

CHANTIER « STATUT & RÉMUNÉRATION DES ARTISTES-AUTEUR•ES »

GROUPE DE TRAVAIL « CULTURE ACTION BRETAGNE »

LE 7 JUIN 2021 • RÉUNION AU FRAC BRETAGNE • EN PRÉSENTIEL

UNE INITIATIVE DE ART CONTEMPORAIN EN BRETAGNE / FILMS EN BRETAGNE / LIVRE & LECTURE EN BRETAGNE / SPECTACLE VIVANT EN BRETAGNE

PRÉSENTATION GÉNÉRALE

Le 7 juin 2021, Art Contemporain en Bretagne, Films en Bretagne, Livre et Lecture en Bretagne et Spectacle Vivant en Bretagne organisaient un premier temps de réflexion collective auquel étaient conviés des artistes auteur-es des arts plastiques, du cinéma, de l'écrit et du spectacle vivant.

Chaque représentant-e professionnel-le présent-e était invité-e à exprimer constats, problématiques et réflexions autour de ces questions : comment vivez-vous (de) votre métier d'auteur-e et comment rendre visible des problématiques collectives et individuelles, et éventuellement peser dans les arbitrages de politique publique ?

L'objectif de ce rendez-vous étant de produire la présente note, en amendement du rapport Racine, visant à collecter les premiers éléments de documentation propres au territoire breton, en amorce des travaux qui pourront être prochainement engagés dans le cadre du Forum des Politiques Culturelles en Bretagne - lancé le 14 avril 2021 par le CCCB - qui regroupe la DRAC, la Région Bretagne, les quatre Départements bretons, les 11 intercommunalités et les principales métropoles de Bretagne).

Étaient présents à l'occasion de ce rendez-vous :

ART CONTEMPORAIN EN BRETAGNE : Alexandra AYLNER, secrétaire générale • Jean-Jacques LE ROUX, PHAKT, directeur du Centre Culturel Colombier, président • Etienne BERNARD, directeur du FRAC Bretagne • Marine BOUILLOU, artiste-plasticienne • Brigitte MOUCHEL, plasticienne et écrivaine • Elsa VETTER, commissaire d'exposition et critique d'art.

FILMS EN BRETAGNE : Franck VIALLE, directeur • Vincent BURLLOT, auteur-compositeur • Céline DRÉAN, auteure-réalisatrice • Julie GROSSETÊTE, auteure-réalisatrice • Blandine JET, auteure-scénariste.

LIVRE ET LECTURE EN BRETAGNE : Mathieu DUCOUDRAY, directeur • Marie-Joëlle LETOURNEUR, chargée de la vie littéraire • Benoît BROYART, auteur • Garance DOR, artiste auteure, éditrice, chercheuse.

SPECTACLE VIVANT EN BRETAGNE : Briac JULEMAIS, directeur • Alexis FICHET, auteur et metteur en scène • Émilie BONNAFOUS, autrice, écrivaine-clown et metteuse en scène.

Rapporteuse : Marion GEERBAERT, pour Films en Bretagne

ÉCHANGES & DÉBATS :

1. COMMENT VIVEZ-VOUS (DE) VOTRE MÉTIER D'AUTEUR-E ?

Émilie BONNAFOUS écrit des livres qu'elle publie en auto-édition, via sa micro-entreprise.

Elle donne des conseils en écriture, qu'elle facture par le biais de sa micro-entreprise. Elle perçoit des droits d'auteur, mais cela nécessite presque systématiquement une négociation argumentée dans ce sens avec les commanditaires qui, pour la plupart, sont réfractaires aux droits d'auteur. Elle utilise son statut d'auto-entrepreneur-e pour demander des aides à la dramaturgie, et perçoit des droits d'auteur lorsque le spectacle est diffusé. « *Quand on me dit non, je réponds qu'il y a une économie derrière : parce qu'il est important pour moi - et juste, me semble-t-il - d'avoir une petite rémunération* », dit-elle. Émilie est sortie il y a 3 ans du système de l'intermittence. Depuis, ses revenus mensuels ont substantiellement diminué (de l'ordre de 500 € de moins), mais l'assume sans regret : « *Je peux faire ce choix parce que je ne vis pas seule. J'écris, je développe mon monde et ce que j'ai envie de dire. Le reste est secondaire, même si c'est très important. Mais, je ne voulais plus courir après un statut ou de l'argent. Je voulais pouvoir mettre au centre de ma vie ce que j'avais envie de développer et de raconter* ».

Marine BOUILLOUD est artiste-plasticienne.

Elle a créé son entreprise, ce à quoi elle n'était pas forcément préparée. Elle a mis du temps à comprendre les critères de négociation pour avoir suffisamment d'argent pour vivre et subvenir à ses besoins. Elle a par ailleurs enseigné les arts plastiques en écoles d'art, ce qui n'était pas forcément son premier choix. Elle a vendu des œuvres à des acheteurs privés ou à des institutions dans le cadre de réponses à des appels d'offre, réalisé des expositions, suivi des résidences, fait des petits boulots alimentaires et connu une période de chômage. Elle est indépendante depuis 17 ans, mais vit uniquement depuis 10 ans de son travail d'artiste plasticienne (sans avoir recours à des emplois annexes). Une grosse part de ses revenus est constitué de la commande de peintures murales. Cette économie basée sur des projets plus conséquents et rémunérateurs lui permet de dégager du temps pour la recherche pure à côté. Il faut du temps, dans un parcours, pour se créer sa propre « économie » : « *Les gens qui veulent défendre un projet se débrouillent souvent pour trouver de l'argent plus facilement que les structures publiques* ».

Benoît BROYART vit depuis 15 ans de ses livres en tant qu'auteur, essentiellement pour la jeunesse.

Dans ce contexte, on lui propose parfois de faire de la médiation jeunesse mais, même s'il convient que cela peut être une source de revenus, il ne veut pas avoir l'impression de se transformer en « animateur ». Benoît se dit « multi-activités » par goût et par nécessité. S'il veut retirer un revenu convenable de ses activités d'auteur, il lui faut s'atteler à des travaux de commande. Cela lui permet, en parallèle, de développer des projets plus personnels. Plusieurs choses peuvent s'agrèger pour constituer son revenu mais, selon lui, le contexte s'est complexifié : « *Il y a 15 ans, 500 BD sortaient par an, aujourd'hui il y en a 5 000. Le calcul est simple. Pour faire autant de livres, il faut payer au minimum la personne au tout début de la chaîne, donc l'auteur. Cela devient effrayant* ». Benoît trouve son équilibre en tant que scénariste de bande-dessinée : il passe près d'un mois avec un dessinateur ou une dessinatrice à monter un dossier, ce qui lui semble correct, puis ils démarchent les éditeurs. « *La bande-dessinée est mal payée mais cela reste décent. On peut avoir de l'argent pour travailler plusieurs mois* ». En parallèle, il expérimente l'auto-édition. Ayant fait plusieurs lectures à voix haute, et voyant les livres audio se développer, il se lance. « *J'ai acheté un micro et une carte son. J'ai appris à me servir d'un logiciel de montage. Mon fils a fait le mixage... et avec sa guitare, il a fait les jingles pour lesquels je l'ai rémunéré. J'avais besoin d'une graphiste... J'ai dégagé un budget. Bilan : 3000 €* ». Benoît récupère les droits sur ses textes. Il assure la distribution et est lui-même surpris d'avoir pas mal de commandes de libraires : « *Je trouve cela très intéressant à tous points de vue. Le retour des gens est beaucoup plus direct !* »

Vincent BURLLOT est auteur-compositeur pour le spectacle vivant depuis 32 ans.

