibilité des techniciens).

## E – La question de la formation

Déficit de formation à la mise en scène en général.

Et **difficulté à y répondre** quand elle existe, compte tenu de l'éloignement de la Réunion → **Distance géographique comme obstacle à la formation.**

- Si formation en présentiel (ex le Barouf ; Chantiers Nomades) : coût du logement sur place, du trajet. // coût en termes de temps : nécessité de disponibilité sur plusieurs périodes.
- Même en distanciel, question du décalage horaire, ainsi que de la pertinence de formations en visio.

## F – La question du cahier des charges des appels à projets

Pour avoir accès à certains financements, à des dispositifs d'accompagnements de diffusion, etc., il convient de remplir un cahier des charges. La **nécessité de devoir plier son projet artistique aux injonctions** de ce cahier des charges est vue comme un obstacle au processus de création.

- Exemple : devoir faire de manière incontournable de l'EAC, des ateliers, des résidences en territoires scolaires. → Être **artiste** vs. Être **acteur culturel**.
- Les metteurs en scène n'ont pas forcément ni l'envie, ni les compétences, pour être pédagogues.
- N'apparaît pas nécessairement comme un frein à la création à proprement parler, mais cela prend beaucoup de temps.



### 3 – Vent favorable

La proximité entre les différentes compagnies, la mutualisation, **propres à la situation insulaire** de la Réunion a quant à elle été identifiée comme une force, comme un vent favorable de **coopération**.

### 4 – Propositions

- Proposer des **aides au fonctionnement**. Aujourd'hui, les subventions sont principalement pour la création, sans prendre assez en compte l'administratif.
- Réactiver les **ponts de formations entre l'hexagone et l'Outre-Mer** : il en existait avant entre ENSATT (dont sa section administration) et le CDN de l'Océan Indien
- **Inciter à une mobilité bilatérale des programmeurs** : s'il y a chaque année des spectacles de l'hexagone à la réunion, si chaque année des programmeurs réunionnais viennent en métropole, pourquoi pas le contraire ?
- Création/Renforcement d'une **formation initiale à la mise en scène**, pour permettre aux jeunes générations d'émerger, pour leur offrir le **droit à l'erreur** et à l'essai.
- **Mettre à disposition des lieux** pour la recherche, pour les répétitions etc.
- Recréer la permanence : introduire la notion d'**artistes permanents intermittents**.
- Travailler à une meilleure harmonie entre artistes de la réunion et de la métropole, en les faisant **créer ensemble**.
- Sensibiliser sur les spécificités et les contraintes propres aux territoires ultra marins, et penser à une **adaptabilité des normes entre hexagone et outre-mer**
  - cf. Article 73 de la Constitution du 4 octobre 1958 : "Dans les départements et les régions d'outre-mer, les lois et règlements [...] peuvent faire l'objet d'**adaptations** tenant aux **caractéristiques et contraintes particulières de ces collectivités**."



# Synthèse de l'édition des Assises avec la Guadeloupe, la Guyane, et la Martinique

*Cette édition des Assises Nationales de la Mise en Scène, ainsi que celle avec La Réunion, sont organisées dans une volonté de faire entendre et de comprendre les revendications des metteurs en scène de l'intégralité du territoire national, en suivant le principe de continuité territoriale.*

## 1 – Principaux obstacles relevés

### A – De l'éloignement à l'isolement : la question de la distance géographique

#### Distance et coûts

- Obstacles des coûts : importance des frais de transports (humains et de matériel), de logement, etc., pour se rendre en hexagone
- Voyager même dans un endroit « proche » (Martinique–Guadeloupe) est coûteux et complexe (quand même 5h30 de ferry, ou avion).

#### Un éloignement géographique qui conduit à un isolement professionnel

Difficulté pour effectuer des **rencontres professionnelles** (avec des partenaires, programmateurs, ...) :

- **Peu d'opportunités** pour des échanges en présentiel : il existe des moments de rencontres professionnelles (ex. à Avignon), mais trop rares, trop courts. Difficulté pour créer des liens durables ; recommencement perpétuel pour être connu : « *nous ne sommes même pas dans le nuage de visage* ».
- La **visioconférence** : A été évoqué les « cafés visio » pendant le covid, qui étaient une belle initiative qui marchait bien. Mais rencontres en vrai restent préférables et plus efficaces. Et frein de l'important **décalage horaire**.
- Il existe des dispositifs financiers qui aident les artistes ultra-marins à exporter les créations (cf. Fonds FEAC). Mais pas **d'enveloppes pour le relationnel**, pour le réseau.

### B – La question des infrastructures culturelles locales

#### Faiblesses et rareté des lieux de création et diffusion

*« La base, c'est qu'on a pas de base »*

- Gros déficit de salles adaptées à la création techniques. Empêche à la fois la création (pas de résidence possible, ...) et la diffusion.
  - Difficulté notamment pointée en Guadeloupe, où même la Scène Nationale est difficilement accessible depuis Pointe-à-Pitre. En Martinique, un peu plus de salles, donc plus de disponibilités. Très bon accompagnement de l'Etat et des structures sur place (de la DAC et de la Scène Nationale) en Martinique.



- Lieux majoritairement axés sur la diffusion, laissant peu de temps pour la création technique des spectacles sur un plateau. Peu de possibilités de résidences, et résidences courtes, sans mise à disposition technique.
- Quelques petits lieux alternatifs, mais une répartition territoriale inégale (ex. absence de théâtre dans le Nord et le Sud de la Martinique). Est néanmoins saluée la réflexion actuelle entamée sur la disponibilité des lieux, et la création de nouveaux tiers lieux.
  - L'exemple de l'Espace Courtes-Lignes en Guadeloupe : créé initialement pour le théâtre amateur, il vient de déménager, à la rentrée 2024, dans un nouvel espace : vrai plateau, régie, loges... Ateliers de formations pour amateurs, lieu de diffusion. Également pour travail professionnel aujourd'hui. Ouvre ses espaces à d'autres compagnies (mutualisation des espaces).
  - Existence de locaux pour le jeune public à disposition à Fort-de France. Quelques lieux qui prêtent leurs locaux pour répétitions, résidences → Prise de conscience de nécessité d'entraide dans lieux.

### Manque de soutien technique et professionnel

- Déficit de professionnels formés (chargés de production, diffusion, etc.): frein à la structuration professionnelle des projets.
- Les metteurs en scène doivent cumuler plusieurs rôles (création, diffusion), ce qui est chronophage, complexe, et moins efficace. → Déficit d'administrateurs et de chargés de diffusion en outre-mer.

## C – Fragilité des réseaux intra et inter-territoriaux

**Une coopération régionale difficile:** le réseau ultramarin reste limité et peu intégré. Circulation des œuvres difficile, même entre la Martinique et la Guadeloupe, malgré la proximité géographique: à cause des coûts de transports, mais également dû à un « manque de mise en réseau du vivier humain ».

**La dénonciation d'un certain entre-soi artistique:** Diffusion limitée à un cercle restreint d'œuvres et d'artistes. Difficulté pour les nouveaux entrants de s'intégrer dans les réseaux existants.

**Un rapport ambigu au travail territorial:** Tendance à concevoir le succès comme étant la capacité à s'exporter au-delà de la région caraïbes, de circuler en métropole. Or, « tout le salut ne vient pas de l'autre côté de la mer »: certains metteurs en scène voudraient être « des passeurs » dans la zone caraïbes, ne ressentent pas forcément le besoin de faire circuler au-delà. Mais manque d'estime, d'égard, pour ceux qui font ce choix. Choix par ailleurs financièrement difficile en vue des difficultés de diffusion dans les réseaux intrarégionaux.

## D – Vision réductrice et préjugés

- Constat d'une stigmatisation des artistes ultramarins de la part de la métropole : ils sont essentiellement perçus à travers une case culturelle ou identitaire. Vision doudouïste : « ils se disent on va faire une journée outre-mer, on va faire des accras ».
- Les thèmes de leurs pièces sont perçus comme peu intéressants pour la métropole.



## E – Freins économiques

### Budget et financements :

- Projets souvent sous-financés : petits budgets, peu de co-productions. Peut conduire à se censurer sur le nombre d'acteurs de la pièce, sur le choix des décors,...
- Frais de transport humain et matériel lourds. Conduit certains metteurs en scène à doubler leurs décors (deux décors identiques, un en métropole et un en outre-mer) et/ou leur distribution d'acteurs. → Est néanmoins salué l'aide du Fonds FEAC. Le FEAC (Fonds d'aide aux échanges artistiques et culturels pour l'Outre-mer), cofinancé par les ministères de la Culture et des Outre-Mer, soutient les compagnies dans le déplacement de leurs œuvres.

### Manque de mutualisation des ressources :

- Comme évoqué, une entraide également financièrement limitée, malgré quelques initiatives locales (ex. espace Courtes-Lignes: ouvre ses espaces à d'autres compagnies).

## F – Formation et transmission

Les metteurs en scène ont relevé le besoin de formation : pour les jeunes, afin « d'assurer une relève », de formation à la mise en scène ; ainsi que de formation aux métiers connexes à celui de la mise en scène : métiers artistiques (lumières, costumes, etc) comme non artistiques (diffusion, administration, production,..). Et face à ce besoin, constat d'un déficit de formation, notamment en outre-mer.

### Une fuite des talents ? Un déficit de formation qui conduit à de fréquents départs vers la métropole

- S'il existe quelques classes théâtres pour les jeunes au lycée, pas de conservatoire en Martinique ou en Guadeloupe. Et aucune formation supérieure de théâtre.
- Il faut nécessairement « *s'exiler pour aller se former* » : les artistes doivent quitter les outre-mer pour se former en métropole, pour rejoindre des écoles nationales ou autres écoles de théâtre.
- « *Et quand on part on ne revient pas* » : les artistes, après leur formation, ne reviennent pas nécessairement. Et lorsqu'ils reviennent, bien souvent leurs compagnies sont plutôt basées en métropole : ils retournent en outre-mer réaliser des créations de temps en temps, mais la compagnie reste basée en métropole.
- A noter la récente initiative de Tropic Atrium (Scène Nationale de Fort-de-France), de créer une formation initiale préparatoire aux métiers du théâtre à aux concours d'entrée des écoles supérieures de Théâtre. Initiative unanimement saluée par les metteurs en scène présents, ils expriment le besoin de dupliquer cette expérience dans d'autres territoires, notamment en Guadeloupe – malgré les minces passerelles entre Tropic Atrium et la Guadeloupe –. → **Mise en avant du rôle des Scènes Nationales dans la formation.**
- A noter également l'ouverture à la rentrée 2024 de Kourtrajmé Caraïbes (école de cinéma) en Guadeloupe.



## 2 – Vent favorable

« C'est la jeunesse qui me porte »

L'émergence d'une nouvelle génération, motivée, énergique, prête à se battre, a quant à elle été identifiée comme une force, comme un « vent favorable » d'espoir.

## 3 – Propositions

### Soutenir la mobilité et la diffusion :

- Tarifs préférentiels pour le transport des artistes et du matériel : appliquer le principe de continuité territorial dans la mobilité.
- Encourager les résidences en métropole pour une meilleure visibilité.
- Mettre en place des dispositifs renforçant les échanges entre outre-mer et métropole (séminaires, show cases artistiques).
- Créer un dispositif (financier ou non) d'aide aux artistes ultra-marins pour le relationnel, pour le développement de leur réseau
- Créer un agent public de diffusion dédié spécifiquement aux outre- mers (« un ONDA aux outre-mer »)

### Créer des espaces dédiés :

- Développer la formation en outre-mer : créer des écoles, des plateformes de formation et des rencontres professionnelles régionales (pour la zone Caraïbes).
- Éventuellement création d'un **lieu dédié** aux créations ultramarines en métropole.
  - Il en existe un à Avignon : la Chapelle du Verbe Incarné TOMA (Théâtres d'Outre-Mer en Avignon). Il a aussi existé le Tarmac, lieu dédié aux créations francophones
  - En créer un permanent à Paris ? Proposition sujette à débat : pragmatiquement intéressant, philosophiquement problématique.
    - Peut conduire à une stigmatisation des outre-mer, et à une essentialisation : « *on ne vient plus voir du théâtre, on vient voir les outres mer* ». Enfin, ne prend pas en compte la diversité intra-ultramarine.
    - cf. débats sur les quotas et risque de ghettoïsation
  - Peut être intéressant si c'est un lien tremplin, qui permet d'être repéré. A contrario, si se produire dans ce lieu est une fin en soi, cela fait vitrine, range les artistes d'outre-mer dans une case.

### Renforcer les solidarités locales et régionales :

- Mutualisation des moyens et des espaces.
- Développer un réseau artistique intégré, comme le réseau jeune public en Martinique.

### Sensibilisation nationale :

- Imposer dans les chartes des Scènes Nationales en métropole une représentation régulière d'artistes ultramarins : permet de gagner en visibilité, et les SN sont par



définition sensées être un réseau. (mais coercitif et pareil question des quotas/ghettoïsation).

