

Pourquoi et comment accueillir un auteur ?

de la dédicace à la résidence

Pourquoi et comment accueillir un auteur ?

de la dédicace à la résidence

*Yann Dissez pour
Livre et Lecture en Bretagne*

Introduction	p.12
1. Pourquoi et comment accueillir un auteur ?	p.16
1.1. L'auteur, l'écrivain et la création littéraire	p.18
De quoi parle-t-on ?	p.18
Quelques mythes et idées reçues... ..	p.18
« L'écrivain » n'existe pas	p.18
Qu'est-ce qu'un auteur ?	p.18
Qu'est-ce qu'un écrivain ?	p.19
« L'artiste auteur »	p.21
L'écrivain est-il un artiste comme les autres ?	p.22
Bégayer dans sa propre langue	p.22
Les conditions économiques et sociales des écrivains	p.23
Un écrivain ne vit pas de ses droits d'auteur	p.23
De multiples sources de revenus	p.24
Un « second métier »	p.25
Les activités périlittéraires	p.25
Solitude de l'écrivain	p.26
Du temps pour créer	p.26
Les aides possibles : bourses et résidences	p.26
Ecrire n'est pas un métier	p.27
Ecrire : travail ou inspiration ?	p.28
Qu'est-ce qu'écrire ?	p.28
La littérature contemporaine et les publics : état d'une fracture	p.29
1.2. Pourquoi accueillir un auteur ?	p.31
Absence d'auteurs	p.31
Deux corps du roi	p.32
Réception de l'œuvre	p.33
Présences d'auteurs	p.33
Quelles sont les actions possibles ?	p.34
Qu'est-ce qui peut pousser un auteur à accepter ou solliciter une invitation ?	p.34
Pourquoi accueillir un auteur ?	p.35

1.3. Comment accueillir un auteur ?	p.36
Une grande diversité de projets et de modes de présence possibles	p.36
Les conditions de la rencontre	p.37
Des risques	p.38
1.4. Typologie des présences d'auteurs	p.40
1.4.1. L'auteur est accueilli pour une intervention ponctuelle	p.42
1.4.2. L'auteur réside dans un lieu pour une durée déterminée	p.44
Présences courtes (de deux jours à deux mois) : séjours	p.44
Présences longues (de deux mois à un an) : résidences	p.45
Qu'est-ce qu'une résidence ?	p.46
Le label « résidence »	p.46
Alors que fait-on ?	p.47
Résidences : principes et composantes	p.47
Proposition de typologie	p.50
1.4.3. L'auteur ne réside pas sur place	p.52
2. Le contexte et la préparation du projet	p.54
2.1. L'élaboration du projet	p.56
La place de l'auteur dans le projet culturel de la structure	p.56
La contrepartie	p.57
2.1.1. Le projet artistique et culturel	p.58
La démarche d'élaboration du projet	p.59
Les différents modes d'intervention possibles de l'auteur : le choix du (ou des) dispositif(s)	p.62
Du point de vue de l'auteur : quel type de projet choisir ?	p.62
2.1.2. Le territoire et le lieu d'accueil	p.64
Territoires	p.64
Ancrage et mobilité	p.64
Les lieux d'accueil	p.66
Choix du lieu d'accueil	p.66
Lieux pérennes ou temporaires, fixes ou itinérants	p.67
2.1.3. Le temps du projet	p.68
Période, durée, fréquence	p.68
Evaluer et accorder les temporalités	p.69

2.1.4. La structure et les fonctions nécessaires à la mise en œuvre du projet	p.70
La structure organisatrice	p.70
Le référent	p.70
Les fonctions	p.70
2.1.5. Les partenariats	p.72
Les partenariats institutionnels	p.72
Les partenariats opérationnels	p.73
Quels partenaires pour quel projet ?	p.73
Quelques remarques et recommandations... ..	p.74
2.1.6. Les publics	p.76
Types de publics	p.77
Travail avec les partenaires	p.77
Médiation	p.77
2.2. Quelques outils et aspects pratiques	p.78
2.2.1. Le rétroplanning	p.78
2.2.2. Le budget	p.80
Le budget Prévisionnel	p.80
Le plan de trésorerie	p.81
2.2.3. Les financements	p.82
Les recettes propres	p.82
Les financements publics	p.82
Les aides privées	p.87
La demande de subvention	p.89
2.2.4. Le choix de l'auteur	p.90
A quels auteurs s'adresser ?	p.92
Quels critères appliquer ?	p.92
Quelles modalités de « recrutement » ?	p.92
Quelles modalités de sélection ?	p.93
Quelques sites	p.93
2.2.5. Coopération du projet	p.94

3. Le déroulement du projet	p.96
Préambule	p.97
Convention / contrat	p.98
3.1. Séjours et résidences	p.100
3.1.1. Le projet artistique et culturel	p.100
Le travail de création artistique	p.100
La recherche	p.101
Le processus	p.101
La commande	p.102
Le projet culturel : médiation et rencontres	p.103
Action culturelle et médiation	p.104
Quelles sont les actions possibles ?	p.104
La nécessité de contractualiser / formaliser	p.105
Après... ..	p.105
3.1.2. Le temps de la résidence	p.106
La durée	p.106
La répartition du temps	p.106
3.1.3. La rémunération de l'auteur	p.110
Préambule	p.110
Quels sont les montants pratiqués ?	p.110
Quand intervient le règlement ?	p.110
Quelles sont les modalités de rémunération des auteurs ?	p.111
Les droits d'auteur	p.111
Le salariat	p.111
Le régime des travailleurs indépendants	p.111
Une solution mixte	p.111
3.1.4. Accueil et hébergement	p.112
3.1.5. Transport et déplacements	p.114
3.1.6. Restauration	p.115
3.1.7. La personne référente	p.116
3.1.8. Edition	p.118
Les droits d'auteur	p.119
Le droit moral	p.119
Le droit patrimonial	p.119
La cession de droits	p.120

Le contrat d'édition	p.120
Creative commons.....	p.120
Mentions obligatoires	p.121
3.1.9. Communication	p.122
3.1.10. Assurances.....	p.124
3.1.11. Modifications et litiges.....	p.126
3.2. Présences ponctuelles	p.128
3.2.1. La phase préparatoire.....	p.130
Le projet	p.130
Le rétroplanning	p.130
L'équipe du projet.....	p.130
Le budget et les financements	p.131
Le choix de l'auteur	p.131
Le public	p.131
Les partenaires.....	p.132
Communication.....	p.132
La préparation de la rencontre	p.132
3.2.2. Le déroulement de la rencontre	p.134
Le temps	p.134
Le lieu	p.134
La rencontre	p.135
Rémunération de l'auteur, administration	p.138
L'accueil.....	p.138
Transport, hébergement, restauration.....	p.139
Après la rencontre	p.139
Quelques liens et références	p.141
4. L'après projet.....	p.142
4.1 Le bilan : évaluation et coévaluation	p.143
Critères et modes d'évaluation	p.144
4.2. L'attente de retours	p.146
La commande.....	p.146

L'édition	p.147
Des modalités de publication plus légères	p.148
Les traces	p.149
4.3 Le suivi et les contacts	p.150
Avec l'auteur	p.150
Avec le public et les partenaires.....	p.150
5. Pratique	p.152
5.1. Rémunération et régime social des auteurs	p.154
Preamble : modalités de rémunération.....	p.154
5.1.1. Rémunération en droits d'auteur et en droits d'auteur au titre des activités accessoires ..	p.156
Activités pouvant être rémunérées en droits d'auteur.....	p.156
Activités pouvant être rémunérées en droits d'auteur au titre des activités accessoires	p.157
5.1.2. Les autres modes de rémunération et statuts.....	p.158
Salariat	p.158
Travailleur indépendant	p.158
5.1.3. Comment rémunérer un auteur en droits d'auteur et en droits d'auteur au titre des activités accessoires ?	p.160
Les démarches du diffuseur	p.160
Les démarches de l'auteur	p.160
L'AGESSA et la Maison des Artistes (MDA).....	p.161
Les « artistes auteurs » concernés	p.161
L'assujettissement / l'affiliation	p.162
Les commissions professionnelles.....	p.163
Pourquoi est-il important de s'affilier ?.....	p.163
Le numéro d'affiliation	p.163
Les cotisations	p.164
Le précompte	p.165
Le certificat de précompte	p.165
La dispense de précompte	p.166
5.1.4. Le régime social des artistes auteurs.....	p.168
Les prestations d'assurances sociales.....	p.168
5.1.5. CMU, ASS et RSA	p.170

5.1.6. Le régime fiscal des artistes auteurs	p.171
Déclaration des droits d'auteur au titre des traitements et salaires.	p.171
Déclaration des droits d'auteur au titre des Bénéfices Non Commerciaux	p.171
5.2. Les auteurs étrangers	p.172
5.2.1. Les autorisations de séjour: visa, titre de séjour.....	p.173
5.2.2. Rémunération	p.174
5.2.3. Droit du travail	p.174
5.2.4. Sécurité sociale et assurances	p.174
5.2.5. Régime fiscal.	p.175
5.2.6. Contacts et informations	p.175
5.3. Contacts et adresses utiles.....	p.176
5.3.1. Régional	p.176
5.3.2. National	p.180
5.3.3. International	p.184
5.4. Bibliographie sélective	p.186
5.4.1. Accueil d'auteurs et résidences	p.187
5.4.2. Sociologie de l'art.	p.192
5.4.3. Politiques publiques de la culture.....	p.192
5.4.4. Textes critiques et essais	p.192
5.4.5. Rémunération et régime des auteurs	p.192
5.4.6. Généalogie des résidences.....	p.193
5.5. Glossaire.....	p.194
5.6 Index des personnes citées	p.196
5.7. Modèles	p.198
Convention de résidence.....	p.199
Convention accueil ponctuel.....	p.204
Budget comptable	p.206
Budget analytique	p.208
Fiche technique	p.210
Planning.....	p.212
Rétroplanning	p.214

Généalogie des résidences d'écrivains p.216

Antiquité	p.217
Moyen Âge	p.217
La commande.....	p.217
Le mécénat	p.218
Le Voyage d'Italie et le Grand Tour.....	p.220
L'Académie de France à Rome	p.221
La Villa Médicis.....	p.222
Les villégiatures	p.225
La fin du XIX ^e et le XX ^e siècle	p.225
Les années 70 : développement culturel et paradigme territorial	p.227
Les années 80	p.228
La Chartreuse du Val de Bénédiction de Villeneuve-lès-Avignon	p.229
La bourse d'auteur-résident / les crédits de résidence	p.231
Les années 90 : montée du paradigme résidentiel	p.232
16 02 2011 : la <i>Circulaire</i> relative aux revenus des auteurs	p.232

Introduction

Le terme de résidence est, depuis une vingtaine d'années, omniprésent dans les politiques et le champ culturels, au point que l'on ne sait plus aujourd'hui de quoi l'on parle lorsqu'on l'utilise et qu'il tend à occulter la diversité des autres dispositifs d'accueil d'artistes. Comme s'il n'était de présence possible qu'en résidence.

Nous allons donc tenter dans ce guide d'y voir plus clair, et il nous faudra pour cela repartir de la question de l'accueil des auteurs, dont les résidences ne sont qu'une modalité, un dispositif particulier. Cela nous conduira à envisager la question centrale de la place de l'artiste dans la société, mais aussi celles de la création, du statut et des conditions de vie des écrivains^[1], de l'économie des projets culturels, des formes et modalités du travail artistique et culturel ainsi que de leur financement.