Un secteur qui fonctionne beaucoup sous forme de collectif. Il n'a jamais touché de droits en tant que compositeur dans le spectacle vivant et pourtant, il a beaucoup composé. En effet, il est rémunéré en tant que musicien présent sur le plateau, donc sous le régime de l'intermittence, mais pas en tant que créateur, comme la plupart des compositeurs de spectacle vivant qu'il connaît. « *Parce qu'il faut élargir au maximum son spectre pour vivre de son métier* », depuis 4 ou 5 ans, Vincent travaille également pour le monde de l'animation à Rennes. En travaillant en tant que compositeur de musique pour l'image animée, il est effectivement payé en droits d'auteur pour sa création, les productions lui confient éventuellement un budget de cachets pour embaucher des gens (techniciens et/ou instrumentistes) : « *J'ai bossé*

il y a peu de temps pour une production où j'ai eu 0 cachet. Heureusement, je suis multi-instrumentiste ! ». Vincent a par ailleurs investi dans son outil de travail, en installant un studio chez lui. Il a également développé ses compétences en enregistrement et en mixage. Parce qu'on lui demande un travail mixé et terminé, et du matériel à disposition, travaux et matériel qui ne sont que très rarement rémunérés : *« Si je dis à une boîte de production que je n'ai pas de studio d'enregistrement et que je ne souhaite pas mixer et enregistrer, je ne suis pas choisi ».*

Garance DOR est à la croisée des arts plastiques, de la scène, de la littérature.

Artiste-auteure, éditrice et chercheuse, ses pratiques hybrides ne lui permettent de rentrer dans aucune case des aides du CNL, du CNAP, de la Région ou de la Ville. Elle ne souhaite pas faire de médiation pour compléter ses revenus : *« En tant qu'artistes, nous souhaiterions faire de la recherche et produire des objets qui rencontrent leur public bien sûr, mais pas dans le cadre d'une médiation spécifique. »* Il lui arrive de répondre à des commandes d'écriture pour des compagnies, des structures, des centres d'art, etc. Elle a cessé d'être intermittente pour les mêmes raisons qu'Émilie BONNAFOUS. Le travail, en devenant purement alimentaire, perdait du sens. Elle passe des concours, devient professeur agrégée d'arts plastiques, et enseigne quelques années au collège. *« Je ne pouvais plus faire mon travail d'artiste puisque j'étais à 100% accaparée par mon travail de prof, passionnant mais chronophage. »* Elle ne peut toujours pas vivre de son travail d'artiste et d'auteur, trop minimal. Garance est également chercheuse et termine une thèse en étude théâtrale et en arts plastiques. Garance DOR monte avec Vincent Menu la revue *Véhicule*, dont le N°1 sorti en 2010 est autoproduit. Elle y invite des artistes et des auteurs de différentes disciplines. *« J'ai créé un espace éditorial mais aussi un espace de visibilité des pratiques des autres. Ce qui me manquait terriblement, plus que la question de la rémunération. »* Le N°2 est coproduit par le Musée de la danse, avec Boris Scharmatz. *« On en est au N°4... sur une période assez longue, de 2010 à 2021 ».* Dans le cadre de leurs demandes de subventions, notamment auprès de la Ville de Rennes, ils sont régulièrement interrogés quant à leur modèle économique : Sont-ils rentables ? Paient-ils les artistes ? *« On ne les paie pas puisqu'on n'a rien et qu'on n'arrive même pas à rembourser le prix de l'imprimeur. Mais bien sûr qu'on voudrait les payer. Le serpent se mord la queue. Pour obtenir une aide, il faudrait déjà être dans des conditions parfaites. Quand ce sera possible, on rémunérera les auteurs de Véhicule... et nous, si on peut ! »* Pour l'heure, *Véhicule* leur permet de diffuser des œuvres sans passer par les structures de diffusion habituelles. Garance rêve d'un revenu décent pour tous qui permette de vivre. *« Je ne veux pas être payée à la productivité. Je veux pouvoir ne pas produire pendant de longues périodes si nécessaire. Je veux pouvoir rêver, incuber, prendre le temps de la recherche. »*

Céline DRÉAN est auteure/réalisatrice de documentaires depuis longtemps.

Depuis quelques années, elle est également auteure/réalisatrice de petites séries hybrides documentaire-animation pour la télévision. Depuis près de deux ans, elle s'est également engagée vers l'écriture de scénario de fictions et de séries, en qualité de scénariste. Comme beaucoup d'auteurs/réalisateurs, notamment de films documentaires pour la télévision, elle a pu cumuler ses revenus et les droits d'auteurs tout en étant protégée par le régime de l'intermittence. D'autres auteurs/réalisateurs vivent principalement de leurs cachets de technicien-réalisateur et du système de l'intermittence, et touchent ponctuellement des droits d'auteur. D'autres encore, dans la mesure où ils sont uniquement auteurs ou scénaristes, vivent essentiellement des droits d'auteur, comme c'est le cas de Blandine JET... et Céline, bientôt, dans la mesure où elle arrive à épuisement de ses droits à l'intermittence, au terme de l'année blanche : *« Je suis à la croisée du régime intermittent et d'un statut... qui n'existe pas ! »*

Alexis FICHET est auteur et metteur en scène de théâtre, romancier.

Son intermittence lui donne une part de liberté. En tant qu'auteur, en plus de ses projets personnels, il répond à des commandes de compagnies ou d'associations. Il est payé pour le travail qu'il effectue pour d'autres artistes : *« S'ils savent trop précisément ce qu'ils veulent, c'est à eux de l'écrire. Mais s'ils cherchent un auteur pour donner forme à une idée, ça me convient... L'auteur va forcément modifier le projet en l'écrivant, il va se l'approprier. Dès qu'il y a commande, il y a une co-construction qui suppose que l'auteur apporte son univers, son écriture, donc du décalage. »* Au théâtre, pour les compagnies qui veulent qu'il soit sur le plateau, la rémunération se décompose généralement en droits d'auteur pour le travail d'écriture, et en cachets d'intermittent pour la présence en répétition ou en jeu.

Julie GROSSETÊTE est auteure et réalisatrice.