- Solliciter davantage le compagnonnage, et notamment inciter à un compagnonnage « mixte » (métropole/outre-mer): transmettre son métier tout en s'ouvrant à des esthétiques différentes.
- Mieux soutenir les institutions locales (DAC, etc.) afin qu'elles puissent jouer leur rôle d'ambassadeur des artistes ultra-marins.
- Adaptation, y compris réglementaire, du cadre des textes/cahiers des charges des subventions etc. pour être au plus proche des réalités de disparité/singularité territoriale. Prendre en compte les différences (équité vs. égalité).
  - cf. Article 73 de la Constitution du 4 octobre 1958 : "Dans les départements et les régions d'outre-mer, les lois et règlements [...] peuvent faire l'objet **d'adaptations** tenant aux **caractéristiques et contraintes particulières de ces collectivités.**"
  - A noter cependant qu'une certaine adaptation des textes existe déjà. Par exemple, pour recevoir une aide au projet, alors que cela nécessite un minimum de 5 représentations en métropole, il en faut seulement 3 en outre-mer.



# Monographie AFDAS

*Ce document s'inscrit dans le cadre du partenariat entre le Syndicat National des Metteuses et Metteurs en Scène et l'AFDAS pour accompagner les Assises Nationales de la Mise en Scène.*

*Une série de portraits vidéo de metteuses et metteurs en scène a été diffusée sur les réseaux sociaux et le site des Assises.*

*Une étude monographique sur le métier de metteur en scène a été commandée au cabinet Rosa, sous le pilotage conjoint de l'AFDAS et du Syndicat National des Metteuses et Metteurs en Scène.*

*Il s'agissait de documenter un métier mal identifié à partir d'entretiens approfondis et d'une étude de documentation.*

*Nous tenons à remercier les auteurs, Quentin Génissel et Eva Ohayon, pour cette contribution essentielle à nos travaux, et Thierry Teboul, Cédric Martins, Jack Aubert, Jean Condé, qui ont mobilisé les moyens et les services de l'AFDAS.*

Etude, Janvier 2025

# Metteuses et metteurs en scène : artistes, techniciens, managers



## Résumé

Par le biais d'entretiens semi-dirigés auprès de cinq metteuses et metteurs en scène français et d'une revue de littérature, cette monographie met en évidence les enjeux de définition du métier, ses dimensions artistique, technique et managériale, et les défis liés à son flou catégoriel, qui freine sa reconnaissance professionnelle. Ce document revient sur l'histoire et les controverses liées à l'enseignement de la mise en scène, longtemps perçue comme un art intuitif et autodidacte, mais progressivement intégré dans des institutions de formation au spectacle vivant. Nous y analysons les évolutions vers une horizontalisation des pratiques, notamment par l'écriture de plateau et le théâtre post-dramatique, qui questionnent la centralité de l'acte de mise en scène et la verticalité de sa transmission. Le rapport préconise d'intégrer davantage de compétences artistiques, gestionnaires et relationnelles dans la formation des metteuses et metteurs en scène, ainsi que de pourvoir aux besoins de mise à jour de leur maîtrise technique tout au long de leur carrière. Nous relevons qu'il est crucial, aussi pour entretenir la dynamique de ces dernières années vers plus de parité, de mieux préparer les artistes à la complexité du marché concurrentiel qu'est le monde du théâtre public. Cela implique pour ces institutions d'envisager les metteuses et metteurs en scène comme des artistes-cadres, afin que la société dans son ensemble lui reconnaisse davantage ce statut.



## Introduction

### Auteurs

ROSA est un cabinet de recherche et d'innovation spécialisé dans le secteur culturel. Nous sollicitons les connaissances et les outils des sciences sociales pour dresser des diagnostics et proposer des orientations stratégiques à toute organisation qui se pose des questions d'impact et de futurs souhaitables. Eva Ohayon accompagne depuis 7 ans des entreprises dans le développement et le déploiement de leur stratégie d'innovation. Quentin Genissel est chercheur en gestion sur le futur du travail.

### Contexte et problématique

L'histoire francophone de la mise en scène est marquée par une controverse : la possibilité ou non de son enseignement. Les adversaires de la formation à la mise en scène ont brandi et brandissent encore, parmi plusieurs arguments que nous passerons en revue, celui selon lequel la plupart des grands metteurs en scène du XXe siècle, des hommes en majorité, n'ont pas suivi de formation. Antoine Vitez, Patrice Chéreau et Jean-Pierre Vincent étaient eux-mêmes hostiles à l'idée d'enseigner un art qu'ils ont appris par la pratique, ou "sur le tas". Nombre d'entre eux dérogent d'ailleurs à l'idée encore répandue qu'il faut savoir jouer avant de diriger, et n'ont pas même suivi de cours de jeu théâtral : Bertolt Brecht, Ariane Mnouchkine, Peter Stein, Jean Jourdheuil, Peter Brook, Klaus Michael, Grüber, Georges Lavaudant, Bernard Sobel...

Cependant, et depuis une trentaine d'années, on voit éclore des sections mises en scène dans les écoles nationales et certaines universités françaises. Si le phénomène n'est pas nouveau (l'Allemagne, la Russie, le Brésil, les États-Unis enseignent aussi et parfois depuis très longtemps la mise en scène), l'histoire et la culture du théâtre francophone, et la politique culturelle française offre aux metteuses et metteurs en scène un environnement singulier qui mérite qu'on y prête une attention particulière. Mais encore ? Il faut, pour connaître les détails de la genèse de cette étude, se référer à celle des Assises Nationales de la Mise en Scène (ANMS), initiées par le Syndicat Nationale des Metteurs en Scènes (SNMS) et auxquelles, entre autres organisations, l'Assurance Formation des Activités du Spectacle (AFDAS) a contribué par la commande de ce document. Le motif premier de cette initiative conjointe est un constat de longue date : la profession de metteur en scène, qui a pourtant fondé son propre syndicat en 1944, qui s'enseigne, qui foisonne dans les biographies de Wikipédia, ne s'est jamais définie elle-même. Elle a échappé, malgré elle, aux grandes étapes de structuration des corps professionnels, en plus d'être confrontée à une économie complexe et paradoxale : dépendante de l'argent public, mais concurrentielle, et même selon certains "ultralibérale"<sup>1</sup>.

Pour illustrer cette adversité, la tentative réussie des metteurs en scène du théâtre public de s'inscrire sous l'arc juridique des droits d'auteur ne s'est pas traduite par des négociations paritaires dans les conventions collectives, faute de reconnaissance de leur branche professionnelle ? Le flou définitionnel de la mise en scène, quelles qu'en soient les racines, place donc ses praticiens dans un vide catégoriel qui rend difficile la structuration et la reconnaissance de leur métier.

<sup>1</sup> Selon les mots de Stanislas Norday en 2018, pour la Revue Théâtre Public (n°230).



En réaction à cela, l'ambition du SNMS à travers ces assises était de faire converger les acteurs du spectacle vivant vers une définition commune et opérante du métier de metteur en scène contemporain. Notre étude, qui se veut une contribution annexe à cet agenda, s'attache à documenter les savoir-faire et savoir-être de la mise en scène, à les projeter dans des enjeux de formation, et à formuler plus généralement des questions sur l'avenir de ce métier. En interrogeant sans *a priori* (les auteurs de ce rapport n'ont aucun lien avec le spectacle vivant) ce qu'est la mise en scène aujourd'hui avec des méthodes de recherche en sciences sociales, nous souhaitons reformuler et sans doute éclairer autrement les débats déterminants qui ont eu lieu ces derniers mois à travers la France.

Nous axerons le développement sur les problématiques suivantes :

### Problématiques de l'étude

- Comment définir le métier de metteuse ou metteur en scène ? Quels sont ses rôles et responsabilités ?
- De la vision à la gestion : Dans quelle mesure la mise en scène s'étend-elle au-delà de sa dimension artistique ? Comment le rôle et les responsabilités des metteuses et metteurs en scène évoluent-ils ?
- Comment ces enseignements éclairent-ils les enjeux de formation à la mise en scène en France ?

### Méthodologie

Nous avons suivi une méthode qualitative, centrée sur des entretiens auprès d'un panel restreint de cinq répondants, qui présentent une diversité de genre, de medium artistique et de parcours de formation. Les répondants nous ont été recommandés par l'équipe organisatrice des Assises Nationales de la Mise en Scène. Les entretiens d'une heure ou plus étaient semi-dirigés. Nous en fournissons la grille de questions en annexe. L'analyse de ces entretiens est enrichie d'une revue de littérature scientifique et d'une recension de divers contenus et témoignages sur le métier de metteur en scène.

### Personnes interrogées

Prénom Âge	Nom Poste	Parcours de formation
Johanna Boyé, 41 ans	Metteuse en scène et comédienne française, elle a mis en scène plusieurs spectacles remarquables, notamment "Est-ce que j'ai une gueule d'Arletty ?", qui a reçu le Molière du spectacle musical en 2020.	Formation double cursus en musique au conservatoire et en théâtre au lycée, formation en théâtre à la fac interrompue, puis formation aux ateliers du Sudden en tant que comédienne.
Stéphane Braunschweig, 61 ans	Metteur en scène et scénographe français, il a dirigé plusieurs institutions prestigieuses, notamment le Théâtre national de Strasbourg (2000-2008) où il y a créé l'une des premières formations à la mise en scène, le Théâtre national de la Colline (2010-2015) et l'Odéon-Théâtre de l'Europe (2016-2024). Depuis juillet 2024, il se consacre pleinement à son	Formation de comédien à l'École Chaillot Antoine Vitez

Monographie AFDAS

Metteuses et metteurs en scène :  
artistes, techniciens, managers



	travail artistique au sein de sa compagnie "Pour un moment".	
Martin Palisse, 44 ans	Artiste de cirque, jongleur et metteur en scène, il est également directeur de la scène nationale "Le Sirque" à Nexon, en Nouvelle-Aquitaine.	Formation par une relation maître-élève auprès du jongleur Jérôme Thomas.
Ronan Rivière, 39 ans	Comédien, metteur en scène et auteur, il est le fondateur de la compagnie "La Compagnie de l'Élan" et a participé à de nombreuses créations théâtrales, explorant souvent des œuvres du répertoire classique.	Formation en management à l'ESSEC, cours Simon, théâtre d'Asnières puis apprenti au Théâtre National de la Cité (CDN) à Toulouse.
Camille Trouvé, 43-50 ans	Comédienne, marionnettiste et metteuse en scène, elle est cofondatrice de la compagnie "Les Anges au Plafond" créée en 2000. Depuis octobre 2021, elle codirige avec Brice Berthoud le Centre Dramatique National de Normandie-Rouen, développant un projet de théâtre de création vivant et ouvert sur le monde.	Formation en arts plastiques à l'École de Glasgow et cours de théâtre, puis en autodidacte pour la marionnette suite à une rencontre avec un marionnettiste.

Ces artistes occupent des rôles clés dans le paysage théâtral et artistique français, contribuant chacun à l'innovation et à la diffusion des arts de la scène. Il convient toutefois de souligner ici que ces artistes ont toutes et tous atteint une certaine notoriété, et disposent donc de réseaux et de conditions de travail peu représentatifs de la population des 10 800 metteuses et metteurs en scène recensés en France.

## 1 - Définir le métier de metteuse ou metteur en scène : rôles et responsabilités d'une ou d'un artiste

### A - Une histoire définitionnelle riche et évolutive

La mise en scène, entendue comme œuvre dramatique, est reconnue comme œuvre de l'esprit<sup>2</sup> par la loi française sur la propriété intellectuelle en 1957, au même titre d'un livre ou qu'un film. Certaines cultures, notamment en Europe de l'Est, l'identifient à de l'artisanat<sup>3</sup> : il n'est pas question ici de débattre de ce qui n'est plus un débat. À l'instar de l'histoire de la peinture dont les derniers artisans en signant leurs œuvres d'un geste ou d'un point de vue singulier et reconnaissable devinrent artistes, le théâtre moderne, initié par André Antoine, extrait la mise en scène de siècles de copie anonyme. Il en reste que cet art, comme celui du cinéma, s'enchevêtre dans de multiples savoir-faire techniques (lumière, son, décors, costumes) et technologiques (numérique, projections, effets sonores), et implique aussi une virtuosité artisanale, la maîtrise de terminologies diverses et sophistiquées, le contact expert avec plusieurs corps de métiers.

<sup>2</sup> Extrait du journal officiel de la République Française du 14 mars 1957 : [https://www.snms.info/page/la\\_loi\\_de\\_1957\\_sur\\_la\\_propriete\\_intellectuelle.htm](https://www.snms.info/page/la_loi_de_1957_sur_la_propriete_intellectuelle.htm)

<sup>3</sup> Thomas Ostermeier, notamment dans son entretien donné à la Revue du Théâtre Public n°230 (2018)



La nature profonde de la mise en scène est artistique. Qu'en est-il de sa fonction ? Quels sont les frontières de la mise en scène ? La maîtrise de la mise en scène est désignée au début du XXe par Vsevolod Meyerhold (1918) comme un art autonome qui répond à des lois théâtrales, aussi comme une science faite de méthodes et de dispositifs. Les metteurs en scène aspirants devaient selon lui suivre un enseignement systématique pour devenir des "cadres instructeurs dirigeants des organisations théâtrales", un vocabulaire proche de celui de la gestion. Il est d'ailleurs intéressant de noter que deux ans plus tôt Henri Fayol, ingénieur civil des mines stéphanois, publiait un article intitulé L'Administration industrielle et générale dans lequel il défendait le premier que l'«administration" d'une entreprise est une science dont les connaissances peuvent être transmises par un enseignement.