Nous allons donc adopter un point de vue synoptique, car ces questions n'ont jamais été abordées dans leur globalité et seule une vision d'ensemble permet d'en comprendre le fonctionnement et les enjeux.

Pourquoi ce guide ?

*on a entrelacé les branches pour installer un nid en haut d'un très grand arbre
assez grand pour y lover un homme / c'est bizarre
un nid pour quoi faire ?
un nid c'est bizarre
Olivier Cadiot, « Un nid ? »^[2]*

- Parce que de plus en plus de structures, de collectifs et d'associations invitent des auteurs ou se posent la question de l'accueil d'écrivains et que ceux-ci sont de plus en plus sollicités pour diverses formes d'interventions (ateliers, lectures, stages, résidences...). On peut en effet constater que résidences et lectures publiques se sont multipliées ces dernières années et que ce mouvement ne cesse de croître. Le livre trouve son prolongement dans ces actions, le texte se donne à voir et à entendre dans des formes vivantes de publications, et les écrivains eux-mêmes créent « hors du livre ».
- Parce que les structures organisatrices sont parfois contraintes, faute d'outils et de repères, de « bricoler^[3] » dans leur coin, avec pour seules références quelques expériences observées et conseils glanés ici ou là.
- Parce que l'on trouve de nombreuses informations dispersées, parfois lacunaires, plus ou moins justes, mais qu'à ce jour aucun document ne donne une vision d'ensemble, ne centralise les questionnements et outils.
- Parce que les lieux ressources font face à de plus en plus de demandes d'accompagnement, de formations, de conseils (de la part des auteurs, des porteurs de projet et des élus).
- Et, enfin, pour susciter l'envie et le désir de « travailler avec » et d'accueillir des auteurs.

Un guide pour quoi faire ?

*qui a bien pu avoir une idée pareille ?
on tombe dessus par hasard / pas d'accès prévu
c'est bizarre / aucun balisage / aucun signe pour
dire suivez le guide / rien / c'est bizarre
un nid pour quoi faire ?
un nid c'est bizarre
Olivier Cadiot, un nid ?^[4]*

Chaque projet est singulier, c'est pourquoi il ne saurait y avoir de modèle reproductible, de méthode applicable universellement, de recettes... Nous nous proposons ici de pointer les questions, d'amener chacun à se les poser et de proposer quelques outils (théoriques, méthodologiques et pratiques) pour élaborer les réponses adaptées à chaque contexte et à chaque projet.

Ce que ce guide n'est pas...

- un « Guide Michelin » des bonnes adresses de résidences
 - une méthode infaillible pour réussir un projet, une résidence
 - un recueil de recettes
 - une tentative de légiférer, de rigidifier, de procéduraliser...
- ...et ce que vous n'y trouverez pas
- des modèles « types » ou un modèle unique de résidence
 - des règles à appliquer, une réglementation

[1] Cf. p. 18, « Auteur ou écrivain ? »

[2] in Rodolphe Burger, No sport, label Dernière bande, 2008

[3] Au sens de « mauvais bricolage », un peu amateur, de bric et de broc, sans les notices, outils et pièces détachées minimales requises, que justement nous allons tenter de proposer dans ce guide, afin de redonner quelque pincées de professionnalisme et quelque noblesse au susnommé bricolage.

[4] In R. Burger, op. cit.

Ce que ce guide voudrait être...

Un guide, une carte d'embarquement, un manuel de découverte, un petit traité d'exploration.

Jean-Michel Espitalier, Caisse à outils [5]

- Pour reprendre la terminologie de Jean-Michel Espitalier : à la fois une caisse à outils, des pièces détachées et quelques modes d'emploi pour les agencer en fonction de la nature et des spécificités de chaque projet.
- Une présentation la plus complète possible des différents dispositifs d'accueil d'auteurs et de leurs modalités de mise en œuvre.
- Une aide pour penser, préparer les projets de résidence et d'accueil d'écrivains.
- Un document ressource qui propose informations et réflexions, aiguille vers les sites et les ouvrages spécialisés, et les personnes compétentes sur les sujets abordés.
- Un espace d'échange et de réflexion.

... et ce que vous y trouverez

- Des outils pour définir et élaborer un projet d'accueil d'auteur.
- Des outils d'accompagnement pour les porteurs de projets, les auteurs, etc.
- Des outils méthodologiques.
- Des cadres et des repères, pour pouvoir ensuite se laisser la liberté d'imaginer, d'inventer, de déplacer, d'« intuitionner »...
- Des questions à se poser, des points à envisager pour préparer la mise en œuvre des projets.
- Quelques clés pour aborder la question du sens, des objectifs et des enjeux.

À qui s'adresse ce guide ?

Aux porteurs de projets (structures culturelles, collectivités, médiathèques, associations), aux élus, aux personnels des lieux d'accompagnement et de ressources, aux auteurs et aux personnes curieuses d'« y voir un peu plus clair ». Nous avons tenté de prendre en compte, pour chaque sujet, la pluralité des points de vue possibles.

Il s'adresse donc à un public large, à des acteurs divers. Certaines parties, certains sujets abordés paraîtront évidents aux uns ou aux autres, en fonction de leurs compétences et connaissances. Ce sont les limites de l'exercice ; c'est pourquoi nous nous efforcerons, autant que possible, de faire le lien (bibliographie, sites web, contacts) avec des sources d'information plus complètes.

Résidences, présences et accueil des auteurs

L'auteur est en résidence de commande, de création, en séjour libre, en résidence d'intervention sur des lieux historiques, sur les traces d'un homme illustre, en promenade littéraire, en résidence individuelle, collective. Aujourd'hui tout est résidence. Les chorégraphes, les compagnies de théâtre, les plasticiens, les réalisateurs, les chercheurs vont en résidence. Cette profusion de séjours a généré une confusion telle que, tout en conservant son caractère fragile lié aux productions de création difficile à mettre en œuvre, la notion de résidence s'est éloignée de son sens premier.

Geneviève Charpentier, Approche typologique des résidences d'auteurs en France [6]

Le terme de résidence crée un effet d'illusion. Paradigme [7] de l'action publique, il englobe et masque la multiplicité des dispositifs d'accueil d'artistes, au point qu'il a aujourd'hui perdu tout son sens, tant la diversité des projets qui s'en réclament est grande.

Terme doté d'une certaine noblesse, évoquant l'image de la « maison d'artiste », de la vieille bâtisse de campagne où les artistes viennent séjourner, il crée une double illusion :

- En employant un terme unique, chacun pense savoir « de quoi on parle », or il n'en est rien, tant il recouvre de projets divers (presque autant de projets que de porteurs de projets). Il tend, de plus, à faire croire que la seule modalité possible d'accueil d'artistes est « la résidence ».
- Organiser une résidence est presque devenu une fin en soi, dans une sorte de mouvement d'autolégitimation : on organise une résidence, on va en résidence... fin de la discussion.

Or les résidences ne sont qu'un moyen, un dispositif parmi d'autres, favorisant l'accueil et le travail avec des artistes [8]. Le dispositif le plus complet et le plus abouti certes, mais pas l'unique.

Les résidences sont cependant au cœur de ce document car, « qui peut le plus peut le moins » : l'ensemble des outils qui permettent de les comprendre, de les concevoir et de les mettre en œuvre pourraient servir à fortiori à accueillir des artistes pour des projets plus légers. De plus, dans le cadre de la plupart des résidences, ont lieu des lectures, des ateliers, des rencontres...

Nous allons donc aborder ici l'ensemble des modes de présence des artistes : de la simple rencontre ponctuelle (pour une lecture, une dédicace, etc.), jusqu'à des projets plus complets (résidences).

Ceci pour deux raisons : tout d'abord pour montrer qu'il est possible de travailler avec des artistes sous des formes plus légères (et nommer, décrire, ces dispositifs) et également parce qu'il est bien souvent préférable de commencer par des accueils plus légers avant de se lancer dans l'organisation de résidences.

[5] Pocket, 2006, p. 13

[6] décembre 2003 http://www.arald.org/ressources/pdf/dossiersenligne/CHARPENTIER_residences_auteurs.pdf

[7] à la fois modèle, exemple, idéal et référence

[8] Et non une fin en soi

I

Pourquoi et comment accueillir un auteur ?

La littérature, ça ne vit pas que dans les livres.

François Bon, tierslivre.net

La question qui ouvre et sous-tend ce document est donc :

Pourquoi et comment accueillir un auteur ?

Question première qui, une fois traitée, devrait permettre d'éclairer les notions de projet, d'enjeux et d'objectifs spécifiques à chaque contexte, de choix du dispositif adapté et des modalités de mise en œuvre. Lorsque vous aurez mûrement envisagé cette double question et formulé vos réponses, un certain nombre d'orientations en découleront, telles que la durée, la période, les types de partenaires possibles, etc.

Avant de l'aborder, un détour s'impose, qui fera l'objet du premier chapitre de cette première partie. Nous nous apprêtons à réfléchir à la question de l'accueil de l'auteur^[9], mais...

- Qu'est-ce au juste qu'un auteur ?
- Qu'est-ce qu'un écrivain ?
- Un écrivain est-il un artiste comme les autres ?
- Quelles sont les conditions de vie, les parcours des écrivains ?
- Quelles sont les conditions de la création ?
- Quel est le sens de leur présence ?
- La présence des auteurs est-elle nécessaire ?
- Nécessaire à la création, à la médiation auprès des populations ?
- Que permet-elle de mettre en œuvre ?
- Quelles sont les spécificités du champ littéraire par rapport aux autres champs artistiques ?
- Quels sont les modes de présence possibles ?

Une fois ces questions étudiées, nous pourrions envisager celles du Pourquoi ? et du Comment ? accueillir un auteur et dresser une typologie des modes de présence.

[9] Nous utiliserons les termes génériques d'auteur et d'écrivain, pour la clarté de l'exposé, en sachant qu'il n'existe pas d'auteur ou d'écrivain mais des individus aux envies, compétences, caractères... très différents. Il est avant tout nécessaire d'échanger avec chacun et d'adapter chaque projet. De même, le terme générique de présence ne rend pas compte de la multitude des actions possibles. Nous reviendrons ensuite plus en détail sur ces points.

1.1. L'auteur, l'écrivain et la création littéraire

De quoi parle-t-on ?

L'auteur est au cœur des projets que nous allons présenter et, pourtant, ces questions sont rarement abordées par ceux-là mêmes qui font profession de les accueillir... De surcroît, la « figure » de l'auteur est sujette à de multiples mythes et représentations. Elle porte, en France, le poids de l'imagerie romantique : solitaire, inspiré, marginal, doux rêveur, sensible, inaccessible... qui influence la façon dont nous les percevons et dont nous les accueillons.

Quelques mythes et idées reçues...

Les auteurs sont des êtres solitaires, asociaux (alcooliques aussi, souvent, tant qu'à égrener les images d'Épinal), vivant de peu...

Excuses toutes trouvées pour laisser notre écrivain seul pendant deux mois, dans une chambre mansardée et mal chauffée, avec un lit simple et un Butagaz pour la cuisine. Caricature ? Non, malheureusement (mais de plus en plus rare, heureusement).

Autre registre : L'auteur accepte l'invitation, car cela flatte son ego, cela le valorise, cela fait partie de son travail...

Lieux communs qui servent parfois aussi d'alibi pour ne pas le rémunérer ! « C'est déjà pas mal qu'on l'invite pour faire sa promo, on ne va pas en plus le payer ! », sous-entendu : « Avec tout ce qu'il va gagner en droits d'auteur... » ou « On lui offre déjà une belle occasion d'être admiré ».