Elle avoue courir après les cachets d'intermittente pour arriver à subvenir à ses besoins : *« Quand on est auteur-réalisateur, on doit écrire ses projets... cela prend beaucoup de temps pour des projets qui peut-être ne verront jamais le jour. On prend ce risque seul. »* Des projets menés à des stades d'écriture vraiment poussés avant même de trouver un producteur ou une aide, avec une grosse partie du travail non rémunérée. Pour vivre, une des solutions que les auteurs/réalisateurs du cinéma et de l'audiovisuel sont nombreux à choisir, comme Julie,

est de garder le statut intermittent (en exerçant souvent plusieurs métiers). Par le passé, elle obtenait son statut en travaillant dans la production. Depuis 3 ans, elle assume pleinement son statut de réalisatrice, au prix de devoir réaliser beaucoup de films de commande : *« Tout ce temps est un temps que je n'investis pas dans mes projets. Ce sont des équilibres à trouver et à construire. Si je prenais plus de risques sur mes projets, la balance se renverserait peut-être mais j'ai besoin de garder une rémunération. Je prends donc un risque mesuré »*. Il lui arrive parfois d'accepter des missions annexes (ateliers...) pour avoir son statut. Elle travaille sur son projet de documentaire depuis 5 ans, bien que pour l'instant elle n'a eu que très peu de revenus. *« En tant qu'auteur-réalisateur de son propre projet, on est toujours le dernier payé parce qu'on a de la chance qu'il existe. On est payé si les autres ont été payés. On est la dernière roue du carrosse. »*

Blandine JET est passée du spectacle vivant et du statut d'intermittente, au cinéma en qualité d'auteure-scénariste, *« le seul métier dans le monde du cinéma qui ne peut pas accéder à l'intermittence, alors qu'on est à l'origine de la plupart des projets, et de toute l'économie qui en découle ! »*, rappelle-t-elle.

Pour écrire un scénario, Blandine est rémunérée à la tâche, en droits d'auteur, au terme des différentes échéances fixées par le contrat, échéances qui fixent des « versions livrées » plutôt que véritablement des dates. Entre les échéances, le temps passe, plus ou moins long : le producteur reste en capacité de demander de nombreuses versions intermédiaires d'une même version à valider. *« Et tout cela est encadré par un contrat qui prévoit ce qu'on appelle « un minimum garanti », mais qui n'a souvent de « garanti » que le nom »*. Ce sont là les revenus les plus réguliers de Blandine depuis qu'elle gagne sa vie comme scénariste. Les aides à l'écriture sont par ailleurs des revenus complémentaires très importants, mais aléatoires, dans la mesure où les projets foisonnent, avec beaucoup de prétendants, mais une grande sélectivité, des commissions et des calendriers compliqués. *« Je vois les aides à l'écriture, telles qu'elles existent aujourd'hui, plus comme des récompenses à l'écriture : pour avoir une aide à l'écriture, il faut avoir déjà énormément écrit et proposé un scénario presque fini »*. Blandine peut également toucher des droits d'auteur au titre de la diffusion du film, à la condition que celui-ci ait abouti, qu'il ait été tourné, qu'il ait trouvé son diffuseur ou son distributeur – beaucoup de conditions, une fois encore. *« En revanche, quand ça arrive, on a l'impression d'être riche ! »*.

Enfin, Blandine est consultante en scénario, activité pour laquelle elle est également payée en droits d'auteur : ses tâches sont très bien rémunérées et lui donnent un peu d'oxygène sur ses propres écritures ou co-écritures, notamment lorsque les versions sont en attente de validation et que les échéances ne tombent pas. Elle intervient également, en qualité de formatrice à l'écriture de scénario, notamment au Groupe Ouest (Brignogan / Plouneour), où elle codirige des workshops de courts et longs métrages pour accompagner les auteurs. Une activité ponctuelle, pour laquelle elle est rémunérée au régime général, même si elle espère un jour que les scénaristes formateurs pourront être rémunérés en droits d'auteur.

Brigitte MOUCHEL est plasticienne et écrivaine.

Elle anime des ateliers d'écriture poétique et travaille régulièrement auprès des personnes exclues et/ou marginalisées. Comme Marine BOUILLOUD, elle est syndiquée en tant qu'adhérente du C.A.A.P. (Comité Pluridisciplinaire des Artistes-Auteurs et des Artistes-Autrices) en sa qualité d'artiste-auteure. Elle est également adhérente du F.R.A.A.P. (Fédération des réseaux et associations d'artistes plasticiens) avec la Galerie Méandres à Huelgoat, lieu dédié aux arts visuels et à la littérature qu'elle a ouvert en mars 2018 avec Julie Aybes.

Elsa VETTER est critique d'art, métier qui relève également du régime artiste-auteur.

Au titre de ses activités, elle est également commissaire d'exposition - métier qu'elle exerce avec le statut d'auto-entrepreneur e - travaille comme rédactrice éditoriale pour une école d'art - une mission rémunérée en free-lance et qui lui permet d'avoir une rémunération fixe tous les mois. Elsa cumule ainsi les activités et les missions, tout en consacrant beaucoup de temps à répondre à des commandes et/ou des appels à projets... ce qui lui laisse peu de temps pour développer ces propres recherches et ces propres projets. Dans ce contexte, son activité d'auteure lui semble pour ainsi dire « dissoute », et difficile à évaluer et quantifier.

Le premier point qui se dégage de cet échange, et qui réunit l'ensemble des intervenant-es, est la multi-activité des artistes-auteur-es, aussi bien en termes de création (typologie de création, nombre de projets, disciplines), qu'en termes de contractualisation et de rémunération (intermittence, micro-entreprise, droits d'auteur, revenus annexes).

2. COMMENT RENDRE VISIBLE DES PROBLÉMATIQUES COLLECTIVES ET INDIVIDUELLES ET ÉVENTUELLEMENT PESER DANS LES ARBITRAGES DE POLITIQUE PUBLIQUE ?

Les échanges autour de cette question sont ici restitués par thématiques, à partir des expériences, difficultés et interrogations de chacune et chacun. L'enjeu de l'échange était notamment de mettre en évidence les points de convergence entre les différentes disciplines artistiques, mais également les particularités propres à chaque secteur.

(Re)connaissance du statut d'artiste-auteur

Qui sont les artistes-auteurs ? Combien sont-ils ? Qui vit de quoi et comment ?

Les artistes-auteurs souffrent incontestablement d'un manque d'identification - et il y a certainement un rapport de cause à effet - d'un manque de reconnaissance quant à leur statut véritable, à leur place dans la chaîne de valeurs (ils sont à la source de tout projet artistique, avec le risque que cela induit), à leur travail d'auteur. Ce déficit d'identification quant aux conditions d'exercice du métier d'artiste-auteur est également mis en évidence par le Rapport Racine.

Dans les faits, les artistes-auteur-es présent-es endurent régulièrement toutes sortes de clichés malheureusement symptomatiques du malentendu persistant quant à leur statut et à leur « place » :

- Ils seraient « riches », comme les enfants gâtés de la culture : malheureusement la réalité est tout autre pour la très grande majorité d'entre eux-elles ;
- Être artiste-auteur-e serait un « métier passion », avec tantôt - et dans le meilleur des cas - toute la dimension sacrificielle que pourrait induire le mot « passion », tantôt - et dans le pire des cas - le caractère de « hobby » que cela pourrait signifier (même si le terme n'est jamais usité ouvertement) et qui se retrouve dans un certain nombre d'usages contractuels, notamment dans les arts visuels.