Cette vision gestionnaire, positiviste et systématique s'est mue depuis en des acceptions plus évasives, relatives, voire en creux. Selon Robert Cantarella et Jean-Pierre Han (1998) le metteur en scène est simplement le nom donné au fabricant du projet de scène. Katarina Stalder s'autorise à dire que c'est ce qui reste quand on a enlevé tous les autres corps de métier qui y participent. Pour Alain Françon, c'est le département de ceux qui viennent se mêler de tout, mais qui ne sont plus visibles au moment de la représentation ; ce qui d'ailleurs, malgré leurs ressemblances, les distingue des chefs d'orchestre.

Outre ces définitions un peu iconoclastes, le corpus plus convenu que proposent les programmes formations ou les média d'orientation professionnels désignent la mise en scène comme la conception, l'organisation et la réalisation d'une œuvre théâtrale, cinématographique, ou d'un spectacle. Le rôle d'une metteuse ou d'un metteur en scène consiste à coordonner tous les éléments artistiques et techniques nécessaires à la création de l'œuvre, en veillant à ce qu'ils s'harmonisent pour transmettre une vision cohérente. Plus simplement, dans les mots de Jean-Michel Frère, "La mise en scène est l'art de concrétiser un concept, une idée, sur un plateau."

Protéiformes, évolutifs, hétérogènes, les pourtours du travail des metteuses et metteurs en scène échappent aux classifications professionnelles traditionnelles. Il y a dans le terme "concrétiser" l'idée assez juste – relativement à nos entretiens<sup>4</sup> – que la mise en scène est un processus de matérialisation dans un monde presque exclusivement physique (contrairement au cinéma) de morceaux de vie humaine d'abord immatériels (des mouvements, une atmosphère, des tonalités, des impressions, une histoire, etc.).

D'une part, ce processus dynamique demande une forte capacité de projection, qu'on peut lier à l'imagination, et qui est confinée dans l'intériorité de l'artiste. D'autre part, la programmation d'un spectacle est le fruit d'innombrables actions et interactions dans le monde réel. Mettre en scène incombe un rôle particulier et central à celui ou celle qui s'y identifie. Dans la partie suivante, nous nous appuyons sur les entretiens pour dresser un portrait plus complet de la mise en scène. Il convient toutefois de préciser que lors de cette enquête, les répondants se définissent rarement exclusivement comme metteur en scène<sup>5</sup>. L'un des répondants n'a même pas évoqué le titre de metteur en scène et lui a préféré celui de "directeur de troupe".

<sup>4</sup> "Il va fabriquer une vision, un regard, élaborer un univers visuel, musical, chorégraphique qui va donner lieu à une œuvre propre à ce metteur en scène."

<sup>5</sup> "Moi je vais me définir pour être bien au clair. Je suis un artiste de cirque, jongleur, metteur en scène par la suite, auteur." "Je suis comédienne, marionnettiste et metteuse en scène."



## B – La création d’une œuvre dans le temps et l’espace

*"La mise en scène n'est donc pas un supplément de vie accidentel, un cahier d'images pour mettre un visage sur les personnages ou égayer un livre, mais une voie de compréhension, une part intégrante de l'histoire de la pièce et de son sens. Elle est une mise en jeu complète de la littérature, comme lecture et comme écriture »<sup>6</sup>*

### a. La vision et le message

L'un des répondants résume la responsabilité de la metteuse ou metteur en scène comme celle "d'arriver à une harmonie esthétique dans le temps et l'espace.". Pour cela, la metteuse ou le metteur en scène développe une vision liée à un texte déployée auprès des différents métiers du plateau<sup>7</sup>.

Cette vision est perçue comme un acte personnel par 4 des 5 répondants. L'un des répondants l'illustre par le format de la formation à la mise en scène qu'il a mis en place : "Quand j'ai créé la section mise en scène au Théâtre National de Strasbourg, l'idée était de ne prendre que deux élèves par an. (...) On essaye de former les gens en fonction de ce qu'ils sont pour les aider à développer leur propre geste, leur propre façon de faire."

Cette individualité s'incarne aussi dans le processus créatif de la metteuse ou du metteur en scène. Pour décrire leurs processus créatifs, les répondants parlent de "transe"<sup>8</sup>, d'"effervescence", de "magma"<sup>9</sup>, de "virtuosité", de "transcendance"<sup>10</sup>. Ils insistent sur la nécessité de sacrifier du temps de création seul<sup>11</sup> et sur la cristallisation esthétique de la vision : "mentaliser un concept et le transposer dans des couleurs, des matières, des sensations visuelles."

3/5 répondants estiment que cette vision doit avoir une portée politique ou sociale, "apporter quelque chose au débat commun". L'une des répondants évoque la responsabilité politique comme étant même la responsabilité première des metteuses et metteurs en scène. Ces répondants veulent traiter de sujets d'actualité (l'exemple de la dette publique grecque est cité) et ne pas faire régresser les thématiques évoquées (par exemple, la représentation des femmes). Ce message politique prendrait racine dans des émotions complexes vis à vis du sujet et une volonté d'en "défaire le moteur".

Plus encore, les metteuses et metteurs en scène auraient un rôle de provocateurs. L'un des répondants dit s'opposer au "dogme du spectacle grand public". Il en propose la définition

<sup>6</sup> Pascal Charvet, " Avant-propos », in Jean-Claude Lallias (éd.), *L'Ère de la mise en scène, Théâtre d'aujourd'hui*, n° 10, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 2005, p. 3.

<sup>7</sup> "Un metteur en scène est quelqu'un qui va choisir d'une manière ou d'une autre un texte, une œuvre, qui va développer une vision sur ce texte et réunir les interprètes pour porter cette vision."

<sup>8</sup> "J'ai toujours eu des sortes de trances de vision."

<sup>9</sup> "Pour moi, on est dans une sorte de magma, la lumière, la composition musicale — dans la journée il y a une demi-heure d'effervescence, qu'il faut capter."

<sup>10</sup> "Il faut avoir une vision qui dépasse et transcende le sujet (...), une virtuosité ou une profondeur de vision, sinon il ne faut pas prendre la parole."

<sup>11</sup> "Je commence par regarder le monde. Je suis quelqu'un qui lit la presse, qui prend le pouls du monde. On peut commencer à projeter des choses sur les acteurs. La phase de créativité dure une demi-heure par jour pour créer de la forme nouvelle. Il faut saisir ce temps. Puis il y aura 3 heures pour la solidifier et garder quelque chose qui va rester dans l'écriture. On formalise quelque chose, c'est cette formalisation là qu'on va restituer devant un public. On fixe, on cristallise."



suivante : “un spectacle qui ne choque pas par le nu, l’acte sexuel, les actes de maltraitance, le blasphème (...) il faudrait aussi une légèreté, que ce soit drôle ou joyeux.”. Pour lui, le rôle des metteuses et metteurs en scène serait de provoquer des réactions contrastées de la part du public. Il décrit par exemple un récent spectacle joué devant un public privé de téléphone, durant 72 minutes, sans applaudissement avec des performances physiques intenses.

Ce point de vue fait écho à un élément fondamental, largement abordé dans littérature. Qu’un spectacle soit harmonieux, esthétique, qu’il fasse sens n’implique pas qu’il soit convenu ou lisse. “Apporter quelque chose au débat commun” passe aussi par ce que Robert Cantarella appelle la création d’embarras. On peut lire encore “il est davantage un dé-constructeur, un brouilleur des catégories génériques” (Pavis, 2019)

Pour autant, la majorité des répondants réfute l’idée d’une vision dont les metteuses ou metteurs en scène seraient seuls garants. Ils insistent sur la nécessité d’une “souplesse” de vision<sup>12</sup>, sur une volonté “de travailler avec des gens qu’(ils) considèrent comme des artistes, leur inoculer le poison de la vision, et les laisser faire une partie du travail.”. Pour cela, ils mettent en avant la nécessité d’une “polyglossie technique” – de savoir parler les différents langages techniques du plateau.

### **b. La polyglossie technique**

Les metteuses et metteurs en scène doivent être virtuoses de la coordination des savoir-faire du plateau. La totalité des répondants s’accordent sur la nécessité de connaître les autres métiers du plateau et leurs savoir-faire – désignant ces connaissances comme des “langages” à acquérir<sup>13</sup>. Pour beaucoup, cette polyglossie fait partie des trois compétences les plus importantes pour une metteuse ou un metteur en scène.

Parmi les métiers à connaître, ils citent le jeu des comédiens, la lumière, la musique, le costume, la scénographie. Ces métiers ne seraient pas à maîtriser opérationnellement mais à connaître pour pouvoir interagir<sup>14</sup>. La plupart d’entre eux venant de l’actorat, ils regrettent ne pas avoir eu davantage de formation technique aux autres métiers au cours de leur formation initiale<sup>15</sup>. Dans leur pratique au quotidien, ils doutent de leur capacité à être force de proposition dans certains métiers tels que le costume<sup>16</sup>, ou se sentent dépassés par certaines innovations techniques, notamment dans la lumière<sup>17</sup>. Pour eux, maîtriser ces

<sup>12</sup> “Il faut être en mise en scène avec une souplesse de caractère pour permettre à une vision de se déployer dans le réel.”

<sup>13</sup> “La deuxième compétence la plus importante est la connaissance de chacun des ingrédients du spectacle. C’est quelque chose que je pratique à chaque mise en scène et ça fait partie de ma boîte à outils. Je dois être en capacité de parler la langue de tous mes collaborateurs artistiques.”

<sup>14</sup> “Il faut avoir des compétences un peu musicales, avoir quelques compétences de lumière... de tous les corps de métier. Je ne suis pas sûr qu’il faille des compétences techniques plutôt savoir s’entourer de ces gens-là.”

<sup>15</sup> (en réponse à la question : *Quelle formation auriez-vous aimé avoir en début de formation ?*) “Étant donné ma formation de comédien et entrepreneurial, cela aurait été bien d’avoir une formation en lumière : création lumière, régie lumière. En tournée, on fait trois heures de montage de décor et huit heures de lumière donc ça aurait été bien de le savoir.”

<sup>16</sup> “Je doute de ma vision sur la coupe des costumes par exemple. Je fais confiance à des experts mais j’aimerais bien être aussi force de proposition.”

<sup>17</sup> “Je suis perdu sur les projecteurs LED, alors que j’avais compris les traditionnels.”



compétences permettraient de mieux dialoguer mais aussi d'aller plus loin dans la création<sup>18</sup>.

Cette participation des différents métiers du plateau à la création du spectacle ouvre des réflexions sur le rôle du collectif dans la création.

## C – Le rôle du collectif dans la création

### a. Écriture de plateau et théâtre post-dramatique

L'écriture de plateau et le théâtre post-dramatique sont des conceptions récentes et plus collectives de la création scénique. Contrairement aux formes traditionnelles où le texte dramatique prédomine, ces pratiques privilégient un processus de création où acteurs, metteurs en scène, scénographes et techniciens collaborent étroitement. S'éloignant plus encore que le théâtre moderne de l'exécution d'une œuvre préexistante, la scène devient un lieu d'expérimentation, où chaque participant contribue à l'élaboration du sens, de l'esthétique et de la dramaturgie. Ces démarches reflètent un déplacement des paradigmes théâtraux, priorisent la présence, le partage d'expériences et l'élaboration d'un langage scénique commun, souvent en dehors des cadres narratifs ou fictionnels classiques. Ce mouvement est théorisé dans le contexte des années 2000 et du chambardement de la programmation du festival d'Avignon de 2005. Cette édition, marquée par l'empreinte des artistes associés Jan Fabre et Josef Nadj, a mis en avant des formes expérimentales et transdisciplinaires, explorant les frontières entre théâtre, danse, arts visuels et performances. Elle a bouleversé les codes traditionnels du festival en valorisant des créations collectives et des propositions post-dramatiques, reflétant une redéfinition radicale des paradigmes de la scène contemporaine. En éloignant ainsi le barycentre de la création de la figure solitaire du metteur en scène, ces tendances reconfigurent son rôle et la teneur de ses relations avec les équipes qu'il dirige. On peut citer Pierre Longuenesse en 2016 :

“La démarche créative n'est plus celle du décryptage, par un metteur en scène demiurge, de l'énigme du texte, à l'attention du public de spectateurs, via l'acteur-interprète. La construction du sens procède d'une autre logique ; et ce changement de logique n'induit pas, comme on le sait, que le texte disparaisse. Tantôt, comme chez Pommerat, le metteur en scène arrive face aux acteurs avec des thématiques d'improvisation, puis écrit a posteriori à partir des inventions de l'équipe d'acteurs. Tantôt – et c'est par exemple le cas du théâtre du Radeau – la démarche est au contraire celle d'un travail collectif de recherche en tous sens, un voyage dans les mots.”

Deux professeurs francophones qui témoignent dans la revue Théâtre Public (n°230) partagent une même observation : la nouvelle génération d'étudiants en mise en scène plébiscite l'écriture de plateau et un cadre de travail plus collégial. Ce fait générationnel fait écho au souhait des élèves d'instaurer plus d'horizontalité et de réciprocité dans leur relation avec le corps enseignant – mouvement qui reflète une tendance macrosociale.