Nous allons donc tenter de décrire et de comprendre la

réalité multiple et complexe qui se cache sous les termes d'auteur et d'écrivain, afin de déconstruire ces représentations.

L'« auteur » n'existe pas

C'est là, nous semble-t-il, le premier présupposé qu'il faut d'emblée dévoiler : Il n'existe pas *un* auteur, qui serait l'auteur type, le modèle unique sur lequel la multiplicité des auteurs serait bâtie, mais *des* auteurs, des personnes, des individus singuliers qui créent, publient, vivent plus ou moins de cette activité artistique, mais aussi vivent, aiment, ont une famille, un métier, etc. La réalité est donc bien plus complexe, diverse et riche que ne le laisse penser le vocable singulier d'auteur.

Une des causes principales de ces représentations : l'écrivain écrivant demeure invisible. Cette absence nourrit mythes et fantasmes, confortés par les récits romantiques de l'auteur dans sa tour d'ivoire, de l'écrivain solitaire, inspiré, pauvre et alcoolique ou, au contraire, par les récits médiatiques de l'écrivain riche, célèbre et mondain. Certains auteurs eux-mêmes se font fort d'entretenir ces images, alimentant ainsi leur propre mythologie.

Donc, les auteurs créent, travaillent, peuvent avoir une famille, aimer la compagnie, apprécier un bon repas, vivre décemment de leur activité, se confronter à d'autres réalités, etc.

Mais qu'est-ce qui définit un écrivain, un auteur ?

Quelles sont les conditions sociales et économiques des auteurs ?

Ce sont les questions que nous allons aborder en nous appuyant sur trois sources principales :

- l'étude et le livre de Bernard Lahire, *La Condition littéraire : la double vie des écrivains*^[10],
- les analyses de Bénédicte Malaurent, notamment le *Guide du statut social des auteurs*^[11],
- l'ouvrage de Nathalie Heinich, *Être écrivain : création et identité*^[12].

Qu'est-ce qu'un auteur ?

Pour comprendre ce terme, il faut remonter à la lutte engagée par Beaumarchais pour la reconnaissance légale du droit d'auteur. souhaitait ainsi défendre le droit des auteurs face à l'omnipotence des comédiens français.

Le 3 juillet 1777, lors d'un souper auquel il convie une trentaine d'auteurs, il propose la fondation de la première société des auteurs dramatiques. La lutte qu'il décide d'engager aboutit à la reconnaissance légale du droit d'auteur par l'Assemblée constituante le 13 janvier 1791 (loi ratifiée le 19 janvier 1791 par Louis XVI). C'est la première loi édictée dans le monde pour protéger les auteurs et leurs droits : elle énonce déjà que

« *la plus sacrée, la plus inattaquable et la plus personnelle de toutes les propriétés est l'ouvrage, fruit de la pensée de l'écrivain* »^[13].

La loi n° 57-298 du 11 1957 sur la propriété littéraire et artistique institue de nouvelles dispositions législatives relatives au droit d'auteur et rassemble une jurisprudence abondante accumulée depuis 1791. Depuis cette date, en effet, en dépit de l'évolution des modes de diffusion et de circulation des œuvres, « le législateur est demeuré en France peu actif sur ce sujet »^[14].

« Cette loi reconnaît la primauté du droit moral et détermine, à partir d'une base jurisprudentielle : les droits des auteurs, les conditions d'exploitation de leurs droits patrimoniaux, les modalités des contrats de représentation et d'édition, les procédures d'application. »^[15]

Le 1^{er} juillet 1992, le de la propriété intellectuelle, du droit français créé par la « loi n° 92-597 relative au code de la propriété intellectuelle », regroupe la plupart des anciennes lois régissant les deux branches de la propriété intellectuelle, que constituent la propriété industrielle et la propriété littéraire et artistique.

« L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous » (article L 111-1). Source Légifrance <http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20110626>

L'enseignement que nous en retiendrons est que le terme auteur, souvent employé de façon intransitive (sans complément), est en premier lieu transitif. Il n'existe pas d'auteur en soi : un individu n'est auteur que parce qu'il est auteur d'une œuvre. C'est le premier sens donné au mot auteur par le Larousse : « *L'auteur de quelque chose, celui qui en est la cause.* » Cette définition est capitale pour le sujet qui nous occupe et aura des incidences sur la façon d'envisager

le choix et l'accueil de l'auteur. On accueille, on choisit un écrivain pour ce qu'il a créé, pour son œuvre, et non pour ce qu'il représente... On a souvent tendance à l'oublier.

Un auteur est donc, dans la situation qui nous occupe, un auteur d'une « œuvre de l'esprit » (littéraire, graphique, photographique, même si l'usage tend à rapprocher le terme d'auteur de celui d'écrivain, à l'assimiler à « auteur d'une œuvre écrite »), sur laquelle il possède un certain nombre de droits.

Le second sens donné au mot auteur par le Larousse est intransitif : « écrivain ». Dans cette seconde acception, il induit parfois un jugement de valeur positif : « C'est un auteur » (*i.e.* une personne qui fait autorité dans son domaine).

Qu'est-ce qu'un écrivain ?

Un écrivain, personne ne sait au juste ce que c'est...

L'écrivain lui-même l'ignore...

Olivier Bley^[16]

Je venais de publier mon premier roman mais je ne saisis pas bien encore ce qu'était un écrivain.

Matthieu Lindon, Ce qu'aimer veut dire^[17]

Une personne qui écrit des « œuvres littéraires de fiction »... Est-ce suffisant pour définir et comprendre ce que recouvre le terme d'écrivain ?

Que faut-il écrire pour « être écrivain » ? Du roman, de la poésie, du théâtre, des récits... genres littéraires que l'on rassemble sous le terme d'« écriture littéraire de fiction » (sinon, on est critique, scénariste, dialoguiste... pas écrivain).

Faut-il avoir beaucoup publié ou un seul livre suffit-il ?

Et les publications en revues, sur internet ?

Écrivain est-il un statut ?

Qui peut désigner, nommer, introniser une personne écrivant comme un écrivain ?

Le qualificatif d'écrivain ne prend-il pas parfois le sens d'un jugement de valeur, nécessitant un certain degré de reconnaissance, de légitimation par les lecteurs, par la presse ou par les pairs ?

Nous ne pourrions ici donner de réponses définitives à la plupart de ces questions. Nous nous contenterons de livrer quelques éléments objectifs (des faits) et subjectifs (des perceptions et représentations) à partir d'une observation des usages et des pratiques, car la réalité de ce que recouvre le terme d'écrivain est diffuse, multiple, au point que l'on pourrait dire qu'il y a presque autant de définitions d'écrivains que d'écrivains eux-mêmes. L'identité de l'écrivain demeure donc complexe, peu visible et peu préhensible.

Le terme d'écrivain a deux dimensions : une dimension objective, définie ainsi par le Larousse : « Personne qui compose des ouvrages littéraires » et une dimension axiologique^[18] (qui énonce un jugement de valeur, le plus souvent positif) : « C'est un écrivain », prononcé généralement avec une voix teintée de respect et d'admiration ou « X, lui, est un écrivain », sous-entendu un « grantécrivain » ou un « bonécrivain ». Nathalie Heinich et Bernard Lahire le disent tous deux : le terme d'écrivain a une forte connotation positive, dénote un certain prestige.

Contrairement à « auteur », qui peut être employé avec ou sans complément, « écrivain » est intransitif. On n'est écrivain « de quelque chose » que pour apporter une précision sur la valeur : « de seconde zone », « de premier plan »... mais écrivain suffit, tout comme poète. On est écrivain.

[10] Enquête menée en 2004 et 2005 par questionnaire auprès de 700 écrivains vivant en Rhône-Alpes ou ayant de fortes attaches dans cette région, par une série d'entretiens auprès de 40 écrivains et par l'étude de dossiers de demande de bourses et d'aides financières. Ouvrage paru aux éditions La Découverte en 2006.

[11] Téléchargeable en ligne sur le site de la Fill (Fédération interrégionale du livre et de la lecture) http://www.fill.fr/fr/guide_du_statut_social_des_auteurs

[12] Ouvrage qui traite de la question des représentations de l'écrivain. Paru aux éditions La Découverte en 2006.

[13] Un historique plus complet du droit d'auteur sur le site de la SACD (Société des auteurs compositeurs dramatiques) : <http://www.sacd.fr/Historique.31.0.html>

[14] <http://www.sacd.fr/Historique.31.0.html>

[15] <http://www.sacd.fr/Historique.31.0.html>

[16] In Lettres d'Aquitaine, no 86 bis, janv.-mars 2010, « Des résidences d'écrivains, pour quoi faire ? », p. 2.

[17] POL, 2011, p. 175.

[18] Qui a trait à la valeur.

Il n'existe pas de loi régissant l'appellation d'écrivain, pas de diplôme ou d'école, comme les Beaux-Arts ou le conservatoire, pas de statut spécifique comparable à celui des intermittents du spectacle dans le spectacle vivant... pas non plus de définition juridique. Difficile alors de s'y retrouver... Dans les faits, rien n'interdit à qui que ce soit de se proclamer écrivain (encore faudrait-il ensuite être reconnu et accepté comme tel). Les distinctions et validations s'opèrent dans les usages : ce sont les instances extérieures qui « font » l'écrivain.

En France, en effet, la plupart des institutions et sociétés d'auteurs (CNL^[19], SGDL^[20], DRAC^[21], SRL^[22], etc.) considèrent comme écrivain une personne qui a publié au moins un ouvrage chez un éditeur proposant un contrat à compte d'éditeur et qui peut en contrepartie percevoir une rémunération contractuelle sous forme de droits d'auteur (ce qui permet peut-être de distinguer l'écrivain de l'écrivain).

Traditionnellement, l'écrivain est donc défini comme une personne dont les œuvres imprimées sont diffusées par la voie du livre par des entreprises d'édition et qui perçoit à ce titre une rémunération qualifiée de droits d'auteur.

Dans la plupart des cas, c'est ce critère qui permet de définir les potentiels bénéficiaires d'aides, de bourses, de résidences.

Si l'on s'en tient à cette définition d'usage, c'est donc en premier lieu l'éditeur qui « fait » l'écrivain. C'est lui qui, en décidant de publier tel ou tel texte, octroie à l'auteur d'un manuscrit la qualification d'écrivain (du moins aux yeux des institutions et des professionnels). L'existence, la légitimation institutionnelle et professionnelle de l'écrivain se fait par le biais de ce tiers qu'est l'éditeur (ce tiers pourrait être tout aussi

bien la critique, l'institution, les lecteurs).

La publication permet également à l'auteur de se percevoir comme écrivain (autoperception), de s'exposer (représentation) et d'être reconnu comme tel par autrui (désignation)^[23].

Cette définition reste cependant problématique : si l'on s'en tient à elle, de nombreux « grands » écrivains auraient à leur époque échappé à cette désignation d'écrivain : Rimbaud, Mallarmé et Lautréamont (entre autres) ont publié certains de leurs textes à compte d'auteur, avant que ceux-ci ne soient repris par des éditeurs ; les romans de Kafka n'ont été publiés que *post mortem* (et contre sa volonté).

De plus, aujourd'hui que les supports se multiplient avec les possibilités liées au numérique et au multimédia, cette définition a-t-elle encore un sens ? Sans parler des développements possibles du monde de l'édition... Beaucoup d'auteurs publient leurs textes sur des supports autres que les supports imprimés (blogs, sites, CD, DVD), mixent l'écriture avec d'autres médiums. Les techniques d'édition et de diffusion liées au numérique facilitent de plus en plus l'autoédition et la diffusion de ses œuvres ; nombre de « maisons d'édition » numériques voient le jour... La définition de l'écrivain à compte d'éditeur n'est-elle pas en passe de devenir obsolète ?