« Une personne qui dirige une revue a dit récemment que critique d'art n'était pas un métier » soupire, songeuse, Elsa VETTER.

Outre le caractère pour le moins blessant de cette affirmation, il y a l'ensemble des questions qu'elle pose quant au sens de son travail.

Dans le spectacle vivant, le terme « auteur » peut avoir du mal à exister et à être reconnu.

Émilie BONNAFOUS fait partie de Galapiat Cirque. Contrairement à Émilie, les membres du collectif ne sont pas à l'aise avec les notions d'auteur et de droit d'auteur, et encore moins de propriété. Cette réalité est très prégnante dans le monde du cirque (et plus globalement des arts de la rue), où il n'y a pas de hiérarchie et d'appartenance artistique. La notion d'« auteur » s'en retrouve complexifiée, voire dissoute... D'autant plus que les artistes du cirque et des arts de la rue jouent dans leur spectacle et bénéficient généralement du régime de l'intermittence.

Néanmoins, Émilie défend son propre point de vue : « *S'ils n'acceptent pas cela, ce n'est pas grave, je ne travaille pas avec eux* ». Elle précise que chez Galapiat, elle est la seule à être inscrite à la SACD et qu'elle assume sa place d'auteure car, dit-elle, « *C'est là où j'ai du plaisir à travailler* ». Par ailleurs, en choisissant ce qu'elle veut faire, elle n'est plus soumise aux exigences des diffuseurs. Une exigence et un fonctionnement qui se paie, puisque ses revenus ont été divisés par 3 depuis qu'elle n'est plus intermittente.

Autre aspect méconnu du métier d'artiste-auteur : la multiplicité de leurs « tâches ».

En effet, si on leur reconnaît facilement une compétence évidente de « créateur », on connaît assez mal ce que cela implique par ailleurs : à leur charge de valoriser leur travail (communication, démarchage, développement de réseaux), de mobiliser leur financement (recherche de producteurs et/ou de partenaires, montage individuel de dossiers, lien avec les diffuseurs), d'investir individuellement dans des temps de recherche, d'articuler leur envie et leur désir de création avec les « attendus » des diffuseurs... Un travail parallèle de collaboration et d'ingénierie, en sus de celui propre à la création.

Dans une certaine mesure, l'artiste-auteur-e est très peu, ou pas du tout, considéré-e, contrairement à son œuvre. Petit à petit, un changement s'opère néanmoins, avec de grosses structures et des institutions qui progressent quant à leur compréhension et à leur prise en compte des auteur-es, de qui ils-elles sont, de ce qu'ils-elles font... Cela reste malheureusement moins courant chez les petits diffuseurs (mairies, associations, établissements scolaires...).

De la notion du temps

Les pouvoirs publics, quels qu'ils soient, n'identifient pas l'enjeu des temps de recherches que nécessitent tout projet artistique : des temps de recherche artistique (documentation, forme, « prototype », réseaux de partenaires, échanges collectifs), des zones libres de vacance et de réflexion, des temps de digestion et de maturation du projet...

Le déficit de représentativité des artistes-auteur-es au sein des instances décisionnelles, pour faire état de leur réalité et de leurs besoins, semble entretenir la méconnaissance et le décalage qui subsistent parfois entre les lignes directrices des politiques culturelles, leur traduction opérationnelle et la réalité objective des artistes-auteur-es.

En tout état de cause, Brigitte MOUCHEL, syndiquée au C.A.A.P., le ressent ainsi : « *Les organismes de gestion collective ont tendance à dire qu'ils sont les porte-paroles des auteurs, alors qu'en fait, ce n'est pas véritablement le cas... Ce sont plutôt les syndicats... Et cela fait débat, c'est particulièrement compliqué.* »

La visibilité des artistes-auteur-es est souvent réservée à celles et ceux qui sont produits et ont intégré les dispositifs de financement (ils ont un rapport conventionnel avec les diffuseurs et/ou les financeurs, qu'ils soient publics ou privés). Les jeunes artistes-auteur-es, comme ceux-celles en recherche, demeurent le plus souvent « en dehors des radars », en particulier des interlocuteurs publics.

Dans le secteur du cinéma et l'audiovisuel, par exemple, ne sont identifié-es que les auteur-es qui sont, ou ont été, bénéficiaires d'une aide. Or, pour qu'un projet soit aidé, il est évalué sur la base d'un dossier déjà bien avancé : Julie GROSSETÊTE a obtenu sa première aide à l'écriture au terme de 5 ans de travail préalable. « Évidemment, depuis le temps, le projet était plutôt bien écrit... Le système met en évidence quelque chose de peu cohérent, une logique de prime à l'écriture, au détriment d'un accompagnement financier du travail de création. Quelque chose qui arrive éventuellement, si on a de la chance, comme un bonus qui fait du bien aux finances, mais ne peut absolument pas être anticipé, et n'intervient que rarement au bon moment pour le projet. »

Ce constat quant à des bourses qui constituent davantage des primes que des aides préalables est plutôt partagé par l'ensemble des acteurs, toutes disciplines artistiques confondues, avec des auteurs très conscients que s'ils n'obtiennent pas la bourse demandée, cela ne veut rien dire grand choses : beaucoup de dossiers soumis, très peu d'élus au regard d'une concurrence croissante, peu importe la bourse sollicitée.

Cet état de fait mérite sans doute une attention particulière et un travail en particulier (recensement, identification, collecte et partage de ressources).

Brigitte MOUCHEL rappelle que La Maison de l'Artiste et les AGESEA jouaient auparavant ce rôle de centre de ressources, dans la mesure où ils collectaient l'ensemble des données auprès des acteurs. Avec un transfert de compétence et de mission vers l'URSSAF, ce rôle n'est plus assuré par aucun organisme, les derniers recensements commencent à dater. Aussi, un observatoire au niveau régional pourrait être une hypothèse de travail pertinente - une idée que rejoint Céline DRÉAN : « *Combien sont les artistes-auteurs ? Comment travaillent-ils ? Quels sont leurs partenaires et leurs interlocuteurs ? Qu'est-ce qu'ils apportent à la société ? Il serait intéressant au niveau régional d'avoir un endroit, un lieu transversal, qui soit un lieu d'information et d'accompagnement.* »

Dans le périmètre d'étude de cet observatoire, les notions d'égalité et de parité dans la profession, et leurs indicateurs tous secteurs confondus, pourraient également être considérés et travaillés. Vincent BURLLOT évoque, par exemple, le milieu des compositeurs dans lequel il évolue : « *C'est un monde très masculin. Je fais partie de l'association HF pour comprendre où sont passées les femmes !* » Un élément qui ressort également du rapport Racine : les précarisations les plus importantes des auteurs sont chez les jeunes et les autrices.