### b. Faut-il ouvrir l'auctorialité ?

Un article de Bérénice Hamidi-Kim (2019) explore les tensions autour du partage de l'auctorialité dans le théâtre public français, où la figure du metteur en scène conserve un rôle dominant malgré la nature collective de la création scénique. Ce paradoxe réside dans

<sup>18</sup> “L'étape de la recherche un peu technique actuelle permettrait des choses plus innovantes.”



l'attribution quasi systématique de la reconnaissance artistique, économique et symbolique au metteur en scène, perçu comme l'auteur de l'œuvre. Historiquement, cette centralisation a été renforcée par l'évolution des structures institutionnelles du théâtre depuis la fin du XIXe siècle.

Cependant, des modèles alternatifs émergent dans certaines compagnies et collectifs, cherchant à redistribuer l'auctorialité et à instaurer un fonctionnement plus horizontal. Ces initiatives incluent des processus collaboratifs (comme l'improvisation collective ou la co-construction du texte) et des structures juridiques telles que les SCOP ou SCIC. Malgré ces efforts, l'article énonce que "le partage de l'autorité artistique se heurte souvent aux résistances des cadres institutionnels et des attentes culturelles, qui valorisent encore la centralité du metteur en scène".

## 2 – Les metteuses et metteurs en scène : des artistes-cadres

Comme de nombreuses professions artistiques, celle du metteuse ou metteur en scène est sujette au débat de l'innée et de l'acquis, d'où la question longtemps posée en France : être metteuse ou metteur en scène peut-il s'apprendre ? Et si oui, ne serait-ce pas gommer les spécificités individuelles que de proposer des formations techniques ?

Autrefois malséant, l'enseignement de la mise en scène semble être aujourd'hui accepté (on ne cache plus le travail derrière le fantasme de l'innée) mais on assiste à un nouvel oubli : celui de la bonne gestion (communicationnelle, humaine, financière, administrative) d'un spectacle. Si le monde du théâtre a renoncé à la croyance en un don naturel et spontané pour la mise en scène – et a ainsi accepté l'idée qu'elle puisse être enseignée –, il lui reste désormais à faire le deuil de l'idée que tout bon spectacle émergera nécessairement, sans être soumis aux lois et contraintes des réseaux de collaboration, du financement, des revendications sociales et politiques, ainsi que les réalités matérielles qui influencent la production et la diffusion du spectacle. En observant les programmes des quelques formations à la mise en scène dans les écoles et universités française, on remarque l'absence de la bonne gestion (communicationnelle, humaine, financière, administrative) d'un spectacle.

L'ensemble des metteuses et metteurs en scène interrogés mettent en avant ces compétences comme faisant partie de leur quotidien et de leurs difficultés. Pourtant, aucune formation à la mise en scène ne les inclut. Considérées comme des compétences à apprendre sur le tas, elles peuvent mettre en danger les metteuses et metteurs en scène et leurs équipes.

L'un des répondants résume le rôle de metteur en scène comme étant "un directeur, un administratif et un animateur bienveillant". Il va plus loin en faisant le parallèle avec le cadre d'entreprise pour mettre en avant sa responsabilité légale : "J'assimile le métier de metteur en scène à celui de cadre d'entreprise. C'est structurant, ça nécessite de la responsabilité, du respect des gens, des règles et des lois.". Il regrette que cette conception ne soit pas davantage prise au sérieux par la profession : "Certains ne font pas bien leur métier dans la mesure où ils oublient leur responsabilité technique, logistique et sociale. Il ne s'agit pas de donner son geste et de s'en aller.", ce qui se traduit dans des compétences entrepreneuriales manquantes<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> "Il manque des compétences d'entrepreneurs aux metteurs en scène"



Dans son article sur les trajectoires professionnelles des metteuses et metteurs en scène, Fabienne Barthélémy (2018) rappelle l'indissociabilité de leur travail artistique et leur fonction de direction (au sens de catalyseur, coordinateur, décideur) :

“C’est en théâtralisant leurs récits, parcours et modes de vie que les metteurs en scène assurent la cohésion sociale du monde des arts du spectacle, car en tant qu’«artiste dirigeant”, il tient ensemble sa mémoire intime et les conditions dans lesquelles il crée dont il ne peut extraire le fruit de son travail artistique. Et c’est dans un jeu avec le tiers qui écoute le public, l’enquêteur, l’acteur, le financeur que le metteur en scène, et parfois son équipe, diffuse des messages de sa “communauté de pratique.”

Le terme “artiste dirigeant”<sup>20</sup> tient ici davantage du participe présent que du substantif, et leur metteur en scène pourrait plus simplement être désigné comme artistes-cadres. Le concept d’“artiste-cadre” n’est pas formellement reconnu dans le droit du travail français, mais il émerge comme une figure hybride dans le paysage des professions artistiques. Certains artistes, notamment les metteurs et metteuses en scène, assument *de facto* comme montré précédemment des responsabilités managériales. Comme l’a souligné Pierre-Michel Menger (2009) :

“L’une des variables de segmentation de la population artistique réside précisément dans les compétences entrepreneuriales que nombre d’artistes acquièrent sur le tas. (...) les artistes peuvent être amenés à développer eux-mêmes des compétences de supervision ou de gestion de projets et d’équipes, pour élargir leur autonomie et consolider leur situation professionnelle. Ce faisant, ils brouillent les frontières entre le travail artistique et la gestion de celui-ci.” (p. 24)

L’essor des projets collaboratifs et interdisciplinaires accentue ce phénomène, nécessitant des capacités accrues d’encadrement et de leadership. Cependant, cette double casquette entraîne des tensions : les artistes doivent souvent concilier leurs ambitions créatives avec des obligations gestionnaires, ce qui redéfinit leur rôle et leur identité professionnelle. Par ailleurs, l’absence de reconnaissance juridique spécifique rend la valorisation de ces fonctions variable selon les contextes et les organisations. Il serait dès lors souhaitable que la société reconnaisse davantage cet état de fait afin de mieux valoriser leur rôle unique à l’intersection de la création artistique et de la gestion.

## A – La gestion d’une structure organisationnelle : gestion de projet, gestion budgétaire et connaissance du cadre légal

La gestion d’un spectacle est liée à celle d’une troupe, d’un lieu et de contraintes temporelles, budgétaires et légales. Outre des compétences artistiques, la metteuse ou le metteur en scène doit ainsi déployer des “compétences socio-économiques”<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> INSEE – Professions et catégories socioprofessionnelles – Profession 354c : Artistes dramatiques : Artistes dirigeant ou interprétant, à l’aide de techniques d’expression gestuelle ou orale, des œuvres dramatiques dans le cadre d’un spectacle vivant ou audiovisuel.

La rubrique inclut aussi bien des interprètes jouant seuls que des artistes réunis en une formation particulière (troupe théâtrale) ou dirigeant cette dernière. Elle inclut donc les activités de direction dramatique et de mise en scène (notamment direction d’acteurs) et de conseil artistique dans le domaine dramatique (dramaturges), excepté dans le cas où ces activités sont exercées de manière accessoire en complément d’une fonction de direction générale ou de conduite d’entreprise.

<sup>21</sup> Verbatim de l’un des répondants



## Gestion de projet

D'un point de vue gestion de projet, les metteuses et metteurs en scène doivent anticiper et gérer le planning des préparations et des répétitions du spectacle — ils sont “gardien(s) du temps”. Ils doivent anticiper les réunions de préparation, assurer les réservations de la salle, planifier les répétitions et s'assurer que leur troupe sera prête le jour J sans nuits blanches<sup>22</sup>.

## Gestion budgétaire

D'un point de vue budgétaire, les metteuses et metteur en scène sont garants de la production. Ils doivent trouver et gérer des financements pour la salle, la troupe et le matériel. Le poids de cette responsabilité budgétaire aurait augmenté au cours des 20-30 dernières années : “Autrefois, dans les années 1980-90, des metteuses et metteurs en scène avaient un gros crédit professionnel, mais ne remplissaient pas des grandes salles. Ils avaient un public confidentiel. Les spectacles étaient peu accessibles. On considérait qu'il y avait de grands artistes qui pouvaient rester confidentiel. Aujourd'hui, il n'y a plus assez d'argent. On avait beaucoup moins besoin des recettes de billetterie. De nos jours, faire un spectacle à 8 acteurs dans une salle de 100 personnes est inenvisageable. On doit tenir compte de la logique propre de chaque production.”

Comme le décrivent la majorité des répondants, le théâtre est marqué par une précarisation de l'emploi et des coûts généraux qui augmentent<sup>23</sup>. Les metteuses et metteurs en scène doivent donc recourir à la débrouille<sup>24</sup> et “empiler” les contraintes<sup>25</sup>. La recherche de financement et la gestion budgétaire sont parmi les principales difficultés évoquées par les répondants. Or, une mauvaise maîtrise financière limiterait précisément le potentiel artistique en rendant les spectacles plus rares, plus difficiles à monter<sup>26</sup>.

“Je me souviens mes premiers rendez-vous, j'avais même pas de budget et la personne me disait “d'jà budgétisez-moi tout ça et après on en reparlera”, et moi je sortais complètement catastrophée. Je me disais “ils s'en foutent du projet artistique, ce qu'ils veulent voir c'est des lignes budgétaires”” (Femme, 29 ans, metteuse en scène, auteure, sortie du CNSAD en 2010) (Barthélémy, 2018).

## Connaissance du cadre légal

D'un point de vue légal, bien qu'ils ne soient généralement pas employeurs, et donc tenus pour responsables légaux en cas d'infraction du code du travail, les metteuses et metteurs en scène doivent en maîtriser les principes. Deux des répondants citent par exemple comme connaissances à maîtriser “le droit du travail”, “le cadre légal de la sécurité des

<sup>22</sup> “Je suis gardienne du temps, je dois pouvoir dire “il faut qu'on fasse un filage maintenant”, c'est la responsabilité de la mise en scène, de ne pas faire des nuits blanches avant et d'avoir pu faire des filages devant des publics.”

<sup>23</sup> “Je peux rencontrer des difficultés avec les finances. Le prix de la location à Avignon et les postes de dépenses hors salaires ne cessent d'augmenter.”

<sup>24</sup> “Quand on a commencé, on ne pouvait pas se permettre d'avoir un technicien plateau, un technicien lumière etc. On partait en tournée en étant tous multitâches.”

<sup>25</sup> “On est dans un secteur économique très concurrentiel où on est un des moins régulés. On travaille avec de nombreux intermittents avec des situations précaires. Il faut empiler beaucoup de choses pour arriver à monter un spectacle.”

<sup>26</sup> “La plupart des compagnies n'arrivent pas à faire plus d'un spectacle tous les deux ans.”

interprètes et du public”, “la sécurité du montage, démontage et transport des décors”, “les textes de lois pour ignifuger les décors”, “décrypter une fiche de paie”.

## B – La gestion commerciale et la communication

En lien avec la recherche financement, les metteuses et metteurs en scène doivent également “vendre” leur spectacle auprès de théâtres. Monter un spectacle dépendra du talent artistique de la metteuse ou du metteur en scène mais aussi de sa capacité à nouer des relations stratégiques et déployer un “marketing” adapté. La thématique de la rencontre, du réseau professionnel est récurrente dans les entretiens. Si certaines rencontres se nouent naturellement au cours de formations, ou d’expérience professionnelle, d’autres doivent être provoquées pour réussir<sup>27</sup>. Le “réseautage” fait partie des activités récurrentes de la metteuse ou du metteur en scène. La constitution du réseau professionnel est présentée comme étant un élément “décisif”, notamment en début de carrière<sup>28</sup> qui doit être accompagné d’une communication efficace. La metteuse ou le metteur en scène doit savoir “convaincre des producteurs, des diffuseurs et des acteurs” – “vendre”<sup>29</sup> son projet.

A date, la construction du réseau professionnel et la communication autour d’un projet ne sont pas des savoir-faire proposés par les formations françaises à la mise en scène. Néanmoins, ces dernières représentent un terrain fertile pour de premières relations : deux des répondants se sont initiés à la mise en scène en s’exerçant sur leurs camarades.

Comme cela peut être le cas dans d’autres domaines, les écoles de formation à la mise en scène forment des cocons qui préservent les metteuses et metteurs en scène des réalités économiques du théâtre. La recherche de moyens et le système D font partie intégrante de la boîte à outils de la mise en scène. Or, bien que difficilement simulables, leur abstraction ne fait que repousser l’échéance de la confrontation des étudiants à la brutalité du marché.

“L’essentiel est que les élèves accumulent des expériences, tranquilles, protégés, sans souci de résultat et puis à la sortie de l’école ça éclora, ça germera où ça n’éclora pas” Stanislas Norday, Revue Théâtre Public n°230

## C – La gestion de l’humain

*Je crois qu’un metteur en scène se définit aussi par son aptitude à mobiliser un groupe de comédien, à susciter la dévotion à un projet.*

*Radu Penciulescu – L’enseignement de la mise en scène à l’Académie de théâtre et de cinéma de Budapest, Revue Théâtre Public n°230*

L’ensemble des répondants insistent sur le rôle humain de la metteuse ou metteur en scène. Trois d’entre eux considèrent que les compétences humaines sont même les premières compétences nécessaires à la mise en scène<sup>30</sup>. Ils citent plus précisément la cohésion groupe, l’accompagnement des individus et la communication.