La publication, le 16 février 2011, de la *Circulaire relative aux revenus tirés d'activités artistiques [...] et au rattachement de revenus provenant d'activités accessoires aux revenus de ces activités artistiques*, vient corroborer ce doute en modifiant sensiblement la nature des revenus pris en compte pour l'affiliation à l'Agessa (Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs)^[24].

Jusqu'alors il fallait à l'auteur, pour pouvoir s'affilier, avoir perçu un certain montant de revenus en droits d'auteur. Cette *Circulaire* étend le champ des revenus pris en compte, en incluant notamment les bourses et résidences. Ainsi, des auteurs non publiés à compte d'éditeur ont à présent la possibilité d'obtenir leur affiliation à l'Agessa s'ils perçoivent un montant de revenus en bourses ou résidences qui leur permet d'atteindre le seuil d'affiliation^[25].

Même si ces cas resteront marginaux, pour les raisons évoquées ci-dessus, l'une des conséquences de cette nouvelle *Circulaire* est que l'éditeur n'est plus la seule instance de validation, de légitimation de l'écrivain, puisque l'affiliation à l'Agessa constitue également un marqueur important de professionnalité^[26].

Point sémantique

Puisque nous avons introduit, par le biais de la *Circulaire* du 16 février 2011, les notions de droits d'auteur (sur laquelle nous reviendrons dans le détail), de revenus tirés d'activités artistiques et de revenus provenant d'activités accessoires aux revenus de ces activités artistiques, une parenthèse sémantique s'impose ici.

Le droit d'auteur comprend le droit moral et les droits patrimoniaux (droits de reproduction et de représentation).

L'expression « droits d'auteur » désigne donc la rémunération versée à l'auteur en contrepartie de la cession de ses droits patrimoniaux pour l'exploitation de son œuvre, par reproduction (édition, par exemple) ou représentation de celle-ci (lecture publique, représentation dramatique, par exemple).

La *Circulaire* étend le champ des activités dont les rémunérations entrent dans cette catégorie de revenus aux :

- lectures publiques par les auteurs assorties d'une présentation orale ou écrite de leurs œuvres,
- présentations orales ou écrites de leurs œuvres, par les illustrateurs,
- bourses de création, de recherche ou de production,
- crédits de résidence.

Le code de la sécurité sociale utilise l'expression « revenus artistiques » plutôt que celle de « droits d'auteurs » pour qualifier ces revenus, « qui relèvent du régime particulier de la sécurité sociale [des artistes auteurs] géré par l'Agessa et la Maison des artistes »^[27].

La *Circulaire* et l'Agessa l'emploient également ; c'est pourquoi vous trouverez dans certaines citations ou extraits de documents, les expressions « revenus artistiques » et « revenus tirés d'activités artistiques » pour les désigner.

Hors ces quelques occurrences, nous emploierons les termes de droits d'auteur pour qualifier ces rémunérations ou revenus^[28], afin de ne pas générer de confusions, de nous conformer à l'usage courant et d'être en cohérence avec la terminologie employée dans le guide Comment rémunérer les auteurs ?.

De même, pour les rémunérations ou revenus provenant des activités accessoires aux revenus des activités artistiques, nous parlerons de droits d'auteur au titre des activités accessoires ou, plus rarement, de revenus accessoires.

L'« artiste auteur »...

L'Agessa et la *Circulaire* relative aux « revenus tirés d'activités artistiques [...] et au rattachement de revenus provenant d'activités accessoires aux revenus de ces activités artistiques^[29] » utilisent le terme d'artistes auteurs. Nous reviendrons ci-après sur la relation artiste/écrivain. L'appellation artiste auteur est justifiée par le fait que cette association et cette *Circulaire* s'adressent à la fois aux auteurs de photographies, d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles, musicales, etc.

L'Agessa distingue quatre branches :

- la branche des écrivains – traducteurs – illustrateurs du livre,
- la branche des auteurs et compositeurs de musique – chorégraphes – pantomimes,
- la branche du cinéma et de la télévision,
- la branche de la photographie.

Nous emploierons indifféremment les termes auteur ou écrivain pour désigner les auteurs d'« œuvres littéraires de création » : romanciers, poètes, dramaturges, nouvellistes, auteurs pour la jeunesse, etc.

Même si le terme d'auteur a, nous l'avons vu, une acception plus étendue que celui d'écrivain, ils sont dans la pratique fréquemment utilisés l'un pour l'autre, ce que nous ferons également dans ce document, afin d'éviter de trop nombreuses répétitions.

Auteur ou écrivain ?

Afin de ne pas compliquer le propos par des considérations spécifiques à chaque domaine artistique (et également parce que la plupart des demandes qui parviennent aux SRL^[30] proviennent d'écrivains ou portent sur l'accueil d'écrivains), nous aborderons principalement dans ce document la branche des « écrivains – traducteurs – illustrateurs du livre » :

- les auteurs de livres, brochures et autres écrits littéraires et scientifiques (ce qui exclut les textes à caractère publicitaire ou promotionnel et de communication),
- les auteurs de traductions, d'adaptations et d'illustrations des œuvres précitées,
- les auteurs d'œuvres dramatiques et de mises en scène d'ouvrages dramatiques, lyriques et chorégraphiques,
- les auteurs d'œuvres de même nature enregistrées sur un support matériel autre que l'écrit ou le livre (tel que disque, cassette, CD-Rom, réseau câblé), auxquels sont rattachés les auteurs de logiciels exerçant leur activité à titre indépendant.

Sources : Agessa « Les activités concernées » http://www.agessa.org/getpage_Les-activites-concernees_46,,.html et Agessa « La branche des écrivains – traducteurs – illustrateurs du livre » http://www.agessa.org/telechargement/ficTelecharge_1/auteurs/Ecrivains.pdf

[19] Centre national du livre.

[20] Société des gens de lettres.

[21] Direction régionale des Affaires culturelles.

[22] Structures régionales pour le livre.

[23] Cf. N. Heinrich, op. cit.

[24] L'Agessa est un organisme agréé par l'État pour la gestion des assurances sociales de certains artistes-auteurs. Elle est chargée, depuis le 1^{er} janvier 1978, d'une mission de gestion pour le compte de la sécurité sociale. http://www.agessa.org/getpage_Les-missions_9,,.html. Cf. ci-après.

[25] Il faut, pour pouvoir s'affilier et bénéficier d'une couverture sociale, percevoir plus de 7 974€ par an en droits d'auteurs (en 2010). Cf. ci-dessous 5.1.3.

[26] Comme l'attestent à la fois Bernard Lahire (op. cit.) et Bénédicte Malaurent (in entretien avec Yann Dissez).

[27] Comment rémunérer les auteurs ? réalisé par l'ARL Paca en partenariat avec le CNL, la Charte des auteurs et des illustrateurs pour la jeunesse, la SGDL et la Fill, p. 7.

[28] Qui sont assimilés socialement et fiscalement aux droits d'auteur.

[29] Que nous nommerons *Circulaire relative aux revenus des auteurs* ou *Circulaire*.

[30] Structures régionales pour le livre.

[31] In Le Matricule des anges, n° 123, mai 2011.

L'écrivain est-il un artiste comme les autres ?

« Être écrivain, c'est être aussi artiste. C'est une forme d'art où l'atelier est seulement assez pauvre.

Jean-Christophe Bailly^[31]

Les écrivains, dans les représentations communes, sont-ils considérés comme des artistes ?

Lorsque nous parlons d'artistes, y associons-nous spontanément les écrivains ?

Les écrivains ne sont pas d'emblée perçus comme artistes, alors que les plasticiens, les chorégraphes, les danseurs et comédiens le sont.

Qu'est-ce que cela peut signifier de la perception que nous avons des écrivains ?

Quels présupposés et représentations communes cela révèle ?

Le terme d'artiste évoque les notions de savoir-faire, de technique, d'atelier... qui en sont les attributs classiques (dans les représentations du moins).

Pour ce qui concerne les écrivains, pas d'acquisition d'une technique particulière (la plupart des personnes maîtrisent l'écriture et, comme il n'existe pas en France de formation à l'écriture littéraire, ni de diplôme sanctionnant ces études, tout se passe comme si chaque écrivain pouvait être écrivain, de par sa simple volonté), pas d'atelier, de lieu ou d'outils spécifiques... et donc pas de matérialisation possible de l'« atelier de l'artiste », de son savoir spécifique.

L'ensemble des attributs identifiables de l'artiste sont absents et, de surcroît, la phase du processus de création (faire œuvre) demeure cachée, énigmatique, voire inexistante, aux yeux du public : comme si l'œuvre littéraire était créée *ex nihilo*, dans l'instant où elle

apparaît sous forme de livre. Difficile, en l'absence des signes matériels visibles du travail de création littéraire, d'assimiler l'écrivain à la « catégorie » artiste.

D'où la difficulté à se représenter la résidence d'écrivain autrement que comme ce qui se donne à voir de prime abord : un lieu physique, une demeure où l'écrivain... Où l'écrivain quoi ?, justement... Qu'y fait-il au juste ? Écrire ? Mais quoi d'autre ? Difficile parfois pour les porteurs de projets eux-mêmes de l'exprimer. Autre conséquence : peut-être que l'apport fondamental de la résidence pour l'écrivain n'est pas tant le lieu ou les « outils » mis à disposition que le temps (les financements permettant de dégager du temps), les conditions favorables à l'écriture...

Bégayer dans sa propre langue

Un style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue.

C'est difficile parce qu'il faut qu'il y ait nécessité d'un tel bégaiement. Non pas être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même. Être comme un étranger dans sa propre langue.

Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*^[32]

L'écrivain, auteur d'une œuvre littéraire de fiction, est aussi celui qui travaille la langue, en bouscule les codes, fait l'expérience du style tel que le définit Gilles Deleuze et repousse les frontières des genres, des supports. Comment prendre en compte et soutenir la « jeune création », les œuvres émergentes qui n'ont pas encore trouvé de place chez les éditeurs professionnels, les auteurs d'œuvres plus « pointues » qui ont, de plus, moins de chance de trouver une place dans le secteur

marchand de l'édition ?

Par ailleurs, de nombreux écrivains (principalement les poètes, mais aussi les bédésistes) publient en revues et sur Internet, parfois pendant de longues années, avant de publier à compte d'éditeur. Certains auteurs de théâtre voient leurs textes montés par plusieurs compagnies avant d'éditer...

Ces faits et évolutions possibles du monde de la création littéraire posent la question de la définition de l'écrivain telle qu'elle est admise par les institutions, mais aussi très directement celle de la possibilité de faire financer des projets.

Ainsi, à titre d'exemple, pour pouvoir bénéficier de bourses et de crédits de résidence du CNL, il faut pouvoir justifier d'« un ouvrage publié en langue française à compte d'éditeur ». Si auteurs de théâtre peuvent justifier, pour une première demande, « de plusieurs représentations en public, dans des conditions professionnelles, d'au moins deux œuvres »^[33], les publications en revues^[34] et l'édition numérique ne sont pas prises en compte.

Il est donc important de savoir que, dans la plupart des cas, les projets ne pourront être subventionnés que si les écrivains accueillis correspondent aux critères énoncés par la plupart des institutions : personnes ayant publié au moins un ouvrage à compte d'éditeur. Des aménagements restent cependant parfois possibles, il ne faudra donc pas hésiter à contacter le conseiller concerné^[35] pour tout projet à la marge de cette règle.