Un travail mal rémunéré

Si la méconnaissance de la ressource des artistes-auteur-es sur le territoire en termes de « matière grise » a déjà été évoquée ci-avant, elle a également pour conséquence de brouiller les questions de rémunération et de revenus des artistes-auteur-es : elle est en effet totalement déconnectée de leur temps effectif de travail – avec un travail pourtant quantifiable par les auteur-es, mais qui reste le plus souvent moins payé que celui des collaborateurs et collaboratrices, lorsqu'il y en a.

A ce stade, différents référentiels existent, selon les secteurs, pour rémunérer les auteurs, mais ils restent peu documentés (actualisation, adaptation), peu consultés, peu appliqués et/ou négociés.

Pour Marine BOUILLOUD, certains référentiels en Art contemporain sont très (trop) bas : « 100 € brut par artiste pour une exposition collective ! Quand on sait le travail que cela représente, c'est indécent. ». De manière générale, les barèmes d'usage ne sont pas vraiment adaptés aux formats des projets. Par ailleurs, certains commanditaires n'ont aucune idée des barèmes sur lesquels se positionner pour faire intervenir des artistes. À l'inverse, certains artistes-auteurs moins expérimentés ne savent pas bien à quoi prétendre... « S'il est évident qu'il s'agit de finaliser les choses au cas par cas, de pouvoir disposer de référentiels « justes » permettrait à la fois aux artistes et aux structures avec lesquelles ils/elles engagent, ou ont à engager, une relation de travail, de se repérer.

Évidemment, il ne suffit pas seulement d'avoir des référentiels ou de simplement les actualiser... Il s'agira aussi de veiller à leur application, parce que dans l'état actuel des choses, beaucoup de structures n'appliquent pas les revenus minimums, quand bien même les référentiels existent, notamment celui de l'A.I.C.A. (Association Internationale des Critiques d'Art) qui a établi il y a quelque temps un barème de rémunération. Celui-ci est malheureusement « déconnecté » de la réalité, si bien que personne n'en tient compte.

Pour Elsa VETTER, cette absence de fonds dédiés à la rémunération des auteur-es critiques d'art paupérise inmanquablement la profession qui se tourne alors vers des formes « communicationnelles », qui ne sont pas de la critique à proprement parlé. « C'est de la communication, ce qui rémunère ! ». Dont acte.

En ce qui concerne le secteur de l'audiovisuel, les conventions collectives (plusieurs annexes applicables en fonction du genre et du budget du film) permettent à tous les postes de la chaîne de fabrication (monteurs, chefs-opérateurs, ingénieurs du son...) d'avoir un salaire minimum garanti. Seule la rémunération des auteur-es / réalisateur-trices (et des producteur-trices) n'est pas cadrée par les conventions collectives, avec des minimums garantis pour les auteur-es et scénaristes négociés au cas par cas, et des réalisateur-trices intermittent-es rémunéré-es au forfait... Parce qu'il est compliqué de définir un salaire conventionnel pour le réalisateur-trice : un salaire trop haut pourrait remettre en cause la faisabilité d'un trop grand nombre de projets, et ainsi un ensemble de postes. La rémunération au forfait des auteur-es / réalisateur-trices, à l'instar de celle des producteur-trices, reste la variable d'ajustement de la plupart des budgets des films.

A titre d'exemple, Céline DRÉAN cite l'écriture de série, phasée en plusieurs étapes. Tout va se créer, se mettre en place, dans l'une des premières étapes : l'écriture des arches narratives. Un travail particulièrement mal payé au regard du temps passé, de l'investissement en risque de l'auteur-e qui peut être débarqué-e à tout moment en fonction des validations ou de l'invalidation des livrables par les diffuseurs. Concernant en particulier la rémunération au temps passé, elle est proportionnellement inférieure au RSA. Concernant la suite du phasage, l'auteur-e ne signe un nouveau contrat pour l'écriture des épisodes qu'une fois les arches validées par la chaîne ; la rémunération est plus conséquente, mais les différentes échéances sont définies par la livraison de différentes versions au producteur – comme évoqué précédemment, ce dernier peut demander de multiples versions d'une même version. Si le projet se concrétise, et devient un film, l'auteur-e touche enfin des droits d'auteur, mais à posteriori, une fois le film diffusé.

En cas d'arrêt du processus de production, l'auteur aura finalement pris plus de risques que le producteur, qui lui-même aura pris plus de risque que le diffuseur.

Selon Vincent BURLLOT, l'enjeu repose aussi sur la capacité et la responsabilité des auteur-es de faire prendre en compte l'organisation et le phasage de leur travail. A son échelle pourtant, il ne négocie jamais, il prend le travail qui se présente et estime avoir la chance d'être

intermittent, la chance d'être protégé par le régime de l'intermittence. Il peut vivre de son travail mais en contrepartie, son investissement en temps de travail est énorme, souvent 7 jours sur 7. Un choix de vie qu'il assume et partage avec sa compagne Blandine JET depuis que leur fille est adulte et indépendante.

S'agissant plus particulièrement des contrats

Seuls ou accompagnés par un agent, les auteur-es signent souvent un contrat qui leur est proposé. La tractation se passe pour l'essentiel dans ce sens-là, ils-elles sont destinataires d'une proposition de contrat, et ne sont que rarement à l'initiative de la négociation. De fait, les auteur-es ne comprennent pas toujours les tenants et les aboutissants de leur contrat.

En ce qui la concerne, Marine BOUILLOUD ressent le besoin de discuter avec d'autres professionnel-les du secteur des arts plastiques pour savoir comment négocier un contrat ou des cessions de droits d'auteur. C'est notamment pour cela, qu'elle adhère au C.A.A.P. depuis 2011 : *« Les syndicats sont très importants pour les plasticiens, ils leur permettent d'être moins isolés. »*

De son côté, pour ses contrats de scénariste, Blandine JET est accompagnée par un agent concernant tous les aspects juridiques : *« J'aurais été incapable de décrypter mon premier contrat de long-métrage ! Il y a beaucoup de pièges. Les scénaristes et même les réalisateurs sont assez malmenés dans les contrats. »*, se souvient-elle.

Elle fait désormais partie du S.C.A. (Scénaristes de Cinéma Associés) qui essaie de faire bouger les lignes auprès du CNC. *« En tant qu'auteur, on te dit souvent que si tu crois à ton projet, il faut prendre le risque. Tu travailles gratuitement, donc. Il faudrait que le risque soit partagé (...) On écrit un film sur une base, avec un contrat avec un minimum garanti posé au départ et puis tout à coup, pour X raisons, le budget est multiplié par trois. Tout le monde récupère de l'argent, sauf l'auteur qui est là au départ. »* Parce qu'il convient de rappeler que le budget, et le financement, sont montés à partir du scénario, et il faut beaucoup écrire et réécrire pour les différents passages en commission, et cela peut durer des années.

Pour l'instant, il n'y a pas de règles. C'est un des rares métiers où l'on peut n'être payé que 20% de ce que l'on a réellement fait. Le SCA a fait une proposition au CNC pour que le minimum garanti soit au moins de 75% (taux très rarement appliqué aujourd'hui).