<sup>27</sup> “Hors préparation, je fais des rendez-vous de réseautage avec les théâtres.”

<sup>28</sup> “En début de carrière, la rencontre de jeunes professionnels est un élément décisif.”

<sup>29</sup> “Il faut savoir vendre son projet. Beaucoup ne savent pas présenter leur projet alors qu’ils ont un projet et une équipe super.”

<sup>30</sup> Deux citations de deux metteuse et metteur en scène interrogés : “L’une des compétences principales requise est d’être capable d’emmener des gens dans un projet. Fédérer, convaincre,

Monographie AFDAS  
Metteuses et metteurs en scène :  
artistes, techniciens, managers



En tant que chef de troupe, la metteuse ou le metteur en scène doit savoir assurer un environnement de travail sain et agréable<sup>31</sup>, “inoculer la vision” à son équipe, lier des compétences différentes<sup>32</sup> et savoir lâcher prise pour faire émerger une œuvre collective qui dépasse sa vision première<sup>33</sup>. Pour cela, les metteuses et metteurs en scène évoquent une capacité à accompagner et transformer les individus du plateau et la nécessité de le faire avec soin<sup>34</sup>. Cette question du soin est récurrente dans les discours des répondants qui parlent de “préservé les talents”, “ne pas abîmer l’acteur”, “ne pas briser”, “ne pas blesser une relation humaine”. Ce soin serait d’autant plus important dans la pratique actuelle<sup>35</sup> et revêtirait un aspect psychologique et physique. L’un des répondants donne l’exemple du consentement. Sa façon de replacer les corps, de demander l’autorisation est un savoir-faire qui a évolué avec les jeunes générations<sup>36</sup>. Ce soin implique de l’empathie de la part de la metteuse ou du metteur en scène<sup>37</sup>. Pour l’un des répondants, cette empathie se traduit aussi dans la connaissance des rythmes de chacun<sup>38</sup>.

L’une des compétences clés à cet accompagnement individuel et collectif est la communication. Les personnes interrogées mettent en avant la nécessité de communiquer de manière non violente<sup>39</sup> quitte à adopter une approche différente d’un individu à l’autre<sup>40</sup>. La majorité s’accorde sur le côté irréversible d’une mauvaise communication, renforcé par la position de vulnérabilité des autres membres du plateau et notamment des acteurs<sup>41</sup>.

Jugée comme l’une des compétences les plus importantes par la majorité des artistes interrogés, elle est aussi celle dont ils doutent le plus au quotidien. Ils mettent en avant la difficulté à faire passer des messages sans froisser le jeu collectif<sup>42</sup> et sans créer de ressentiment — tout particulièrement à mesure que la pression du spectacle monte. L’un

---

persuader.” “La première compétence nécessaire à la mise en scène est de savoir s’entourer des bonnes personnes et savoir les faire travailler ensemble.”

<sup>31</sup> “Il faut continuer à garantir le jeu collectif, l’amusement de tout le monde et la bonne ambiance.”

<sup>32</sup> “Le metteur en scène est le liant entre les experts techniques et les comédiens, de salle en salle.”

<sup>33</sup> “Je leur inocule le poison de la vision, je les laisse faire une partie du travail et je suis gardienne du chemin.” “Diriger n’est pas maîtriser, on conduit une troupe dans une direction. (...) On transfère une vision aux gens avec lesquels on travaille et on doit accepter que ça ne sera pas exactement comme on l’avait pensé. (...) Nous ne pouvons pas être des dictateurs artistiques.”

<sup>34</sup> “On transforme des individus donc il faut le faire avec soin.”

<sup>35</sup> Le soin est revenu sur le devant de la scène dans nos métiers.”

<sup>36</sup> “On apprend de nouvelles approches à tout moment; par exemple, le consentement de ma main qui se pose sur un corps pour le replacer. Rien n’est acquis, rien n’est dû. Je continue à évoluer avec la lecture de notre société. La dernière formation que j’ai suivie était obligatoire et concernait les violences sexistes et sexuelles. Je suis attentif à ce qui émerge dans les jeunes générations et le consentement change.”

<sup>37</sup> “Il est nécessaire de savoir lire les êtres humains — lire chez eux leurs possibilités et leurs limites. Il faut comprendre comment dépasser les limites sans violence psychologique.”

<sup>38</sup> “Avec certains on va pouvoir travailler tard le soir, avec d’autres plutôt le matin. Dans tous les cas, on ne peut pas imposer de rythme.”

<sup>39</sup> “Comme on joue avec de l’humain, et avec un groupe, il faut une part de doute et de diplomatie.”

<sup>40</sup> “Un bon metteur en scène est quelqu’un qui est capable de parler différemment à chaque acteur.”

<sup>41</sup> “L’acteur est position de fragilité donc on a une responsabilité de ne pas l’abîmer.”

<sup>42</sup> “Les difficultés que l’on rencontre sont liées à un groupe qui se connaît depuis longtemps. Il y a des humeurs et il faut continuer à garantir le jeu collectif, l’amusement de tout le monde et la bonne ambiance.” “La compétence dont je doute le plus est la communication non violente, ma capacité à ne pas créer de ressentiment à mesure que l’on monte en pression.”



d'entre eux reconnaît avoir pu créer des conditions de travail dangereuses en début de carrière par manque d'expérience<sup>43</sup>.

Savoir-être ou savoir-faire ? Les répondants évoquent tour à tour des qualités telles que la patience, l'empathie, "modérer le ressentiment", "ne pas écraser les autres" mais aussi des techniques telles que la "communication non violente"; laissant penser le caractère enseignable de ces qualités. Par ailleurs, pour désigner ces compétences, la majorité empruntent des termes au monde de l'entreprise : l'un d'entre eux parle de "ressources humaines" et deux autres de "management" — démontrant le caractère structuré et enseignable de ces compétences. L'une d'entre eux est accompagnée par un coach en management pour l'aider à "désamorcer les conflits et apprendre à mieux écouter".

La montée en compétences sur ces savoir-faire entrepreneuriaux et techniques permettraient une meilleure maîtrise de la part des metteuses et metteurs en scène et une réduction des risques mais aussi une plus grande égalité d'accès à ces métiers.

### 3 – Perspectives pour la formation à la mise en scène

*La formation à la mise en scène est une mise en scène, donc une dramaturgie, une mise en rapport et en relation, une singularité, une politique, un montage.*

*Robert Cantarella*

#### A – Vers une double horizontalisation de la création et de la relation d'enseignement

Rappelons que selon (Barthélémy, 2018) la formation au métier de metteur en scène en France est souvent indissociable d'une formation de type initiatique, comme un parcours à la découverte de soi-même, dans le cadre de relations passionnelles avec un collectif apprenant et avec des enseignants qui endossent une figure de mentor. L'auteure relève l'émergence, pendant la formation, de relations filiales et familiales, du caractère déterminant de la rencontre avec un ou plusieurs professionnels, de procédés d'apprentissage relevant davantage de la relation au maître (libre de sa pédagogie), que du suivi d'un curriculum. Parmi les artistes interrogés, deux d'entre eux sont passés par une relation maître-élève comme moyen de devenir metteurs en scène<sup>44</sup>.

La relation maître-élève revêt différentes dynamiques et formes salariales. Un répondant a mis en avant le statut de stagiaire ou d'assistant expérimenté tandis qu'un autre a insisté sur le fait de ne jamais avoir été salarié de son "maître". Il décrit la formation donnée comme étant réalisée "en parallèle de son métier".

Bien que perçue comme bénéfique, la relation maître-élève comporterait également des risques. Un répondant met en avant le caractère parfois malsain de ce type de relation et le risque d'être coincé dans un rôle d'assistant à vie.

<sup>43</sup> "Jeune metteur en scène, j'ai créé des conditions de travail dangereuses et en vieillissant j'y fais attention."

<sup>44</sup> " J'ai été formé par un très grand jongleur (...) avec lequel j'ai eu un rapport de maître à élève qui a duré 5 ans. »



Cette relation d'exemple prend aussi la forme de modèle à suivre. Une metteuse en scène mentionne davantage une rencontre qu'une relation de formation. Pour elle, c'est la rencontre avec un marionnettiste qui lui permet d'avoir un déclic et de trouver sa vocation.

Le champ lexical de la rencontre est fréquemment utilisé par personnes interrogées. Nombre d'entre elles ont fait leurs armes de metteuse ou de metteur en scène grâce à la création et à la participation à un collectif.

“J’ai d’abord fondé une première compagnie où l’on voulait tout faire : monter, démonter, conduire le camion. (...) Puis j’ai monté une deuxième compagnie quand j’ai rencontré Brice Bertoux. On était deux marionnettistes et on s’est donné pour défi de se mettre en scène mutuellement.”

“J’ai créé ma troupe avec Jérôme et Michaël. J’ai joué avec des metteurs en scène mais très vite je n’ai joué que les pièces de ma troupe.”

Ces premiers collectifs prennent souvent forme au sein des écoles de théâtre. Celles-ci sont l'occasion de réaliser un grand nombre de pièces et de les proposer rapidement et facilement à un public. Un répondant a par exemple mis de côté son rôle de comédien à cette époque de sa carrière pour mettre en scène ses camarades. Une autre a profité des opportunités de plateau que l'école lui offrait pour constituer sa propre troupe de camarades et s'initier ainsi à la mise en scène<sup>45</sup>.

La formation à la mise en scène se trouve aujourd'hui au croisement de plusieurs transformations fondamentales des pratiques artistiques et pédagogiques. Le modèle traditionnel, centré sur une figure centrale de l'autorité artistique – souvent le metteur ou la metteuse en scène – tend à évoluer vers des approches qui valorisent davantage la participation collective et la co-construction des savoirs.

Du point de vue de la création, cette horizontalisation se manifeste par un effacement progressif des hiérarchies traditionnelles au sein des équipes artistiques. Inspirée par des collectifs et des compagnies qui revendiquent une direction artistique partagée, cette approche intègre les contributions des interprètes, des techniciens, des dramaturges et des concepteurs au même titre que celles du metteur en scène. Ce modèle déplace les lignes d'auctorialité, valorisant les processus d'improvisation collective et de décision collaborative. En intégrant ces principes dans la formation, les écoles et institutions peuvent répondre à une double exigence : préparer les futurs professionnels à des environnements de création de plus en plus interdisciplinaires, tout en les sensibilisant à des pratiques de gouvernance artistique plus démocratiques. Cela répond à une perspective selon laquelle le rôle de metteuse ou de metteur en scène est une prise de pouvoir, avec trois occurrences notables dans la littérature :

"le metteur en scène a vraiment capitalisé tous les pouvoirs. L'idée s'est inscrite quelque part qu'il n'était pas nécessaire de faire une école pour devenir metteur en scène. Il suffit de prendre le pouvoir. Je ne sais pas comment dire ça..."<sup>46</sup>

<sup>45</sup> “J’ai fait une formation aux ateliers du Sudden, ce qui m’a permis d’être sur les planches. C’est à ce moment-là que j’ai commencé la mise en scène. C’est vraiment moi qui aie constitué ma petite troupe et on jouait en parallèle des cours.”

<sup>46</sup> Stanislas Nordey – Revue Théâtre Public n°230, 2018



"Il ne s'agit pas du pouvoir de la mise en scène face à l'équipe artistique mais face à la société."<sup>47</sup>

"La mise en scène reste une pratique foncièrement liée au pouvoir et à son exercice"<sup>48</sup>

Sur le plan pédagogique, l'horizontalisation de la relation enseignant-élève remet en question le modèle vertical de transmission, où le savoir descend d'un "maître" vers des apprentis. À la place, émerge une approche où l'enseignant devient un facilitateur, un accompagnateur du processus créatif. Ce changement repose sur la reconnaissance de l'élève comme co-constructeur du savoir, apportant ses expériences, son regard et ses intuitions dans un dialogue continu avec l'enseignant. Cette perspective s'inscrit dans une dynamique plus large de pédagogies actives, qui privilégient l'apprentissage par le faire, par l'expérimentation et par la réflexion critique collective.

Enfin, cette double horizontalisation peut également répondre à une demande croissante d'éthique dans la formation artistique, notamment en matière d'inclusion et de respect des diversités culturelles, sociales et artistiques. En reconnaissant l'hétérogénéité des parcours et des aspirations des apprenants, cette approche invite à repenser la formation non plus comme une reproduction de normes préexistantes, mais comme un espace ouvert de cocréation.

## B – Vers davantage de disciplines gestionnaires...

Il est de plus en plus courant que les metteuses et metteurs en scène suivent des formations en management parallèlement à leur formation artistique. Deux des artistes sur les cinq interrogés ont suivi une formation en management, à l'ESSEC et aux Ateliers du Lien. Dès 2018, Fabienne Barthélémy-Stern soulignait que la nouvelle génération se formait à la gestion de projet, à la comptabilité, au droit (Barthélémy, 2018). Il est d'ailleurs précisé que les femmes sont plus enclines que les hommes à travailler à l'obtention d'un diplôme dans ces disciplines. Toutefois, pour le monde du spectacle public, se rapprocher du monde de l'entreprise privée est inconfortante :

"J'ai décidé de faire une formation en gestion à Dauphine, donc cette année, c'est gestion, administration, économie de la culture, droit de la culture, marketing, comptabilité, c'est l'horreur pour un artiste, c'est très dur d'être de ce côté-là." (Femme, 29 ans, metteuse en scène, auteure, sortie du CNSAD en 2010).