Les conditions économiques et sociales des écrivains

Comparé au métier d'écrivain, celui de joueur aux courses est une occupation stable et sûre.

John Steinbeck

La difficulté à vivre de sa plume est [...] un vieux problème qui n'a, au fond, jamais vraiment été solutionné.

Bernard Lahire, *La Condition littéraire*^[36]

Peu d'études exhaustives ou, à défaut, suffisamment représentatives, sur les conditions socio-économiques des écrivains existaient jusqu'à très récemment. Le travail mené par Bernard Lahire en région Rhône-Alpes, rendu public dans le livre *La Condition littéraire : la double vie des écrivains*^[37], est venu combler en partie ces lacunes. Il reste cependant beaucoup à faire, car, en l'absence d'une connaissance précise de la situation des auteurs, les partenaires institutionnels et financiers sont condamnés à rester « flous et approximatifs dans l'évaluation des besoins »^[38].

En raison de la grande diversité de leurs situations économiques, sociales et professionnelles, il est cependant très peu probable que l'on puisse un jour en avoir une connaissance exhaustive et obtenir des chiffres exacts. De plus, compte tenu de l'absence de syndicats d'écrivains, du faible pourcentage d'entre eux qui adhère à une association de défense des droits des auteurs (SGDL, Charte des auteurs et illustrateurs pour la jeunesse, etc.) et de la forte proportion de « non affiliés » à l'Agessa, il n'existe pas d'instance nationale qui rassemble un nombre suffisant d'auteurs pour que l'on puisse obtenir des données représentatives. Une étude à l'échelle nationale serait un travail titanesque, en raison de l'atomisation de l'univers littéraire ; celle menée par Bernard

Lahire en Rhône-Alpes est donc un outil précieux, le seul à ce jour un tant soit peu représentatif.

Il est donc très difficile de se faire une idée précise des conditions de vie des écrivains : de leurs ressources, de ce que peut être leur vie familiale et sociale, de leur rapport à la création, de la diversité des parcours... Bernard Lahire confirme cette méconnaissance : « Si on connaît un peu mieux la vie des intermittents, on ne connaît rien ou presque de la vie des écrivains. »^[39] Le fait que cette activité de création soit extrêmement solitaire, peu professionnalisée, peu rémunératrice (ce qui oblige la plupart d'entre eux à exercer un « second métier »), comme nous le verrons ci-dessous, ne facilite pas la tâche.

Il est donc à peu près impossible de savoir combien il y a d'écrivains en France, ce qu'ils font, comment ils vivent... ce qui ouvre la voie à de nombreuses approximations et aux estimations les plus diverses. Nous nous en tiendrons aux données vérifiables, fournies principalement par l'Agessa :

Le nombre d'auteurs^[40] assujettis (déclarant des revenus en droits d'auteurs) à l'Agessa est de l'ordre de 170 000 (le nombre d'écrivains^[41] assujettis est inconnu).

Fin 2010, il y avait 2 019 écrivains, 1 591 illustrateurs, 934 traducteurs, 116 auteurs d'œuvres dramatiques affiliés à l'Agessa.

20 000 écrivains ont perçu des droits d'auteurs en 2001, mais moins de 2 000 étaient affiliés^[42].

Précision : Être affilié suppose avoir perçu 7 974 € (montant 2010) en droits d'auteurs l'année précédant la première affiliation, soit 900 fois la VHMS (valeur

horaire moyenne du Smic), de continuer ensuite à percevoir au moins 3 987 € par an^[43] (montant 2010) et d'exercer cette activité à titre professionnel.

Un écrivain ne vit pas de ses droits d'auteur

À l'origine, il était prévu que le Quartier des écrivains excède la question du genre en littérature. Parmi les écrivains, on trouverait aussi bien des romanciers que des poètes, des dramaturges que des pas romanciers, des pas poètes, des pas dramaturges. Dans les faits, les dossiers de quelques poètes new-yorkais répondant aux critères de publication et de tirage imposés par les agences immobilières se firent systématiquement retoquer. Les appartements furent attribués à des dossiers meilleurs que les leurs : romanciers à plus de 5 000 exemplaires, romanciers à plus de 10 000 exemplaires, romanciers au-delà de 10 000. Aucun poète ne parvint à se loger dans le Quartier des écrivains, même en colocation avec un ami romancier. Pareil pour les dramaturges et les ni-poètes ni-romanciers ni-dramaturges. En définitive, le Quartier des écrivains appartenait aux romanciers.

Cyrille Martinez, *Deux jeunes artistes au chômage*^[44]

Tentons cependant de poser quelques repères, en nous appuyant sur les analyses de Bernard Lahire et de Bénédicte Malaurent.

Bernard Lahire montre que très rares sont les écrivains qui vivent de leurs seuls droits d'auteur^[45]. Et, pour ceux qui en vivent à une période donnée de leur vie, rien n'indique que cette situation perdurera. Bénédicte Malaurent dit avoir rencontré des auteurs qui ont très bien gagné leur vie de leurs droits d'auteur pendant un temps et se sont ensuite retrouvés au RMI (revenu minimum d'insertion) ou au RSA (revenu de solidarité active).

[32] Flammarion, 1977

[33] <http://www.centrenationaldulivre.fr/?BOURSES-AUX-AUTEURS>

[34] À l'exception des essayistes qui, pour une première demande, peuvent justifier d'articles parus dans au moins trois revues différentes, s'ils n'ont pas publié d'ouvrage à compte d'éditeur.

[35] Le conseiller Livre et Lecture de la DRAC, la personne en charge des résidences au CNL, le responsable de la culture de la collectivité territoriale sollicitée, etc.

[36] Op. cit., p. 159.

[37] Op. cit.

[38] Bénédicte Malaurent, entretien avec Yann Dissez.

[39] Op. cit., p. 551.

[40] Y compris les photographes, les illustrateurs, etc.

[41] Appartenant à la Branche des écrivains - traducteurs - illustrateurs du livre de l'Agessa.

[42] Bernard Lahire, op. cit., p. 89.

[43] Dans ces conditions, l'affiliation peut être maintenue pendant cinq années par la commission professionnelle de l'Agessa.

[44] Buchet-Chastel, 2011 p. 17

[45] Nathalie Heinrich, Bénédicte Malaurent, l'Agessa, la SGDL le signalent également.

Il est, en effet, difficile pour un écrivain de planifier la parution d'un livre tous les ans ou tous les deux ans pour s'assurer des revenus et encore plus hasardeux de programmer des *best-sellers*.

Il est donc nécessaire, pour « une écrasante majorité » d'entre eux, d'exercer un « second métier », constate Bernard Lahire. D'où le sous-titre de son livre : *La Double Vie des écrivains*.

Le terme de « second métier », couramment (et pudiquement) employé pour désigner les activités rémunératrices des auteurs, pourrait prêter à sourire si la situation n'était parfois si délicate, voire tragique. Il s'agit bien, la plupart du temps, de premier métier ou de métier tout court, notamment d'un point de vue financier, tant la part des droits d'auteur dans leurs revenus est souvent faible, voire inexistante.

Il existe cependant des différences considérables entre les écrivains : la majorité d'entre eux ont des revenus très faibles et seule une infime minorité réussit à vivre de ses droits d'auteur (n'étant jamais assurée que cela dure).

• 45 % des écrivains interrogés par Bernard Lahire ont un revenu inférieur au Smic et une minorité (4,2 %) gagne plus de 10 678 € par mois, **tous revenus cumulés** les deux cas^[46].

• Une étude du DEPS^[47] confirme ces chiffres. Elle montre que la moitié des auteurs se partagent 10 % du total des revenus, tandis que les 10 % les mieux rémunérés en perçoivent à eux seuls plus de 50 %.

L'écriture littéraire, activité très valorisée symboliquement, est donc pratiquée en très grande majorité par

des personnes qui n'en tirent pas l'essentiel de leurs revenus, voire pas de revenus du tout. Cette situation est loin d'être nouvelle et l'instauration du droit d'auteur au XVIII^e siècle n'a pas bouleversé les choses.

Un rapide calcul éclairant :

Si l'on estime à 15-17 € le prix moyen de vente d'un livre et à 8 % le montant moyen des droits d'auteur, un écrivain gagne en moyenne 1,20-1,40 € par livre vendu.

On imagine sans peine le nombre d'ouvrages nécessaires pour vivre décemment pendant un an. L'opération est évidemment à recommencer chaque année !

Pour les auteurs de poésie, le tirage se situe en 300 et 500 exemplaires. Même en supposant que tous les ouvrages soient vendus et que le contrat prévoie le versement de droits d'auteur (ce qui n'est souvent pas le cas)... Il n'est pas nécessaire de développer.

Quelques chiffres

Parmi les 700 écrivains interrogés par Bernard Lahire, 59 % n'ont jamais touché d'à-valoir^[48] et, en 2003, seuls 9,3 % ont perçu plus de 10 000 € de droits d'auteur^[49].

Pour les écrivains affiliés à l'Agessa en 2008, le revenu médian de l'année 2007 est de 16 333 €^[50].

Enfin, pour compléter le tableau, il n'est que de songer aux quelque 700 romans paraissant à chaque rentrée littéraire de septembre, au modeste tirage de la plupart d'entre eux et à la courte durée de vie desdits romans dans la presse (pour ceux qui ont la chance d'être repérés) et dans les librairies...

Les écrivains sont donc condamnés à vivre dans une très grande précarité (ou bohème, selon le point de vue plus ou moins romantique que l'on adopte), dans une incertitude constante, dans une situation de dépendance, s'ils n'ont pas par ailleurs de source stable de revenus. Bénédicte Malaurent constate également que cette précarité s'installe au fil des ans. On comprend donc les enjeux du « second métier » exercé par de nombreux auteurs. « *Ces seconds emplois sont, pour la plupart, la garantie de bénéficier d'une sécurité sociale plus régulière, de droits à la retraite et surtout d'un logement.* »^[51]

De multiples sources de revenus

L'écrasante majorité des écrivains est tenue de souscrire à cette obligation vulgaire qu'est l'exercice d'un emploi rémunéré ou de prestations paralittéraires, voire pas littéraires du tout.

Bernard Bretonnière, postface à Cœur d'estuaire^[52]

Les écrivains ne peuvent donc, dans leur grande majorité, vivre de leurs seuls droits d'auteurs, ce qui les contraint à trouver d'autres sources de revenus. Ils se retrouvent, de ce fait, fréquemment en situation « *de pluri-activité* » et peuvent avoir des sources de revenus « *très variées et variables, principales ou secondaires, durables ou occasionnelles, combinables ou non entre elles* »^[53].

Revenus d'activités professionnelles, droits d'auteur, revenus d'activités périlittéraires^[54], allocations chômage, RMI, pensions, retraites, rentes, fortune personnelle ou salaire du conjoint en sont les principales.

Certains auteurs opteront plutôt pour une production littéraire « alimentaire », d'œuvres relevant de la littéra-

ture « industrielle » ou pratique.

Cette pluralité d'activités s'impose également, car il n'existe pas, pour les écrivains, d'équivalent au régime de l'intermittence du spectacle vivant ou à un autre régime d'assurance chômage spécifique, qui permette de rémunérer sous forme d'allocations des périodes de création et de recherche. De plus, si chorégraphes et metteurs en scène ont la possibilité de créer une association qui les autorise à recevoir des subventions publiques pour la création et la production des œuvres, rien de tel pour les écrivains.