Parallèlement, il faudrait réfléchir à un financement de l'écriture afin que les producteurs plus fragiles soient en capacité de payer le travail d'écriture. Parce que le « minimum garanti » n'a de « garanti » que le nom, rappelle-t-elle. *« Un contrat peut s'arrêter à tout moment : le producteur peut arrêter de financer s'il n'a plus d'argent... et là, tout s'arrête. L'auteur n'a rien à réclamer. En revanche, si un auteur veut se retirer du projet avant la fin, il lui faut rembourser en partie ce qu'il a perçu. Le déséquilibre est fort. »*

Par ailleurs, le rapport de force entre l'artiste-auteur-e et les diffuseurs n'est pas équilibré.

En effet, l'artiste-auteur-e, parce qu'il-elle se sent souvent redevable de son diffuseur, accepte la plupart des conditions qui lui sont proposées, quel qu'en soit le prix. A ce titre, Marine BOUILLOUD signale que l'absence de droits de présentation publique dans le domaine des Arts plastiques, depuis quelques années, est effarant : *« Il y a 8 ans, j'exposais à la Mairie du Mans, et lorsque j'ai demandé des droits de représentation, l'adjointe à la Culture m'a regardé avec de grands yeux. François Hollande venait pourtant d'écrire à toutes les mairies de France qu'il fallait exiger des droits de présentation publique... »*

Pour sa part, Garance DOR évoque la pression ressentie : *« Quand on arrive à proposer quelque chose qui est accepté, on nous fait comprendre qu'on doit déjà être très heureux que ce soit accepté et d'être là. C'est une pression permanente. Quelle que soit la structure, quelle que soit son niveau financier, le rapport serein est rare dans la négociation du travail, de son coût et de sa valeur. Il y a un rapport de force permanent »*.

De leur côté, Alexis FICHET et Émilie BONNAFOUS, tous les deux auteurs dans le spectacle vivant, souhaitent inclure dans les contrats une clause stipulant qu'au-delà d'un certain nombre de représentations, l'auteur-e pourrait à nouveau percevoir des droits d'auteur, pour une rémunération plus juste du travail de création accompli. Alexis FICHET évoque pour cela le cas de figure de l'appel d'offre : *« Quand on est pris dans un appel, on a l'impression que c'est parce que notre texte est bon. Eux, leurs projets sont bons parce qu'on en fait plein et qu'ils*

ont le droit de les refuser. On est prêts à se faire refuser, mais il devrait y avoir une redistribution plus importante parce qu'on apporte un confort aux autres qui peuvent choisir... et c'est tant mieux ». Une sélection, oui, mais qui se doit d'être rémunérée.

Un détail déjà signalé ci-avant mais qui mérite qu'on s'y attarde parce qu'il est généralement mal vécu : l'éditeur, le producteur ou le diffuseur sont toujours ceux qui proposent le contrat, et l'artiste-auteur-e celui qui signe – ce que les auteur-es ressentent comme une « infantilisation », tous secteurs confondus.

Pourquoi cela n'irait pas dans l'autre sens ? : l'artiste-auteur-e pourrait proposer son contrat, pour qu'une négociation puisse s'engager à partir de cela. Pour Brigitte MOUCHEL, il y a une énorme bascule à faire : « *L'artiste-auteur-e collabore à tous les niveaux. Il-elle ne vient pas juste quémander.* ».

La question du contrat est centrale, avec son espace de négociation, pour la formalisation de relations plus constructives et sereines avec les diffuseurs, les producteurs et/ou les éditeurs. De nombreuses conditions demeurent à réunir pour permettre ce positionnement des auteur-es (au niveau des politiques publiques régionales, nationales, voire européennes), pour permettre à leur droits de devenir réellement opposables et dépasser la simple charte de bonne conduite.

A propos des résidences

Les résidences d'écriture ont du sens et peuvent être utiles pour certains projets, même si tous les projets n'en ont pas besoin. A titre d'exemple, Benoît BROYART sort d'une résidence de 3 mois mise en place par le C.N.L., mais se rend compte qu'il n'est pas fait pour ça. Il évoque une vision romantique de la résidence : « *J'ai répondu à cet appel parce que je ne pouvais pas cracher dans la soupe... Mais je me suis retrouvé dans un château au milieu d'un parc, en plein confinement. Nous étions cloîtrés, ce qui était absurde. Ils pensaient que j'allais même rester le week-end parce qu'il fallait s'imprégner du territoire...* ».

Pour Alexis FICHET, il faudrait davantage de bourses de création en lieu et place des résidences : « *Je n'ai pas envie d'aller en résidence parce que ça ne m'intéresse pas dans ma vie quotidienne. J'écris très bien chez moi !* » Plus que de résidences, les auteurs présents ici demandent du temps pour écrire (donc de l'argent).

Par ailleurs, les résidences durent assez longtemps, parfois sur plusieurs mois.

En Bretagne, les résidences pour scénaristes de fiction mises en place par le Groupe Ouest ont de moins en moins de demandes d'auteurs bretons depuis 2 ou 3 ans : ces résidences sont souvent sur 4 x 1 semaine dans l'année, avec du travail entre chaque session. Si les salarié-es de la résidence et les formateur-trices sont rémunéré-es, l'auteur-e en résidence ne l'est pas. Qu'un-e auteur-e soit élu-e à cette résidence est très bien, mais il-elle peut avoir en conséquence une vraie difficulté économique. Un constat que L'ARBRE et Films en Bretagne essaient de porter auprès de la Région et des départements, mais c'est difficile... Selon Céline DRÉAN, « *Tout le monde est d'accord sur le principe mais il faut trouver les fonds.* ».

À noter, le CNC ré-abonde les aides à l'écriture dans les régions et permet à des auteurs de se mettre à l'écrit mais seulement dans le cadre d'une résidence d'écriture.

Du côté des arts visuels, les budgets de production des résidences sont souvent beaucoup plus importants que la rémunération des artistes.

Selon Marine BOUILLLOUD, le travail des artistes est parfois « déconsidéré » (et ceux/celles-ci ont très peu de marche de manœuvres pour négocier avec les structures... : « *C'est choquant de constater, dans de nombreux appels d'offres ou d'appels à résidences, la disproportion récurrente entre le budget de production et la rémunération de l'artiste. Exemple typique : 3000 euros de rémunération en droits d'auteur / bourse de recherche pour 4 mois de résidence (soit 750 € brut par mois pour vivre -l'artiste reverse une partie à l'URSAFF artiste auteurs pour les cotisations sociales- et en parallèle 10 000 euros de budget de production. Très souvent, sur ce type de budgets « fléchés », si l'artiste considère que ce rapport n'est pas équilibré et que son projet ne nécessite en outre pas un tel budget de production, il/ elle ne peut négocier avec la structure et basculer une partie du budget de production sur sa rémunération afin qu'elle soit décente.*

L'objet produit compte davantage que l'artiste qui pense et crée... ».

Ce que Marine BOUILLLOUD n'hésite pas à qualifier de « vision hyper capitaliste ».