"(...) les valeurs civiques et démocratiques constitutives du socle de justification du théâtre public s'accommodent mal de la figure du directeur d'entreprise (...)" (Hamidi-Kim, 2019, p.79)

À la lecture des programmes de toutes les écoles francophones (CNSAD, ENSATT, La Manufacture, ENSAS, TNS), on note qu'il n'y a que très peu ou pas du tout d'exposition des étudiants aux conditions socio-économiques réelles telles que la recherche de

<sup>47</sup> Katharina Stalder – Les écoles de mise en scène, un outil au service de l'égalité femmes-hommes ? Revue Théâtre Public n°230, 2018

<sup>48</sup> Radu Penciulescu – L'enseignement de la mise en scène à l'Académie de théâtre et de cinéma de Budapest, Revue Théâtre Public n°230,



producteurs, de salles de répétition etc. On y évoque la présentation des travaux artistiques en fin de cursus sans en détailler les conditions matérielles, la prise de risque, la production, le rôle de la metteuse ou du metteur en scène après la première représentation. Les formations universitaires incluent elles de la recherche et création et du travail réflexif sur la mise en scène comme expérience à définir. On ne peut donc en tirer un dominant design de la formation à la mise en scène. Les descriptions des cursus existants, si elles insistent sur l'accompagnement de l'élève vers sa singularité artistique, ne mentionnent pas la gestion de cette singularité sur un marché complexe, concurrentiel, tempétueux à naviguer. Par ailleurs, les répondants aux entretiens dans la revue théâtre public ne disent presque rien sur la notion de performance (hormis le taux d'insertion qui n'est cependant pas détaillé) ou, sur l'égalité des chances à la sortie des cursus.

### C – ... pour réduire les inégalités de classe et de genre ?

L'un des répondants met en avant les inégalités de classes sociales. Il suggère un manque d'ouvriers dans le métier lié à la prise de risque inhérente à l'activité de mise en scène : "Ce qui est problématique, c'est qu'on a beaucoup de bourgeois et peu d'ouvriers metteurs en scène, c'est aussi vrai dans le théâtre au global. Pour se lancer dans ce métier, il faut avoir conscience de risquer de ne pas réussir, donc ne pas être inquiet d'être pas en difficulté financière."

Parallèlement, nous notons un écart de genre des répondants exprimant un syndrome de l'imposteur. Seules les femmes ont formulé des doutes quant à leur légitimité en tant que metteuses en scène. L'une doute de sa capacité à "savoir faire ce métier", regrettant ne pas avoir assez de culture artistique pour formuler une vision et l'autre estime ne pas connaître "les règles du jeu" permettant d'évoluer dans la profession. Cette dernière regrette "de ne pas avoir été assez bien informée par (ses) pairs de comment ce métier fonctionnait vraiment". Plus précisément, elle aurait souhaité connaître plus tôt les différences et dynamiques entre le théâtre public et privé, le rôle des diplômés dans les évolutions de carrière et l'influence du réseautage.

Si notre panel est trop limité pour dégager une tendance claire, ces propos corroborent ceux de Fabienne Barthelemy (Barthélémy, 2018). D'après ses recherches, les inégalités d'accès à la mise en scène ne proviendraient pas des cursus de formation à la mise en scène mais du début de l'activité professionnelle. Les femmes auraient davantage tendance à couper les liens avec leurs mentors d'école au moment du passage à la vie active. Fabienne Barthelemy l'explique par une volonté de rompre avec la figure paternaliste du mentor et une volonté de trouver son identité propre. Pour garantir cette autonomie, les femmes exerceraient d'abord d'autres métiers (comme celui d'actrice) que celui de metteuse en scène pour assurer une stabilité financière. Ce faisant, celles-ci s'excluraient de facto des réseaux de coopération et mettraient plus de temps à progresser dans ce métier.

Dans ce contexte, ajouter à la formation artistique des compétences gestionnaires pourrait permettre d'assurer une meilleure continuité entre l'école et la vie professionnelle, et peut être, de rééquilibrer les trajectoires professionnelles. Bourdieu disait de l'enseignement de l'art qu'il était comme raccourcis pour ceux qui, n'ayant pas hérité de l'habitus, espèrent rattraper le temps perdu. Un diplôme, à défaut d'habitus et d'héritage, donne de la légitimité, donc de l'assurance et de la confiance en soi, surtout dans une période de l'histoire spectacle public où il faut tirer son épingle du jeu concurrentiel et comprendre les codes du marché. Les formations peuvent promouvoir plus d'égalité et d'inclusion après la sortie des études, non seulement en dispensant des cursus qui préparent à la réalité du marché, mais aussi en "créant des précédents" de spectacles qui brisent des schémas de corporatisme de fraternité exclusive. C'est le passage en force de l'institution sur l'inégalitaire inertie du statut quo officieux.

Monographie AFDAS

Metteuses et metteurs en scène :  
artistes, techniciens, managers



## D – Vers des formations continues additionnelles pour développer les compétences artistiques et techniques ?

Interrogés sur les formations dont ils auraient eu besoin en début de carrière et aujourd'hui, la majorité des metteuses et metteurs en scène expriment un besoin d'actualisation régulière des compétences, malgré le peu de temps qu'ils ont à y consacrer.

Concernant le développement de leur vision artistique, les répondants s'accordent sur le fait que la pratique et l'inspiration soient les deux éléments les plus formateurs.  $\frac{3}{5}$  répondent évoquent par exemple la lecture de pièces, des actualités et le fait d'assister à un grand nombre de pièces de théâtre. Du côté de la pratique, comme mentionné précédemment, plusieurs répondants suggèrent l'assistantat ou le mentorat en début de carrière pour garantir une pratique régulière <sup>49</sup>. Certains estiment que cet accompagnement à la pratique serait tout aussi judicieux à des stades plus avancés de carrière. L'une des répondants donne un exemple : "Joel Pommera proposait un stage, je ne pouvais pas mais j'aurais adoré me retrouver plongée dans son univers et me mettre au service de sa vision. S'il y avait plus de formations comme ça ç'aurait beaucoup de succès.". D'autres répondants mentionnent avoir suivi des formations moins conventionnelles telles qu'une formation à la transe auto-induite et une formation à la vidéo. Ils expliquent avoir sélectionné ces formations en lien avec des besoins précis pour un spectacle.

Concernant la polyglossie des métiers du plateau, les répondants déclarent être montés en compétence via des formations précédant leur première mise en scène telles que la formation de comédien, des formations en musique au Conservatoire ou en Arts Appliqués. D'autres déclarent les avoir acquises via la pratique<sup>50</sup>. Les répondants ne sont pas tous d'accords sur les types de formations nécessaires. La plupart suggère une intégration de cette montée en compétence lors de la formation initiale, sous la forme d'une expérimentation de l'ensemble des métiers du plateau<sup>51</sup>, ou celle de mentors "à la carte"<sup>52</sup>. D'autres mettent en avant le caractère évolutif de ces métiers et suggèrent plutôt des

<sup>49</sup> "On apprend toute la vie. On a besoin d'un entraînement, un spectacle tous les 2 ou 3 ans c'est pas du tout suffisant, surtout en début de carrière."

<sup>50</sup> "J'ai appris en faisant. Par exemple, sur l'un de mes spectacles, j'ai eu besoin de vidéo donc je me suis formée. C'est au gré des différents spectacles que j'ai acquis des compétences... en me trompant beaucoup."

<sup>51</sup> (en réponse à la question : si vous pouviez créer une formation parfaitement adaptée à vos besoins début de parcours ?) "J'aimerais avoir des modules où je traverserais le processus de création au plateau entièrement. Je ne me lancerais pas sans avoir fait une création en tant qu'actrice pour traverser au moins une fois les angoisses, la complicité et le noir des coulisses. Il faut avoir cette expérience d'être en jeu pour pouvoir se projeter et apporter un soin à son équipe. Et je voudrais faire ça pour chaque métier : la lumière, le son..." "Il faudrait avoir une formation technique générale pour devenir metteuse en scène."

<sup>52</sup> "Il faut travailler plus à la carte et proposer du mentorat aux étudiants qui pourraient être des metteurs en scène mais aussi des light designers par exemple, pour développer sa singularité."



formations courtes et théoriques auprès d'experts<sup>53</sup>. Ils déplorent le côté trop "précis" des formations techniques actuelles<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> "Je ferais une formation continue qui marcherait par petits stages avec des experts qui expliquent la pratique de leur métier. (...) Cela pourrait être un scénographe, un costumier, un régisseur, un administrateur, un juriste. (...) Moi je suis larguée sur les projecteurs LED alors que j'avais compris les traditionnels."

<sup>54</sup> "Les formations techniques que je peux suivre aujourd'hui sont beaucoup trop précises pour m'intéresser. Par exemple sur les technologies en lumière, je veux juste des bases."



## Ouverture

Dans une perspective sociologique contemporaine, on pourrait appréhender la mise en scène comme un phénomène social qui transcende la vision traditionnelle de la création artistique pour l'inscrire dans un paradigme processuel et interactionniste. Ce processus s'articule autour de plusieurs axes. La co-construction du sens, d'abord : le metteur en scène n'est plus le démiurge omniscient du XXe siècle, mais plutôt un catalyseur d'interactions symboliques. Il orchestre un dialogue multidimensionnel entre les différents acteurs du champ théâtral, générant ainsi une sémiosis – relation entre signifiant et signifié, tout étant signe sur un plateau – collective. Aussi, le processus de mise en scène s'apparente à une praxis, c'est-à-dire une action pratique pas seulement contemplatives ou théoriques, mais qui transcendent le sujet, par la confrontation permanente avec les autres agents du champ théâtral (acteurs, techniciens, public). Les interactions, les événements, parfois les obstacles, reconfigurent continuellement l'œuvre. Ils impliquent de "agentivité créative" pour négocier les tensions entre sa vision artistique et les réalités matérielles et sociales de la production.

Les deux principaux défis consistent en nourrir son agentivité créative d'une part, savoir réunir les conditions matérielles et humaines de la co-construction d'autre part, qui exigent deux choses de la formation à la mise en scène. Premièrement, qu'elles s'élargissent dans le temps et dans les disciplines, y compris gestionnaires et entrepreneuriales, peu considérées par ce milieu. Ce serait un moyen de pourvoir à une discipline artistique aussi singulière, qui entrelace création pure, maîtrise technique, et agence sur le cours des choses et des êtres.



## Bibliographie

- Barthélémy, F. (2018). Les metteur-e-s en scène de théâtre: Des trajectoires professionnelles différenciées, une même " communauté de destin ». *Sociétés*, 142(4), 93–110. <https://doi.org/10.3917/soc.142.0093>
- <https://doi.org/10.3917/soc.142.0093>
- Biet, C. (2011). Naissances de la mise en scène: *Critique*, n° 774(11), 836–845. <https://doi.org/10.3917/criti.774.0836>
- Coulon, A. (2005). *L'ère de la mise en scène*. SCÉRÈN-CNDP Ministère de la jeunesse, de l'éducation et de la recherche Ministère de la culture et de la communication.
- Critique 2011/11 (n° 774)» La mise en scène: Mort ou mutation? »: Vol. "La mise en scène : mort ou mutation ? »*. (n.d.). Retrieved 4 January 2025, from <https://shs.cairn.info/revue-critique-2011-11>
- Découvrez deux métiers du Musée du Quai Branly*. (n.d.). Retrieved 4 January 2025, from <https://stream.42videobricks.com/cmJ5clNZSVU5WEpmZGRyeg==/player>
- En 1966, Jean Vilar se confiait à Agnès Varda: Un podcast à écouter en ligne*. (2023, June 30). France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-jean-vilar-a-voix-nue>
- Enseigner la mise en scène. (2018). *Théâtre/Public*, 230. <https://theatrepublic.fr/numero/theatre-public-n-230-enseigner-la-mise-en-scene-entretien-thomas-ostermeier/>
- Gleyze-Esteban, S. (2024a, November 12). Cyril Le Grix, président du SNMS: " Les assises de la mise en scène font un travail de légitimation ». *L'Œil d'Olivier*. <https://www.loeildolivier.fr/2024/11/entretien-cyril-le-grix-assises-snms/>
- Gleyze-Esteban, S. (2024b, December 31). Aux assises du SNMS, l'avenir de la mise en scène en question. *L'Œil d'Olivier*. <https://www.loeildolivier.fr/2024/12/assises-snms/>
- Hamidi-Kim, B. (2019). Le metteur en scène et les autres ou de la difficulté du partage de l'auctorialité dans le théâtre public français. *Tangence*, 121, Article 121.
- Jacques, H. (2003). Nommer le " théâtre nouveau »: Le Théâtre postdramatique. *Jeu : revue de théâtre*, 108, 169–171.
- Jelke, J. (n.d.). *Les enjeux d'une relation enseignant-élève: Entre distanciation et proximité affective*.
- La mise en scène: Mort ou mutation?* (2011). Éd. de Minit.
- Longuenesse, P. (2016). Écriture de plateau et didactique du théâtre: Une nouvelle donne pour la relation scène/texte. In I. De Peretti & B. Ferrier (Eds.), *Théâtre d'enfance et de jeunesse: De l'hybridité à l'hybridation* (pp. 39–53). Artois Presses Université. <https://doi.org/10.4000/books.apu.11368>
- Martin, R. (2021). Histoire et épistémologie de la notion de mise en scène. *Pratiques*, 191–192. <https://doi.org/10.4000/pratiques.11254>
- Menger, P.-M. (2009). L'art analysé comme un travail. *Idées économiques et sociales*, 158(4), 23–29. <https://doi.org/10.3917/idee.158.0023>
- Mr Christian Leblicq, Auteur et metteur en scène*. (n.d.). Métiers.be. Retrieved 4 January 2025, from <https://metiers.siep.be/interviews/christian-leblicq/>