Certains auteurs réussissent cependant à construire un équilibre particulier (mais fragile) sans devoir solliciter des aides extérieures.

Les écrivains sont donc conduits à cumuler activités littéraires et « second métier » ou activités « *extra-littéraires-rémunératrices* », à effectuer de constants va-et-vient et à partager leur temps entre les deux. « *Une telle situation de double vie [...] n'est ni nouvelle ni occasionnelle.* »^[55]

On comprend aisément le rôle déterminant que vont jouer les bourses et les résidences sur le plan économique, mais pas uniquement...

Un « second métier »

Le second métier s'impose à la grande majorité des écrivains qui ne veulent ou ne peuvent pas [...] dépendre de la vente de leur œuvre pour vivre.

Bernard Lahire, La Condition littéraire^[56]

Parmi les écrivains interrogés par Bernard Lahire, une « *écrasante majorité* » ont exercé (49,2 %) ou exercent (49,4 %) un métier parallèlement à leur activité litté-

raire. Seuls 1,4 % disent n'en avoir jamais exercé.

Il constate une fréquente absence « *de second métier* » (ou de revenus moins importants pour cette activité) chez les auteurs affiliés^[57]. Un écrivain affilié est donc un écrivain qui s'assure un revenu plus ou moins régulier par la vente de ses livres, des textes de commande, des traductions et activités périlittéraires^[58].

Les « seconds métiers » les plus fréquemment rencontrés sont l'enseignement, le journalisme, les métiers du monde littéraire (bibliothécaire, éditeur, critique...). Ils peuvent constituer un frein à l'activité littéraire, car ils demandent du temps et de l'énergie. Ils représentent cependant une garantie d'indépendance littéraire en ne faisant pas dépendre les revenus du succès commercial des ouvrages.

Les activités périlittéraires

Un certain nombre d'écrivains complètent leurs revenus tirés des droits d'auteur par des activités périlittéraires. Ce sont principalement : les ateliers d'écriture, les rencontres en bibliothèque ou dans les établissements scolaires, les lectures, les conférences, les débats... mais aussi les résidences d'écrivains. Notons que les plus fréquentes sont les signatures en librairie et les participations à des salons... à savoir les moins souvent rémunérées.

Bernard Lahire précise que les revenus issus de ces activités sont généralement faibles^[59], même s'ils peuvent constituer un apport non négligeable pour certains auteurs. Les poètes, notamment, tirent une part importante de leurs revenus de ces ateliers ou lectures performances (publier et vendre des livres

ne leur rapporte pas (ou très peu) de droits d'auteur, mais leur permet tout au moins d'être invités). Il est ainsi souvent difficile pour les écrivains (en particulier pour ceux d'entre eux qui ne disposent pas de revenus stables) de refuser les propositions de rencontres ou d'ateliers, qui peuvent représenter une part importante de leurs revenus^[60]. Cette situation crée parfois des tensions, lorsque l'auteur, « contraint » pour des raisons économiques d'accepter ces interventions, le fait, en quelque sorte, « contre son gré ». Par ailleurs, il y a parfois un hiatus entre la position des pouvoirs publics, qui envisagent ces activités comme un moyen d'« *organiser une vie littéraire publique* », et celle de certains auteurs, soucieux avant tout de préserver leur temps d'écriture^[61]. Ces activités périlittéraires peuvent en effet générer dispersion, perte de temps, déconcentration, fatigue ou sentiment de répétition, mais aussi sentiment de reconnaissance, plaisir d'être invité, rencontre avec les lecteurs et compléments de revenus^[62].

[46] B. Lahire, op. cit., p. 90.

[47] Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture et de la Communication.

[48] Somme avancée sur les droits d'auteur (pour compenser l'attente liée au temps de fabrication et diffusion, non pour financer le travail de création), mais déduite ensuite des droits d'auteur versés. Cf. B. Lahire, op. cit., p. 158.

[49] B. Lahire, op. cit., p. 583.

[50] Écrivains affiliés à l'Agessa en 2008 ; source : Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture et de la Communication.

[51] Bénédicte Malaurent, entretien avec Yann Dissez.

[52] Coédition Ponctuation et Estuarium, 2000.

[53] B. Lahire, op. cit., p. 154.

[54] Au terme de paralittéraire, habituellement employé, nous préférons celui de périlittéraire, que nous empruntons à Jean-Pascal Dubost, pour désigner ces activités qui sont, non pas « à côté » de la littérature et de l'œuvre, mais bien « autour ». Le terme paralittéraire qui, de plus, définit une littérature en marge de ce qui serait la « vraie » littérature contient une connotation péjorative qui ne sied pas à ces activités.

[55] B. Lahire, op. cit., p. 10.

[56] Op. cit., p. 133.

[57] B. Lahire, op. cit., p. 176.

[58] B. Lahire, op. cit., p. 87.

[59] B. Lahire, op. cit., p. 158.

[60] B. Lahire, op. cit., p. 224.

[61] B. Lahire, op. cit., p. 227.

[62] B. Lahire, op. cit., p. 216.

Solitude de l'écrivain

Autre motif récurrent observé par Bernard Lahire et Nathalie Heinich : la solitude de l'écrivain.

« *Les conditions solitaires du travail littéraire ne favorisent pas les prises de conscience et solidarités collectives.* »^[63]

La grande majorité des écrivains travaillent chez eux : pas d'ateliers collectifs comme les plasticiens et les bédésistes, pas de compagnies comme les chorégraphes ou les metteurs en scène, pas d'équipes de tournage comme les cinéastes... pas plus de régisseur son, de technicien lumière, de chef opérateur ou d'assistant... L'écrivain est le plus souvent seul pour son travail de création. La publication peut lui offrir quelques occasions de rencontres avec ses pairs ou avec le « public » lors de salons, de festivals ou de soirées lecture. Les revues sont également des espaces d'échanges entre écrivains. Cependant, hors ces occasions et quelques initiatives individuelles, la vie littéraire leur propose peu d'opportunités de rencontres avec le milieu littéraire. L'activité littéraire reste donc, en grande partie, une pratique qui peut isoler socialement. Résidences, ateliers, et manifestations littéraires participent ainsi à une socialisation de l'auteur, contribuent à le sortir de l'isolement.

Du temps pour créer

« *Lire et écrire, c'est bien beau, mais ne négligeons pas pour autant la lecture et l'écriture. Un roman en cours, des dizaines de livres en souffrance, quelques traductions à l'étude... Y a vraiment que pendant les vacances qu'on peut bosser comme il faut.* »

Claro, Le Clavier cannibale^[64]

« *La littérature n'est pas une activité comme les autres. Nombreux sont ceux qui s'y adonnent, souvent avec passion, mais très peu parviennent à en vivre ou même à trouver le temps nécessaire pour s'y consacrer.* »

Bernard Lahire^[65]

Le principal problème posé par la nécessité d'exercer un second métier ou des activités périlittéraires est d'ordre temporel (et financier : temps et rémunération sont étroitement liés). Le temps consacré à la création est ainsi fragmenté, morcelé, relégué aux marges d'un emploi du temps de salarié et d'une vie familiale. Les auteurs alternent en permanence temps d'écriture et temps d'activités professionnelles rémunératrices. Il leur est ainsi difficile de trouver du temps pour l'écriture et encore plus compliqué de trouver du temps de qualité.

Les aides possibles : bourses et résidences

Dans un tel contexte, on conçoit aisément l'importance des bourses et des résidences, non seulement d'un point de vue économique mais aussi d'un point de vue temporel.

Sur le plan économique, le champ littéraire offre peu d'opportunités financières aux auteurs : les activités périlittéraires, dont nous avons vu qu'elles représentent

de faibles revenus (même si pour certains auteurs cela constitue un apport non négligeable), quelques prix littéraires, bourses et résidences.

La publication d'un livre à compte d'éditeur génère des revenus en créant des opportunités de lectures et d'ateliers ainsi que la possibilité de solliciter bourses ou résidences. Ces dernières se traduisent par une augmentation du temps pour la création, mais aussi, par une forme d'« *encouragement symbolique* »^[66], de reconnaissance sociale, voire de légitimation ou de confirmation de leur « statut » d'écrivain, elles les aident à se définir comme « professionnels ».

Les financements octroyés à l'auteur lui permettent donc de dégager du temps (c'est pourquoi cette question de temps est si essentielle lorsque l'on aborde la question de la présence des auteurs, nous y reviendrons). Un temps entièrement libre dans le cas des bourses et résidences « de création », plus contraint dans le cas de résidences à « projet artistique et culturel ». Pour Sylvain Coher, une résidence représente comme « *l'arrivée d'un CDD au milieu de vacances* », pour les écrivains qui gagnent leur vie « *au coup par coup* »^[67]. D'où aussi la tentation (et la nécessité) pour certains d'enchaîner les résidences, au risque de ne plus écrire que sur commande, puisque cette pratique y est parfois associée, ou d'être constamment mis en demeure de trouver de nouvelles résidences.

Les auteurs qui sollicitent des résidences sont cependant peu nombreux, constate Bernard Lahire : seul un faible pourcentage (9,2 %) des écrivains interrogés dans le cadre de son étude en ont fait la demande^[68]. Ceci s'explique aisément par le fait que la plupart exercent un « second métier » et qu'ils ont charge de famille – deux facteurs qui les empêchent de s'absenter deux mois d'affilée. Il serait donc pertinent de réfléchir à des dispositifs d'accueil d'auteurs ou de résidences qui

tiennent compte de ces contraintes.

À ce sujet, une question se pose fréquemment au CNL, à l'occasion des commissions d'attribution des bourses et résidences :

Faut-il les octroyer prioritairement aux auteurs qui ont fait le choix de ne pas exercer d'activité rémunérée, afin de les aider (et parfois les sauver) économiquement, ou aux auteurs qui ont choisi cette solution afin de garantir leur autonomie (et celle de leur famille) et pour qui cela représente une rare occasion de bénéficier de quelques mois entièrement dévolus à l'écriture ?

« *L'auteur fait vivre de plus en plus de monde autour de lui, éditeurs, bibliothécaires, libraires, animateurs culturels de toutes sortes, professeurs, etc. [tout en continuant d'être] mal payés.* »

Paul Fournel, cité par Bernard Lahire^[69]

Bourses et résidences font donc partie des aides classiques à la vie littéraire, et situent l'écrivain dans un système d'« *économie mixte* » : entre aides publiques et revenus tirés de la vente de leurs ouvrages (logique de marché)^[70].

Un paradoxe : compte tenu du « *poids financier* » des droits d'auteur, ceux qui sont au cœur de l'économie du livre ne comptent généralement pas parmi ceux que l'on nomme les « *professionnels du livre* »^[71]. Nombreux sont les écrivains qui dénoncent le très faible pourcentage de droits d'auteur et expriment le sentiment d'être très mal rémunérés (alors qu'ils sont au cœur du système). Sans prendre parti, faute de chiffres précis, notons cependant que, dans l'écosystème du livre, les métiers très peu rémunérateurs sont fréquents.

Écrire n'est pas un métier

Ni formations ou écoles, ni réglementation de droit d'entrée, ni diplôme ou concours..., ni horaires, ni régularité, ni progression nette ou prévisible..., rémunération faible et fluctuante...

Rien qui puisse rapprocher la création littéraire d'un métier ou d'une profession. Nathalie Heinich note que cette activité de création est très peu professionnalisée et Bernard Lahire constate que c'est « *souvent [...] par un formidable abus de langage que l'on qualifie des personnes qui écrivent et publient d'"écrivains", [de la même manière] que l'on parle de "médecins", d'"enseignants"...* »^[72].