« C'est choquant de voir des budgets à 10 000 € de production, par exemple : l'artiste a 3 000 € en tout sur 4 mois, soit 800 € brut par mois. »

Par ailleurs, les conditions d'attribution des bourses sont parfois trop importantes. Certaines résidences exigent d'avoir obtenu une bourse à l'écriture avant, ce qui pénalise une fois encore les plus fragiles. Dans cette même logique, les appels à projets sont souvent conditionnés au fait d'avoir déjà un soutien institutionnel.

Cela pénalise les plus précaires et fait un écrémage vers ceux qui ont déjà les moyens et de la visibilité, et sont déjà reconnus.

Une autre forme de résidence, abordée par Mathieu DUCOUDRAY : les résidences d'auteur dans le cadre de l'éducation artistique et culturelle. Il rappelle que pour Jean-Michel Le Boulanger, la dichotomie entre une partie de la population et la culture est très importante et que la Région se doit de la traiter prioritairement.

Selon le Directeur de Livre & Lecture en Bretagne, cette question va poindre de façon extrêmement forte, notamment dans le cadre du plan de relance. Il serait alors inévitable d'aborder les résidences d'auteur : « Cette question est fondamentale. Politiquement, on ne peut pas aborder la question de la création si on n'aborde pas aussi cette question. ».

Franck VIALLE, Directeur de Films en Bretagne, nuance le propos en indiquant que l'enjeu pourra être de véritablement « conjuguer » la problématique de création et de soutien à la création, avec les orientations de politiques publiques aujourd'hui tournées vers l'éducation artistique et culturelle (EAC) au niveau national, comme au niveau régional. Une histoire à suivre dans le cadre de l'arrivée d'un nouvel exécutif régional.

A propos des Bourses de création et des appels à projets

Le principe de l'appel à projets soulève une question de taille pour les auteur-es : comment protège-t-on son travail intellectuel dans ce contexte ? En est-on dépossédé ou pas ?

Elsa VETTER passe, par exemple, beaucoup par les appels à projets pour le développement de son activité : un travail chronophage, soumis à une grande concurrence, et à une grande sélectivité. Elsa VETTER s'inquiète, aussi bien au titre de son métier de commissaire d'exposition, qu'au titre de son activité d'auteure, de la circulation des idées et des concepts dans ces appels à projets, qui passent entre de nombreuses mains : « Ai-je une protection en tant qu'auteure ou commissaire à l'origine de ce dossier si jamais je voyais mes idées ressortir dans cette même structure, sans avoir été choisie ? Bien sûr, plein de gens ont les mêmes intuitions au même moment mais on prend un risque et on peut à un moment être dépossédée. »

Par ailleurs, la bourse la plus importante dédiée aux auteur-es de théâtre, l'Aide nationale à la création de textes dramatiques gérée par ArtCena, d'un montant de 3000 €, demande un texte fini.

C'est beaucoup de travail. Alexis FICHET l'a eu 2 fois : « On a l'impression d'être les rois du monde avec 3000 € mais on a juste passé 8 mois à l'écrire... L'intermittence permet que tout cela reste léger, sinon 2 fois 3 000 € en 15 ans, ce n'est pas terrible ! » Il y a évidemment une prise de risque volontaire : personne n'oblige les auteur-es à faire ça... Mais les auteur-es sont nombreux-ses et le principe de sélection fait que tous-toutes les auteur-es – heureux-ses élu-es comme tristes perdant-es – font bénéficier l'ensemble du secteur d'une création qualitative, à partir de laquelle beaucoup d'autres artistes vivent. Les auteur-es considèrent comme légitime de tirer davantage de bénéfices de ce contexte : car comme le dit Alexis, « ils se servent de nous et de notre matière, et effectivement beaucoup de gens vivent grâce à nous. ».

Pour optimiser l'intervention des bourses de création, et effectivement financer le temps d'écriture, selon Alexis, il faudrait redistribuer des aides conditionnées aux revenus, ou ajuster le montant en fonction des revenus : avoir 3 000 € ou 5 000 € de temps en temps permettrait d'entretenir une ambition d'écriture et un travail de recherche, et d'investir un risque auteur plus mesuré.

Le temps passé sur les projets est important. Les projets sont même chronophages si on inclut le temps de recherche, le temps de création, la mobilisation de partenaires, et l'ensemble de ces étapes de travail pour certains projets qui n'aboutissent pas et n'occasionnent, au final, aucune rémunération.

A ce titre, les auteur-es estiment qu'il pourrait être intéressant de sortir de la « logique de projet » et de production aujourd'hui à l'œuvre au profit d'une logique de soutien plus large à un-e auteur-e, un parcours d'auteur-e, une œuvre (composée de plusieurs projets). Ce soutien prendrait en compte les temps de recherches, permettrait aux auteur-es de faire aboutir au moins un de leurs projets, les contreparties exigibles par les financeurs publics restant à définir, de même que le fléchage des crédits.

S'agissant du secteur audiovisuel et cinématographique, l'ARBRE (association des auteurs-réalisateurs de Bretagne) et le Collège des Auteurs de Films en Bretagne ont mis en place il y a 3 mois un groupe de travail commun sur ces questions. Julie GROSSETÊTE et Céline DRÉAN en font partie.

Pour le cinéma, les collectivités - idem pour le CNC - ont un enjeu de taux de transformation des aides à l'écriture en film. Une gestion économique de l'idée au développement, qui va donner du travail au projet. Les producteurs peuvent être soutenus au développement sur catalogue de projets, avec la possibilité que certains de leurs projets n'aboutissent pas. Or, si le projet n'aboutit pas, l'auteur-e n'est pas rémunéré-e. Les distributeurs peuvent aussi être soutenus sur catalogues. Seuls les auteurs ne sont jamais aidés sur un parcours ou un catalogue de projets. Comment articuler cela autrement ? : le groupe de travail y réfléchit. Au niveau national, le CNC, avec la bourse « Parcours d'auteur » mise en place depuis peu, commence à faire bouger les lignes : l'auteur-e est placé-e, pour la première fois, au cœur du projet.

Cette aide assez conséquente (20 000 €) est donnée une fois à un-e auteur-e, sur une trajectoire d'artiste. Quelques régions emboîtent le pas : la Nouvelle Aquitaine créé « Parcours d'après », la seule aide en France où l'on peut déposer un projet de 3 ou 4 pages. Elle consiste à aider un-e auteur-e, qui a déjà été aidé-e ou diffusé-e 1 fois, sur une idée. Là aussi, c'est la première fois que ça existe.

La collectivité territoriale semble ne pas vouloir agir directement sur la question de la création artistique. Passer par un intermédiaire serait inévitable. Un constat entendu par Mathieu DUCOUDRAY lors des dernières réunions avec les collectivités auxquelles il a assisté. « *Peut-elle être aussi, au vu des déconcentrations et des décentralisations des politiques culturelles aujourd'hui, un prescripteur du « beau » ?* » Cette question posée par Mathieu entraîne une autre, posée par Jean-Jacques LE ROUX : « *Avons-nous envie, acteurs culturels, que le politique se mêle de cette question-là ?* » La Région et les collectivités financent des compagnies - associations lois 1901 - qui sont aux services de personnalités artistiques (metteurs en scène, chorégraphes, etc.). La subvention autorise la création et la soutient.