- Mr Jean-Michel Frere, *Metteur en scène*. (n.d.). Métiers.be. Retrieved 4 January 2025, from <https://metiers.siep.be/interviews/jean-michel-frere-metteur-scene/>
- Pavis, P. (2019). Chapitre 5. La mise en jeu des textes contemporains. *Hors collection*, 2, 88–106.
- Pelechová, J. (2013). Le jeu et la mise en scène: *Études Théâtrales*, N° 58(3), 199–258. <https://doi.org/10.3917/etth.058.0199>
- Pour une formation à la mise en scène, manifeste—Robert Cantarella—Librairie Mollat Bordeaux*. (n.d.), 1998, from <https://www.mollat.com/livres/349426/robert-cantarella-pour-une-formation-a-la-mise-en-scene-manifeste>
- Prat, R. (2015). Arts et culture ... Et que rien ne change! *Travail, genre et sociétés*, 34(2), 187–191. <https://doi.org/10.3917/tgs.034.0187>
- Rencontre avec Jean-Philippe Daguerre, acteur, auteur de spectacles jeune public et metteur en scène*. (n.d.). Théâtres et Producteurs Associés. Retrieved 4 January 2025, from <https://tpa.fr/actualite-theatre-paris/rencontre-avec-jean-philippe-daguerre-acteur-auteur-de-spectacles-jeune-public-et-metteur-en-scene-295.html>



# ET APRES ?



Crédit : Lucas Delorme

## Poursuivre le travail

### Cyril le Grix, Président du SNMS

Les Assises Nationales de la mise en Scène, vous l'avez compris, représentent bien plus qu'une simple rencontre entre professionnels : elles incarnent une manifestation inédite par son ampleur et son ambition, fière d'avoir réussi à réunir des metteuses et metteurs en scène de tout horizon, sur l'ensemble du territoire, y compris d'Outre-mer. Elles ont créé une dynamique collective passionnante qui a permis, en échangeant sur nos expériences, de collecter une matière d'une grande richesse pour accompagner l'évolution de notre art. Elles offrent une plateforme unique pour échanger et réfléchir aux enjeux qui nous touchent toutes et tous. Elles reflètent, au-delà de la pluralité de nos esthétiques et de nos disciplines, notre engagement commun envers cet art vivant profondément ancré dans notre société.

Je tiens à remercier les nombreuses organisations professionnelles et institutionnelles présentes ici pour leur accompagnement ou leur soutien. Votre présence aujourd'hui témoigne d'un engagement concret envers notre profession et envers celles et ceux qui œuvrent chaque jour pour faire vivre la culture. Je remercie également du fond du cœur l'équipe des Assises, Stéphane, Dina, Violette et Pablo mais également l'ensemble des membres de la commission Assises du SNMS, sans oublier notre trois rapporteuses Gwenola, Olivia et Marie-Pia.

Dès à présent, les cinq chantiers prioritaires que nous avons déclinés lors de cette séance conclusive appellent à des travaux et des actions qui relèvent de plusieurs catégories :

Tout d'abord, sur les questions relatives à notre statut juridique et social d'artiste et d'auteur, ainsi que sur le cadre réglementaire et les conditions de travail dans lequel nous exerçons notre profession, nous engagerons dans les meilleurs délais des négociations avec les partenaires sociaux, les institutions représentatives du secteur et l'Etat.

Ensuite, sur le chantier de la formation initiale à la mise en scène, nous sommes prêts à collaborer avec les ministères concernés et les établissements d'enseignement supérieur et conservatoires. Il faut aider à développer des programmes de formation qui répondent aux besoins des futurs metteuses et metteurs en scène. Nous serons particulièrement attentifs à certains éléments de cette formation comme la question de la diversité qui est au cœur des enjeux de la formation initiale. En effet, si nous voulons rendre la culture accessible à toutes et tous, il faut rendre les conditions d'accès à la formation à la mise en scène également accessible à toutes et tous, sans exception, pour que d'autres imaginaires puissent être représentés sur scène.

Pour autant, les écoles ne sont pas la seule réponse à la formation initiale. Il y en a d'autres comme la transmission. Nous devons envisager pour cela le renforcement de dispositifs comme celui du compagnonnage qui permettent aux jeunes professionnels d'apprendre directement des praticiens expérimentés.

En ce qui concerne l'offre de formation continue, il est impératif qu'elle soit soutenue et qu'elle évolue pour proposer des formations spécifiques aux metteuses et metteurs en scène, disponibles tout au long de leur parcours professionnel, afin d'encourager la mise à jour régulière des compétences artistiques et techniques. Nous travaillerons en lien avec les organismes de formation, l'Etat et les collectivités territoriales qui jouent un rôle important dans le soutien à la formation.

ET APRES ?

Poursuivre le travail  
Cyril le Grix, Président du SNMS



Enfin, sur les combats qui sont à mener pour une nouvelle éthique de la scène, nous constituerons un groupe de travail composé de metteuses et metteurs en scène et de juristes afin d'aboutir à la création d'une charte de déontologie du métier. Cette charte permettra d'identifier et de clarifier nos valeurs et les principes éthiques que nous souhaitons collectivement promouvoir dans la pratique de la mise en scène, tels le respect de la personne, l'engagement envers la diversité et l'inclusivité ou notre responsabilité sociale et environnementale. Une fois établie, cette charte sera diffusée et pourra donner lieu à des sessions d'évaluations.

Nous l'avons dit, nous vivons une époque complexe où les défis semblent tous les jours plus nombreux. C'est dans ce contexte que je lance un appel à toutes et à tous pour que la dynamique de ces assises perdure et que nous œuvrions collectivement à l'aboutissement des cinq chantiers qui ont été dégagés de cette consultation nationale. Je n'oublie pas également l'urgence d'agir alors que des coupes budgétaires drastiques frappent la Culture, mettant en péril notre écosystème et l'accès à la culture pour tous. Nous fiers de mener ces combats collectivement au sein de la Fédération CGT du Spectacle.

Par ces engagements pris devant vous, nous, Syndicat National des Metteuses et Metteurs en Scène témoignons de notre attachement à la défense de l'art de la mise en scène, cette « autre voix » qui, pour reprendre la formule de l'historienne du théâtre Roxane Martin, « consiste à dire quelque chose du monde présent dans l'ici et le maintenant de la représentation ».

Merci infiniment à toutes et à tous de votre présence et de votre passion.

CLG



Crédit : Lucas Delorme

ET APRES ?  
Poursuivre le travail  
Cyril le Grix, Président du SNMS



## Le SNMS



Fondé en 1944, le Syndicat National des Metteuses et Metteurs en Scène est le seul syndicat de défense des droits des metteuses et metteurs en scène en France.

L'art de la mise en scène naît avec le théâtre, mais le métier de metteur en scène se révèle notamment avec André Antoine et le Théâtre Libre en 1887, dix ans avant Constantin Stanislavski. Très rapidement, cette "nouvelle" profession cherche à se structurer en France sous l'impulsion d'artistes comme Jacques Copeau, Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty...

À la Libération, ces mêmes metteurs en scène sont mandatés par le gouvernement pour écrire la première Convention Collective du Théâtre : c'est la naissance du

Syndicat National des Metteuses et Metteurs en Scène. Dès lors, dans un pays qui a conscience d'incarner une grande histoire théâtrale, le SNMS devient l'une des organisations majeures d'artistes qui écriront l'histoire de la mise en scène moderne, en particulier au sein du mouvement de la décentralisation théâtrale qui naît après la deuxième guerre mondiale.

En 1986, des membres éminents comme Peter Brook, Patrice Chéreau ou Jean-Pierre Vincent votent l'entrée des metteurs et metteuses en scène à la SACD, consacrant définitivement la reconnaissance de la mise en scène en tant qu'œuvre dramatique.

Aujourd'hui, le SNMS milite auprès des institutions et des pouvoirs publics afin que notre métier s'exerce dans les meilleures conditions. Il porte ses propositions et ses revendications dans un esprit de solidarité professionnelle. Il vise à la défense et l'amélioration des conditions d'exercice de notre profession, de la conception du spectacle à la représentation.

Attentif à l'évolution du contexte professionnel dans notre pays, le SNMS est également un espace de rencontres et de questionnements. Il est un acteur du dialogue social et élabore des propositions qui nourrissent le débat public.



## Ils ont fait les Assises Nationales de la Mise en Scène

*Vous avez été plus de 1000 participants aux Assises Nationales de la Mise en Scène. Soyez, chacune et chacun d'entre vous, chaleureusement remerciés pour votre confiance et votre contribution à cette consultation nationale inédite*

### L'équipe des Assises :



Cyril  
LE GRIX



Stéphane  
FIEVET



Dina  
EL GUEBALI



Jean  
LIZE



Violette  
DELAFARGUE



Pablo  
MATAIX

### Les rapporteuses :



Marie-Pia  
BUREAU



Olivia  
BURTON



Gwénola  
DAVID



Anne-Claire  
GOURBIER



Patricia  
KAPUSTA



Louis  
LOGODIN



Charles  
TORDJMAN

### Les modérateurs des ateliers :

Nathalie ANTON, Emilie AUDREN, Marine BACHELOT NGUYEN, Louise BIANCHI, François BOURCIER, Éric CHEVANCE, Emmanuel DOSDA, Théo DUNOYER, Marie DURET-PUJOL, Thibault FEYNER, Thomas FLAGEL, Marjorie GLAS, Laurent HATAT, Antoine HERBEZ, Patricia KAPUSTA, Alexandre KOUTCHEVSKY, Cyril LE GRIX, Loïc MAGNANT, Joris MATHIEU, Alain NEDDAM, Frédéric NOGUER, Gilles PAGES, Pascal PAPINI, Nadja POBEL, Sara VEYRON.

ET APRES ?

Ils ont fait les Assises Nationales de la Mise en Scène



La commission Assises :



Audrey  
BERTRAND



Valérie  
CASTEL JORDY



Guy-Pierre  
COULEAU



Cyril  
DESCLES



Armand  
ELOI



Jean-Pierre  
HANE



Antoine  
HERBEZ



Pierre  
PRADINAS



Panchika  
VELEZ



Massimiliano  
VERARDI



Sara  
VEYRON

Les lieux partenaires qui ont accueilli les Assises :

Les Célestins Théâtre de Lyon – Direction Pierre-Yves LENOIR ; le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique – Direction Sandy OUVRIER ; La Friche la Belle de Mai – Direction Alban CORBIER-LABASSE ; le Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne – Direction Barbara ENGELHARDT ; Le Méta Centre Dramatique National Poitiers Nouvelle-Aquitaine – Direction Pascale DANIEL-LACOMBE ; le Théâtre Garonne – Direction Aurélien BORY ; le Théâtre National de Bretagne – Direction Arthur NAUZICIEL ; le Théâtre du Nord – Centre Dramatique National Lille / Tourcoing – Direction David BOBEE ; le Jeu de Paume ; la Salle de la Cité ; l'Université de Poitiers – Présidence Virginie LAVAL.

Nos partenaires :

ACDN (Emilie CAPLIEZ, Emmanuelle QUEYROY); AFDAS (Thierry TEBOUL, Jack AUBERT, Jean CONDE, Odran LEGUEDEY, Cédric MARTINS, Quentin GENISSEL, Eva OHAYON); Agence Culturelle Grand Est (Julien LESOT); ArSud (Nathalie ANTON, Gilles PAGES); ARTCENA (Gwénola DAVID, Dorothee BURILLON, Louis LOGODIN); ARTEO COURTAGE (Grégory FANCONY); ASTP (David ROUSSEL, Anne-Claire GOURBIER); AUDIENS (Frédéric OLIVENNES, Philippe DEGARDIN, Guillaume ROGATIONS); AURA Spectacle Vivant (Nicolas RIEDEL); CGT Spectacle (Ghislain GAUTHIER, Maxime SECHAUD); DAC Guadeloupe (François DERRUDER, Sophie BIRAUD, Delphine CAMMAL); DAC Martinique (Agnès BRETEL); DAC Mayotte (Aude-Emeline LORIOT NURBIANTO); DAC Réunion (Benoit BAVOUCSET, Stéphane NEGRIN); DRAC Auvergne-Rhône-Alpes (Marc DROUET); DRAC Bretagne (Isabelle CHARDONNIER, Jean-Christophe BAUDET, Jean-Baptiste GABBERO); DRAC Hauts-de-France (Hilaire MULTON, Mounya BOUDIAF); DRAC Île-de-France (Laurent ROTURIER, Fabien SPILLMANN, Claudine PEREZ-GOUDARD); DRAC Occitanie (Michel ROUSSEL, Agnès CLAUSSE, Nathalie PIAT); E.A.T (Vincent DHEYGRE); Ekhoscènes (Malika SEGUINEAU, ajouter isabelle gentilhomme); FNAR (Serge CALVIER, Judith PAVARD); La

ET APRES ?