Encore faut-il savoir où l'on situe les « *critères de professionnalité* » : du côté de l'exigence artistique ou du côté des ressources économiques générées ? Bernard Lahire relève un paradoxe : les auteurs les plus « professionnels » du point de vue littéraire sont ceux qui ont le moins de chances d'être « professionnels » du point de vue économique^[73]. En effet, plus les entreprises littéraires sont déroutantes, audacieuses et plus le « marché » se restreint^[74]. Bénédicte Malaurent note cependant que l'affiliation à l'Agessa est un critère important dans le processus d'autoperception des auteurs comme professionnels.

Pour Nathalie Heinich, ce qui distingue les activités créatrices des métiers au sens traditionnel du terme, c'est l'inversion entre moyens et fins : dans les activités ordinaires, le travail a pour but d'assurer une rémunération suffisante alors que, dans les activités de création, les financements sont un moyen pour parvenir à consacrer le plus de temps possible à son art^[75].

Du point de vue des écrivains eux-mêmes, l'écriture est très largement perçue comme une création, mais rarement comme un métier^[76].

Un élément d'explication de cette difficulté à définir un métier d'écrivain se trouve peut-être du côté de la notion de technique, de savoir-faire. Si l'on conçoit aisément qu'un photographe ou un illustrateur ait acquis une technique spécifique (et il existe des formations pour cela), cela semble beaucoup moins évident pour les écrivains puisque « tout le monde apprend à écrire ». Où se situe la frontière entre écriture et écriture littéraire ? Il n'y a pas dans les universités de formation à l'écriture littéraire (équivalent des cours de *creative writing*), ni de « diplôme d'écrivain »... L'écrivain est un autodidacte. Le fait que ces notions de formation, de progression dans l'écriture n'existent pas en France explique probablement aussi l'absence de dispositifs d'accompagnement des auteurs (formes de « *coaching* d'écriture »), de regards extérieurs sur leur travail en cours (comme on le trouve par exemple dans le spectacle vivant), hors les interlocuteurs qu'ils se sont choisis (les pairs...) et parfois leur éditeur.

[63] B. Lahire, op. cit., p. 466.
[64] <http://towardgrace.blogspot.com/> 28 juin 2011.

[65] B. Lahire, op. cit., p. 551.

[66] B. Lahire, op. cit., p. 551.

[67] Entretien avec Sylvain Coher, in Yann Dissez, Habiter en poète. La résidence d'écrivain, une présence de la littérature au monde, mémoire de DESS, sous la direction de Philippe Chaudoir, ARSEC / Université Lumière-Lyon 2, 2004.

[68] Et 7,4 % en ont bénéficié ; le rapport entre bénéficiaires et demandeurs est donc de 77,8 %.

[69] B. Lahire, op. cit., p. 127.

[70] B. Lahire, op. cit., p. 529.

[71] B. Lahire, op. cit., p. 10.

[72] B. Lahire, op. cit., p. 18 et 128.

[73] B. Lahire, op. cit., p. 529.

[74] B. Lahire, op. cit., p. 133, 134.

[75] Sur cette question des financements, sur les différents cas de figures, les tensions qu'elles créent chez les auteurs et les incidences économiques sur le contenu des œuvres, voir N. Heinich, op. cit., chapitre 1 : « Façons d'être écrivain ».

[76] B. Lahire, op. cit., p. 162.

Écrire : travail ou inspiration ?

Je crois que l'inspiration existe même si l'idée que ça vienne des dieux m'agace, mais tu sais parfois ces images, et même ces vers comme « donnés », j'ai encore vécu ça hier, ne sais ce que c'est si pas l'inspir'. Mais je sais que je devrai tout retravailler, sauf le 1 % donné (comme hier, déclencheur), et suis d'accord avec toi travailleur verbal ! Valérie.

Valérie Rouzeau, citée par Jean-Pascal Dubost, Rêverie au travail^[77]

Si très peu d'écrivains envisagent la littérature comme un métier, un grand nombre d'entre eux la conçoivent cependant comme un travail. Cette perception vient heurter les représentations du sens commun qui, ancrées sur le mythe romantique de l'écrivain, associent l'écriture à l'inspiration. Le modèle professionnel (travail) s'oppose au modèle vocationnel (inspiration, don)^[78].

Le modèle vocationnel repose sur la archétypale de l'« *artiste créateur isolé* »^[79] et de la création comme « *acte théologique* ». Il valorise la vocation, le don, l'inné, la singularité et l'inspiration. Ces représentations sont renforcées par l'absence de visibilité du processus d'écriture (dématérialisé, absent) et les images véhiculées par certains médias (et entretenues par certains auteurs eux-mêmes).

Le poète du III^e millénaire travaille contre ce type d'assertion : « Aussi la poésie ne se veut pas. Elle ne se construit pas. Elle naît d'une inspiration dont elle a la garde... » (Frédéric Midal, Pourquoi la poésie ?, Pocket, 2010, lequel refuse d'opposer inspiration et travail) L'inspiration a une origine religieuse (la religion relie à Dieu, de religare, « relier »), le poème prétendu inspiré demeure cultuel.

Jean-Pascal Dubost, Rêverie au travail^[80]

Si écrire n'est pas simplement se poser pour attendre que l'inspiration ou le génie guident la plume, si l'œuvre n'apparaît pas subitement avec son bandeau coloré au nom de l'auteur à la devanture des librairies, si écrire est un travail, en quoi consiste ce travail ? Est-il observable, qualifiable, descriptible ?

Qu'est-ce qu'écrire ?

Le 3 mai 2011, à sa table de travail, le poète n'a aucune idée de ce qu'il va écrire ; il va lui falloir forcer la paresse et le vide artificiel, forcer le passage, comme lors de ces jours salariés où l'envie de travailler fait grand défaut mais par quoi la contrainte oblige à ; ce dont il n'est autrement pour le poète, qui, se contraignant lui-même et par autodiscipline éprouvée, peut s'avancer dans ses retranchements. La matinée de travail ainsi se divise en trois temps : – d'écriture dans le carnet : +/- 1 heure 30 (poème ou journal) – de saisie sur ordinateur de page(s) de carnet : +/- 1 heure – de mise en ligne (non quotidienne) : entre ½ heure et 1 heure.

Jean-Pascal Dubost, Rêverie au travail^[81]

Qu'est-ce que la création littéraire ? Comment se caractérise-t-elle ? Quelles sont les similitudes et les différences avec les autres domaines artistiques ?

Dans les arts plastiques, le spectacle vivant ou le cinéma, le travail de création est matériellement visible. L'atelier du plasticien et le studio du chorégraphe constituent des espaces observables, pourvus de leur matériel technique spécifique. Visites d'ateliers, répétitions publiques permettent à chacun d'observer et de comprendre le processus de création dans son

évolution, d'appréhender l'œuvre « en train de se faire ». Les phases du travail de création sont identifiables : maquettes de plasticiens, *rushes* de cinéastes constituent des premières phases tangibles. Viendront ensuite le montage, la création lumière pour tel chorégraphe ou metteur en scène, les filages, etc.

Ainsi, ces différentes étapes de travail peuvent donner lieu à des résidences ou à des aides spécifiques : résidence de création lumière, de recherche, d'expérimentation... Existe-t-il également des phases, des étapes identifiables dans le travail de création littéraire : expérimentation, recherche de « matériaux », lectures, composition, élaboration de l'œuvre... ?

Il est difficile de répondre à cette question pour plusieurs raisons :

- Écrire est une activité solitaire ; le travail de création littéraire demeure donc caché aux yeux du public et aucun signe visible (à l'exception peut-être du carnet et du blog) ne le matérialise. Cela contribue à renforcer l'image de l'œuvre perçue comme donnée *ex nihilo* et renforce le topique^[82] de l'inspiration, de l'instantané.
- De plus, d'un point de vue technique, l'écriture peut se confondre avec le travail de recherche (dans le même mouvement d'écrire), sans aucun signe visible du passage de l'un à l'autre.
- Enfin, chaque écrivain a une démarche qui lui est propre et qui dépend de la façon dont est organisée sa vie, de ses activités rémunératrices, du temps qu'il peut consacrer à l'écriture (continu ou fragmenté...).

Comment se matérialise ce processus de recherche pour les auteurs ? Carnets, blogs, journaux, brouillons de textes... La prise de notes (de lectures, « sur le motif ») est un élément récurrent et le carnet de notes (bientôt

remplacé par l'iPhone ou l'iPad ?) de l'auteur est un « accessoire » à forte connotation symbolique, peut-être parce qu'il est la seule trace tangible de ce travail (voir aussi les blogs d'écrivains, formes d'ateliers publics de la création littéraire).

Quand l'écrivain crée-t-il ? Quand il est à sa table de travail ? Quand il lit ? Quand il se promène dans une ville ? Quand il anime une rencontre ou un atelier ? Probablement un peu de tout cela, en fonction de chaque auteur... même pour ceux qui s'astreignent à des heures fixes et quotidiennes d'écriture. Ceci aura son importance lorsqu'il s'agira de bâtir le projet de résidence (et d'envisager la part du temps consacrée à la création et celle consacrée aux rencontres). Il faudra l'élaborer en fonction des habitudes de travail de l'auteur accueilli.

Offrant un temps de présence à l'auteur, les résidences permettent de rendre visible ce

La littérature contemporaine et les publics : état d'une fracture

L'ambition fondatrice du ministère des Affaires culturelles créé et confié à Malraux en 1959 était de « rendre accessible au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France, assurer la plus vaste audience au patrimoine culturel et favoriser la création d'œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent »^[84]. La priorité pour Malraux est donc l'accès aux œuvres, fondée sur une conception du public générique et indifférenciée.

Le souci de Malraux était de doter l'ensemble du territoire d'équipements culturels, pour rendre accessible, disponible « le domaine de la culture » à ceux « qui veulent l'atteindre »^[85], et donc de développer l'offre culturelle. Il s'agissait de diffuser par les maisons de la culture, les musées et les théâtres une offre artistique de qualité et de permettre la rencontre directe, sans intermédiaires entre le public et les œuvres.

Olivier Donnat^[86] constate qu'une partie des objectifs que s'était fixés Malraux – doter la France d'un réseau d'équipements culturels relayés depuis la décentralisation par les collectivités territoriales – a été atteinte.

Le chemin parcouru en quarante ans est incontestable : les dispositifs de soutien à la création ont été consolidés et élargis à de nouvelles formes d'expression, les conditions de vie et de travail des artistes ont été améliorées, le patrimoine mis en valeur, l'aménagement culturel du territoire accru, etc.

Cependant, les « efforts pour convertir le plus grand nombre à l'amour de l'art sont restés largement vains »^[87].

travail de création. Et c'est peut-être l'une des spécificités de ces dispositifs : les seuls à pouvoir rendre manifeste et observable le processus de création littéraire (et à proposer à l'auteur la possibilité d'un temps de création relativement long et continu). Ainsi, plutôt que d'exiger de l'auteur une œuvre finie à l'issue de ses deux mois de résidence, ne serait-il pas plus intéressant de tourner le regard vers l'« atelier », par le biais d'un blog, de rencontres publiques autour d'un travail en cours ?

Il fut décidé, à l'occasion de la résidence du poète en terre ardéchoise et pour réfléchir à la notion d'air/souffle/inspiration comme troisième volet de sa tétralogie « La rêverie au travail » (comme on met les muses au bordel), d'ouvrir un blog intitulé « Rêverie au travail » afin de rendre public, voire participatif, l'atelier du poète au travail.