La question administrative et juridique se pose : cette subvention est attribuée à une association qui autorise à faire des propositions aux spectateurs, à un metteur en scène, un chorégraphe, etc. mais qui n'autorise pas le versement d'une subvention à un auto-entrepreneur, un artiste-auteur ou un artiste plasticien. Est-il possible d'imaginer un axe de réflexion autour de cela ?

Une nuance apportée par Céline DRÉAN : « *Dans le cinéma et l'audiovisuel, les auteurs ne sont ni des associations ni des micro-entreprises. Ils sont vraiment des individus.* »

Rémunération de la création et rémunération du temps de recherche

Comme déjà évoqué, les bourses d'écriture sont très souvent ressenties comme une prime à l'écriture, une récompense du travail accompli. L'espace de recherche est le grand absent de la chaîne de valeur.

Tous domaines confondus, les auteur-es considèrent qu'ils-elles ne sont pas aidés-es en début d'écriture, alors même qu'avant d'écrire un projet, il faut énormément discuter, rechercher... Contrairement aux idées reçues, il faut beaucoup travailler en amont avant de trouver un producteur ou un diffuseur. Comme le dit Blandine JET, « *c'est dommage parce qu'il y a des projets qui ne voient pas le jour à cause de ça.* »

Une notion de « vide », de besoin de temps de « vacance » ressurgit : tous les auteurs présents évoquent la notion d'enchaînement (voire de superposition) des temps de travail, sans pause.

Or, pour être créatif, il faut aussi qu'ils puissent ne rien faire, se reposer, être à l'écoute, observer pour pouvoir faire ressortir le monde dans leur art. Pour Vincent BURLLOT, « *ce temps, on ne l'a pas ou très rarement. Les auteurs ne sont pas des machines : pour penser les prochains projets, la pensée a besoin à un moment d'oxygène* ». Pour Blandine JET, « *la recherche, ce n'est pas se balader dans la rue et se dire « tiens, j'ai une idée !* ». La recherche est un vrai travail.

Pour valoriser l'importance de la recherche afin que celle-ci soit financée, les auteur-es devraient peut-être mieux définir ces temps de réflexion comme travail. Comme le remarque Alexis FICHET : « *C'est peut-être là qu'on est fragiles. On est au travail. Il y a peut-être une manière de dire que c'est déjà le projet.* »

D'autres manières d'occuper le temps de recherche ne sont jamais pris en compte. Elsa VETTER passe beaucoup de temps avec les artistes. Les rencontrer, les regarder dans leur travail, échanger avec eux en dehors de tout cadre, est quelque chose qu'elle doit faire pour nourrir la matière de ses travaux, mais qui n'existe pas dans le champ de sa rémunération.

Marine BOUILLAUD évoque pour sa part les propos d'enseignants des Beaux-Arts, lorsqu'elle y était étudiante : « *Dans les années 70, des galeries payaient un forfait de recherche aux artistes avant les expositions, comme des éditeurs doivent payer parfois 30 % d'avance sur des illustrations ou des écritures. Cela n'existe plus du tout et c'est pourtant essentiel : la prise de risque est là !* »

Lors du premier confinement, L'ARBRE, association de réalisateurs en Bretagne, a adressé un questionnaire à ses adhérents pour évaluer leur situation. Suite à cela, L'ARBRE a commencé à réfléchir sur la rémunération de la création, en identifiant des pratiques invisibles et non rémunérées : l'avant et l'après. Dans le domaine du documentaire, le travail en amont est très solitaire. Beaucoup de projets sont déposés à l'aide à l'écriture. Ce travail de recherche et d'écriture, non rémunéré, est énorme. Or, il faut avoir écrit pendant au moins un an pour recevoir hypothétiquement une aide à l'écriture. Par ailleurs, la diffusion et l'accompagnement du film sont également compliqués pour accompagner financièrement les auteurs-réalisateurs.

A ce stade, des dispositifs de soutien existent en Bretagne, contrairement à d'autres régions, mais ils ne sont pas suffisants. Portés par la Région Bretagne ou le Mois du doc, ils sont financés régionalement et nationalement et permettent aux auteurs-réalisateurs d'être indemnisés pour présenter leurs films sur une tournée de plusieurs dates, par exemple.

De la recherche à la diffusion, en passant par la création, le travail est énorme.

Une refonte des soutiens de la Région est intervenue en 2019 après 3 ans de concertation avec les professionnel·les du cinéma et de l'audiovisuel. Comme le cinéma est une industrie et que la dimension économique rentre dans la boucle, le Collège des Auteurs de Films en Bretagne s'est demandé comment on pouvait intégrer les auteur-es dans le schéma de filière, également comme facteur économique. Céline DRÉAN : « *C'est comme le département Recherche d'une filière !* ». Quelles solutions ? Créer un endroit qui agirait comme un incubateur de projets ? À cette proposition, la Région n'a pu répondre positivement, pour des questions techniques et administratives. Céline : « *On n'a pas poussé plus loin parce qu'on nous a dit que c'était impossible... On les a cru. Effectivement, on pourrait créer du collectif. Des collectifs de scénaristes, par exemple.* »

Évidemment, au stade de la recherche, on ne sait pas si un projet va fonctionner. L'engagement politique serait dans des budgets accordés à la recherche. Garance DOR : « *Plus que de bourses de création, il faudrait finalement des bourses de recherche, sans obligation de production.* »

Quelques auteur-es ici présent-es, dans l'évocation de ces difficultés de créer et d'un temps de recherche « qui n'existe pas », évoquent l'hypothèse du revenu universel...

3. COMMENT PROLONGER CES PREMIÈRES RÉFLEXIONS ?

Ces échanges posent les premières bases d'un travail collectif sur des questions aussi diverses que :

- la reconnaissance du métier d'artiste-auteur.e, de sa protection et de sa rémunération ;
- la nécessité de temps de recherche et de développement (ou d'expérimentation) dans le processus de création ;
- l'organisation professionnelle des métiers et des filières.

Cette première phase de travail visait à éclaircir et sérier les différents sujets qui pourront être débattus et mis sur l'ouvrage des futurs groupes de travail mis en place dans le cadre du Forum des Politiques Culturelles de Bretagne proposés par le CCCB et au sein desquels les auteur-es pourront être amenés à porter leur voix.

Cette première restitution constitue un premier état des lieux, partagé à l'échelle des différents secteurs, et qui permet d'anticiper de manière transversale, l'organisation du travail à accomplir, en particulier en ce qui concerne les points de convergence des différents secteurs, et les particularités propres à chaque secteur.

La suite des opérations pourra s'organiser en fonction de l'agenda du Forum des Politiques Culturelles, et le groupe de travail réuni le 7 juin 2021 prévoit un nouveau rendez-vous à l'automne*.

** A ce stade, il est également utile de préciser que dans le cadre de son programme de formations et de séminaires, Films en Bretagne prévoit un rendez-vous spécifiquement dédié au artistes-auteur.es, avec le précieux concours de Yann Gaudin.*