Ils ont fait les Assises Nationales de la Mise en Scène



Chartreuse – Centre National des Écritures du Spectacle (Marianne CLEVY); La Culture avec la Copie Privée; La Scène Indépendante (Fabrice ROUX, Philippe CHAPELON, Denis DECLERCK); LAPAS (Véronique FELENBOK, Marion GAUVENT); Métropole de Lyon (Bruno BERNARD, Sophie CHANAL); DGCA – Ministère de la culture (Christopher Miles, Thierry PARIENTE, Frédérique SARRE); Mission Diversité – Égalité du Ministère de la Culture (Irène BASILIS, Agnès SAAL); OARA (Joël BROUCH); ONDA (Marie-Pia BUREAU); ODIA Normandie (Julien ROSEMBERG); SACD (Brigitte BUC, Linda CORNEILLE, Patrick RAUDE, Pascal ROGARD, Charles TORDJMAN, Panchika VELEZ); SCC (Yannis JEAN); SFA (Morgan POTIER); SVB (Xavier HENRY); SYNAVI (Emmanuelle GOURVITCH, Elsa MAUPEU); SYNDEAC (Claire GUIEZE, Joris MATHIEU, Vincent MOISSELIN); Théâtre de la Cité (Galilée STOEY); Ville de Paris (Carine ROLLAND, Aurélie FILIPPETTI, Margot PENNINO, Estelle SICARD).

### Les intervenants :

Baptiste AMANN, BABOUILLEC, Marine BACHELOT NGUYEN, Sarah BALZINGER, Maïenne BARTHES, Irène BASILIS, Jean BELLORINI, Anne-Françoise BENHAMOU, Audrey BERTRAND, David BOBEE, Etienne BORIES, Aurélien BORY, Marie-Pierre BRESSON, Joël BROUCH, Didier BRUNEAUX, Benoît CAREIL, Julien CASSIER, Isabelle CHARDONNIER, Marianne CLEVY, Jean-Marc COPPOLA, Guy-Pierre COULEAU, François DECOSTER, Julie DESPRAIRIES, Julie DELIQUET, Eva DOUMBIA, Marc DROUET, Hugues DUCHÈNE, Lorelei DUPE, Lucie DURIEZ, Barbara ENGELHARDT, Simon FALGUIERES, Xavier FOURNEYRON, Ghislain GAUTHIER, Quentin GENISSEL, Isabelle GENTILHOMME, Anne-Claire GOURBIER, Cédric GOURMELON, Emmanuelle GOURVITCH, Caroline GUIELA NGUYEN, Lucie HANOY, Audrey HENOCOQUE, Renaud HERBIN, Joel HUTHWOHL, David IRLE, Thomas JOLLY, Ambre KAHAN, Arnaud LAPORTE, Virginie LAVAL, Julien LESOT, Loïc MAGNANT, Joris MATHIEU, Géraldine MERCIER, Christopher MILES, Anne MONFORT, Hilaire MULTON, Arthur NAUZICIEL, Olivier NEVEUX, Shirley NICLAIS, Romane NICOLAS, Eva OHAYON, Pierre-Marie PATUREL, Judith PAVARD, Tristan PETITGIRARD, Maëlle POESY, Pierre PRADINAS, Leyla-Claire RABIH, Charles REVERCHON-BILLOT, Sacha RIBEIRO, Nicolas RIEDEL, Nathalie RIZZARDO, Sylvie ROBERT, Guillaume ROGATIONS, Laurent ROTURIER, Michel ROUSSEL, Fabrice ROUX, Ryadh SALLEM, Agathe SANJUAN, Frédérique SARRE, Catherine SCHAUB, Thierry SEGUIN, Matthieu SINAULT, Zeldia SOUSSAN, Galilée STOEY, Thierry TBOUL, Hélène TISSERAND, Alexandra TOBELAIM, Aurélie VAN DEN DAELE, Cédric VAN STYVENDAEL, Panchika VELEZ, Sara VEYRON, Elise VIGNERON, Lalou WY SOCKA, Louis ZAMPA, Mélissa ZEHNER.

### Nous remercions également :

Les Célestins – Théâtre de Lyon (Erika BRUNET, Catherine FRITSCH, Pierre-Yves LENOIR, Guillaume NOEL, Emmanuel SERAFINI), le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (Sébastien DE JESUS, Grégory GABRIEL, Marie-José MALIS, Sandy OUVRIER, Valentin PINOTEAU), la Friche la Belle de Mai (Alban CORBIER-LABASSE, Pauline COUTANT, Lucie DURIEZ, Christophe OHANA, Eve-Melissa TRAORE), du Jeu de Paume (Magali BOUYER), du Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne (Hélène COMINEAS, Barbara ENGELHARDT, Lilian KUNZ, Jean-Louis SCHMIDT, Marion SYLVAIN, Antonio TROTTA), du Méta Centre Dramatique National Poitiers Nouvelle-Aquitaine (Pascale DANIEL-LACOMBE, Mathilde GAILLARD, William LAMBERT, Marie RAIMBAULT, Antonin VULIN), de la Salle de la Cité (Grégoire DU PONTAVICE), du Théâtre Garonne (Cécile BARANGER, Alberto BURNICHON, Aurélien BORY, Alexa FALLOU), du Théâtre National de Bretagne (Isabelle ANDREEN, Anne CUISSET, Arthur NAUZICIEL), du Théâtre du Nord –

ET APRES ?

Ils ont fait les Assises Nationales de la Mise en Scène



Centre Dramatique National Lille / Tourcoing (David BOBEE, Céline DELESALLE, Mélanie DEREKENEIRE, Blandine DUJARDIN, Ronan INARD, David LAURIE, Christine SION).

**Un grand merci à :**

Johanna BOYE, Stéphane BRAUNSCHWEIG, Clément CARABEDIAN, Valérie CASTEL JORDY, Joséphine CHAFFIN, Stéphanie CHEVARA, Léo Cohen PAPERMAN, Anouk DARNE TANGUILLE, Cédric DANIELO, Simon FALGUIERES, Barthélémy FORTIER, Etienne GAUDILLERE, Antoine HERBEZ, Cyril LE GRIX, Léonard MATTON, Stéphane OLIVIER-BISSON, Martin PALISSE, Ronan RIVIERE, Hugo ROUX, Eva SCHUMACHER, Julie TIMMERMAN, Camille TROUVE

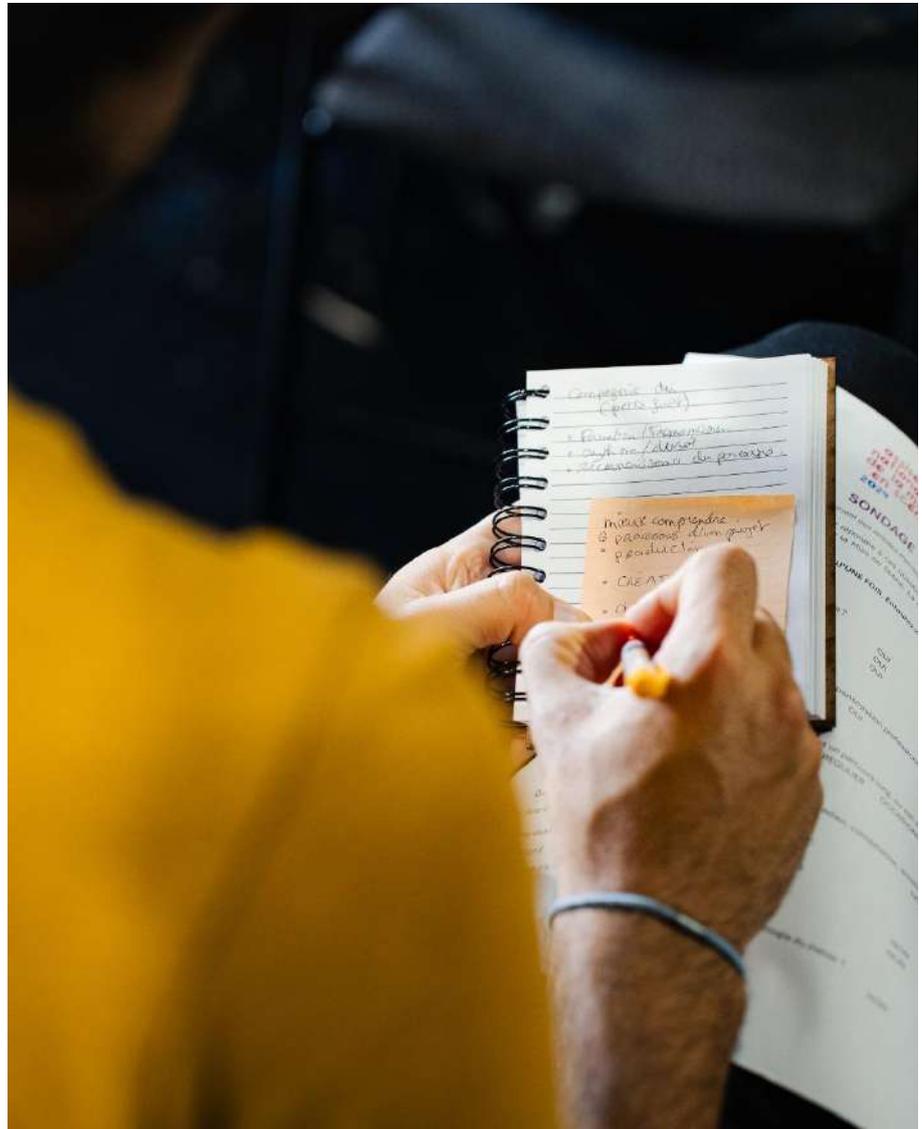
pour leur contribution à la monographie et aux portraits vidéos de l'AFDAS x ANMS.

**Les photographes:**

Lucas DELORME, Franck ALIX, Gaëtan TROVATO



# ANNEXE



# Sondage

À l'occasion de chacune des éditions des Assises Nationales de la Mise en Scène, le sondage ci-dessous a été distribué aux metteuses et metteurs en scène présents.

Ces données anonymes sont actuellement en cours de traitement et seront bientôt rendues publiques.

**assises  
nationales  
de la mise  
en scène  
2024**  
**SONDAGE**

Tél : +33 6 85 54 56 94  
 contact@snms.info - anms2024.fr

Ce questionnaire s'adresse exclusivement aux artistes metteuses et metteurs en scène.

Nous vous remercions de bien vouloir répondre à ces questions, de **façon anonyme**, afin de documenter les Assises Nationales de la Mise en Scène. La compilation des réponses sera intégrée à la synthèse des débats.  
**MERCI DE NE REMPLIR CE DOCUMENT QU'UNE FOIS. Entourez votre réponse.**

**Question 1**

Avez-vous reçu une formation à la **mise en scène** :

- Une formation **initiale** ? OUI NON
- Une formation **continue** ? OUI NON

Si oui, via un organisme de formation ? Lequel ? :

**Question 2**

Avez-vous reçu une initiation à la mise en scène via une **transmission professionnelle** (assistant ou assistante à la mise en scène par ex) ? OUI NON

Si oui, dans quel cadre ? :

**Question 3**

Votre travail de mise en scène est-il régulier, s'inscrit-il dans un parcours long, ou est-il occasionnel ? :

REGULIER OCCASIONNEL

Combien de mises en scène sur les cinq dernières années ? :

Considérez-vous la mise en scène comme votre activité professionnelle **principale** ?

OUI NON

**Question 4**

Avez-vous une autre activité **artistique** que la mise en scène (comédien, comédienne, artiste de cirque, scénographe, dramaturge, auteur, autrice, etc.) ? OUI NON

Si oui laquelle ? :

**Question 5**

Avez-vous déjà recours à l'IA générative dans le cadre d'une création ?

- Avez-vous l'intention de le faire ou d'essayer ? OUI NON
- OUI NON

**Question 6**

Seriez-vous d'accord sur le principe de signer une charte de déontologie du métier ?

OUI NON

**Question 7**

Quel(s) type(s) de rémunération avez-vous perçu **au titre de la mise en scène** de vos derniers spectacles de 2019 à 2023 ? (plusieurs réponses possible)

SALAIRES DROITS D'AUTEUR AUTRE

Si autre, quel type de rémunération ?

Vous pouvez communiquer vos retours d'expérience à l'adresse [contributions@anms2024.fr](mailto:contributions@anms2024.fr). Ils sont essentiels pour nous permettre d'enrichir nos réflexions.





7, rue Ballu – 75009 Paris

Tél.: +33 6 85 54 56 94

[contact@snms.info](mailto:contact@snms.info) – [www.snms.info](http://www.snms.info)

[www.anms2024.fr](http://www.anms2024.fr)