Jean-Pascal Dubost, Rêverie au travail^[83]

Les enquêtes montrent que « les inégalités d'accès aux équipements culturels n'ont pas connu de réduction significative »^[88] : toute une frange de la population continue à accorder une place très limitée aux activités artistiques et à ne pas fréquenter les équipements culturels. De plus, les réticences à l'égard de la création contemporaine demeurent très fortes :

« Indifférence, interrogations, rejets : ce sont les trois stades de la réaction négative à l'art contemporain, qui entrave, suspend ou conteste son intégration dans les frontières de l'art. »^[89]

Pour preuve, ces chiffres :

en 1997, « un quart des Français déclarent ne pas avoir lu de livre au cours des onze derniers mois »^[90], et « la fréquentation des œuvres artistiques reste, selon les statistiques les plus flatteuses, une démarche réservée à 10 % des Français »^[91].

Dans une nouvelle étude^[92], parue en 2009, Olivier Donnat constate que la situation s'est, d'un certain point de vue, aggravée : « La proportion de non-lecteurs est plus importante qu'elle ne l'était en 1997. » Il précise toutefois qu'on ne peut pas en déduire que les Français lisent moins, compte tenu de l'arrivée à la même période de la presse gratuite et de l'essor de la lecture sur écran. Les pratiques de lecture ont donc sensiblement évolué, et ce n'est certainement pas fini.

[77] 28 juin 2011. <http://reverieautravail.blogspot.com/>

[78] N. Heinich, op. cit.

[79] N. Heinich, La Gloire de Van Gogh, Éditions de Minuit, 1991.

[80] 28 juin 2011. <http://reverieautravail.blogspot.com/>

[81] 28 juin 2011. <http://reverieautravail.blogspot.com/>

[82] Lieu commun.

En revanche, pour ce qui concerne la lecture de livres (sous entendu « papier »), « **la baisse des forts et moyens lecteurs s'est poursuivie** ». L'étude montre qu'il y a, par ailleurs, « **plus de Français à n'avoir lu aucun livre [...] au cours des douze derniers mois qu'il n'y en avait en 1997** ».

Donc, en dépit de la richesse des équipements, de la vitalité de la création (654 romans, dont 435 français, pour la seule rentrée littéraire de septembre 2011 – sans compter les ouvrages qui paraissent tout au long de l'année, une foultitude de revues et d'éditeurs, un nombre croissant de lectures publiques, de rencontres littéraires et de résidences, etc.), la question de la démocratisation culturelle est aujourd'hui encore problématique.

« **Trente années de politiques culturelles n'ont pas suffi [...] pour réduire de façon significative la hiérarchisation sociale des comportements culturels.** »^[93]

Les lieux culturels et les œuvres restent peu fréquentés et le sont toujours par les mêmes catégories de la population. L'objectif de démocratisation culturelle entendu comme volonté de « modifier la composition socio-démographique des publics en attirant prioritairement les catégories de population les moins portées vers l'art »^[94] a échoué, dit Olivier Donnat. Il corrobore ainsi les analyses de Pierre Bourdieu concernant la reproduction sociale, qui montre le lien tenu entre héritage culturel, éducation et pratiques culturelles^[95].

Pour Olivier Donnat, « **la recherche du point d'équilibre entre les missions relatives à l'offre culturelle et celles relatives à l'élargissement des publics est devenue un exercice de plus en plus difficile** »^[96].

On comprend qu'il ne suffit plus de construire des équipements ou d'aider la création pour toucher des populations et en faire un public :

« **Les objectifs relatifs à l'offre culturelle [...] et ceux relatifs à l'élargissement des publics, qui ont souvent été pensés comme deux versants d'un même projet, sont en réalité largement autonomes.** »^[97]

Quelle analyse faire de cet échec ? Échec de la démocratisation ou échec des dispositifs mis en œuvre ? La démocratisation culturelle serait-elle, comme le dit Jean Caune^[98], le « dernier grand récit » de l'art ?

Nous forgeons l'hypothèse que, si la création d'équipements culturels a été et reste une phase nécessaire, elle n'est pas suffisante. Il s'agit aujourd'hui de repenser la question des dispositifs, de concevoir de nouveaux modes de présence pour les œuvres et pour la création artistique ; les résidences (et les autres dispositifs d'accueil d'auteurs présentés ci-dessous) ouvrent des pistes de réflexion pertinentes sur ces questions. pratique résidentielle permet en effet de développer, d'inventer et de mettre en œuvre des dispositifs et des projets qui, articulés autour de la présence au monde de l'auteur et de la création, conduisent à repenser un rapport aux populations. Ces dispositifs peuvent donc jouer un rôle décisif, non seulement dans le soutien à la création littéraire, mais également dans le soutien à la médiation autour de la littérature contemporaine. Ils devront également tenir compte des évolutions soulignées par Olivier Donnat concernant l'évolution des pratiques de lectures, la multiplication des supports et la montée en puissance du numérique. Le rapport à la création et aux œuvres est en pleine mutation, et il ne saurait être question de l'ignorer... au risque de produire des dispositifs inadaptés, des coquilles vides.

1.2. Pourquoi accueillir un auteur ?

Absence d'auteurs...

Poètes et non-romanciers en étaient réduits à vivre disséminés sur le reste du territoire, parmi les non-écrivains. Ce qui avait pour effet de les rendre difficilement localisables, et de contribuer à leur manque de visibilité dans l'espace littéraire. Et puis de toute façon, pourquoi se faire chier la vie à chercher où étaient planqués les poètes et autres non-romanciers ? On avait créé un Quartier des écrivains, à partir de là les choses étaient claires, quiconque y avait une adresse était un écrivain, quiconque n'en avait pas était un non-écrivain.

Cyrille Martinez, Deux jeunes artistes au chômage^[99]

Lorsque l'on s'interroge sur la présence des écrivains dans la société, sur le sens de cette présence, son pourquoi ?, son pour quoi faire ? et son comment ?, il est nécessaire au préalable de faire un pas en arrière... Ne pas considérer a priori cette présence comme naturelle et nécessaire.

Le point de départ de la réflexion n'est donc pas la présence de l'auteur mais son absence...

La littérature est en effet l'un des seuls domaines artistiques où la présence du « premier protagoniste » n'est à aucun moment absolument nécessaire.

Dans le spectacle vivant, la présence de l'artiste est indispensable, condition *sine qua non* à l'existence de l'œuvre. Durant le travail de création, chorégraphes, metteurs en scène, danseurs et acteurs sont présents dans le théâtre. Lors des représentations, même si chorégraphes et metteurs en scène ne sont pas systématiquement présents (et ne sont pas présents

physiquement sur scène), ils accompagnent généralement une partie de la tournée.

Les arts plastiques se rapprocheraient plus de la littérature : l'artiste peut créer chez lui, vendre ses œuvres, qui ont ensuite leur vie propre, et n'avoir jamais de nécessité d'apparaître. Oui... s'il n'y avait, dans le dispositif de présentation de l'œuvre, le moment capital du vernissage, qui est précisément celui où l'artiste est présent aux côtés de l'œuvre et des publics. Il est la plupart du temps également présent, lui-même ou ses assistants, dans le musée ou dans la galerie lors de l'installation.

Ainsi, dans le spectacle vivant et dans les arts plastiques, l'auteur est présent *a minima* lors de la diffusion de l'œuvre et bien souvent pour une partie de sa création. C'est à ces occasions que sont données au public des possibilités de rencontres et d'échanges autour du travail en cours ou de l'œuvre elle-même.

Il en va tout autrement de la littérature...

Pour écrire, l'auteur n'a besoin d'aucun soutien technique ou logistique, d'aucun lieu spécifique tels l'atelier du plasticien ou le plateau du metteur en scène et des comédiens (à l'exception de lieux où il pourra trouver des « matériaux » pour son œuvre, mais dans lesquels il se rend la plupart du temps seul, *incognito*, sans aide ou dispositif extérieur).

S'il doit trouver des financements qui lui permettent de dégager du temps pour son travail de création, nous avons vu que, la plupart du temps, il exerce une activité rémunérée (où il n'apparaît pas comme écrivain, mais comme salarié de telle ou telle entreprise ou institution). Il peut également solliciter une bourse, auquel cas il n'aura aucune contrainte de présence. Il peut enfin pratiquer des activités périlittéraires

(ateliers, rencontres) ou solliciter une résidence. C'est seulement à ces occasions qu'il sera présent dans la cité « en tant qu'écrivain », nous y reviendrons.

Les conditions de production de l'œuvre ne nécessitent donc que très rarement une présence de l'« artiste auteur » dans la société et, une fois le livre publié, celui-ci peut exister de façon autonome. Sa diffusion peut également se passer de l'intervention de son auteur (Maurice Blanchot en est une figure emblématique). L'éditeur, le libraire, le diffuseur, le distributeur, le bibliothécaire, la presse... se chargent de la « vie du livre », qui a donc son existence propre, indépendante de celle de son auteur.

Ajoutons l'étrangeté française (pas de tradition de commandes des magazines, comme aux USA – hors leurs « numéros d'été » ! –, pas de commandes de fictions radiophoniques – Hörspiel – hors France-Culture, comme en Allemagne) d'une « saison » de demande sociale de plus en plus restreinte : on pourrait être à 10 endroits en même temps dans les 3 jours de Lire en Fête ou du Printemps des Poètes, toute notre activité publique se situe de novembre à mai, et plus aucun revenu du 15 mai au 15 octobre (certains amis auteurs parlent déjà de saison de pêche).
François Bon, Les Auteurs et l'argent^[100]

De plus, la place que réserve la société aux écrivains et le regard qu'elle porte sur eux corroborent ces faits : si les photographes, les illustrateurs ou les plasticiens interviennent en tant que tels dans les universités, les écoles d'art ou les formations spécifiques, s'ils travaillent pour les magazines ou la presse quotidienne, les écrivains, eux, ne bénéficient que de très rares opportunités. Elles sont principalement situées au moment d'opérations telles que « À vous de lire », « Le Printemps des poètes », « Le Salon du livre de Paris »

[93] Olivier Donnat, « Démocratisation culturelle : la fin d'un mythe », in *Esprit*, mars-avril 1991, p. 72.

[94] O. Donnat « La question de la démocratisation dans la politique culturelle française », art. cit.

[95] Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Éditions de Minuit, 1979.

[96] O. Donnat « La question de la démocratisation dans la politique culturelle française », art. cit., p. 10.

[97] O. Donnat, *ibid.* [98] Jean Caune, « La démocratisation culturelle, le dernier grand récit de l'art », intervention ARSEC, 11 mai 2004.

[99] Buchet-Chastel, 2011 p.17

[100] tierslivre.net, 28 mai 2006 <http://tierslivre.net/spip/spip.php?article367>

(par exemple pour le « Lib des écrivains »), c'est-à-dire concentrées à quelques courts moments de l'année, où certains croulent sous les sollicitations. Il n'existe pas non plus en France, comme c'est le cas aux États-Unis, de cours de *creative writing* dans les universités, postes souvent occupés par des auteurs.

Les écrivains ne sont donc reconnus comme tels que quelques jours bien balisés dans l'année, avant de disparaître pendant le reste du temps. Leur présence dans la société est donc sporadique, diffuse, et c'est bien plus leur inexistence en tant qu'êtres sociaux qui les caractérise.

Cette situation, singulière dans le monde de l'art, a plusieurs conséquences :

- Le travail de création demeure « caché ».
- Le texte et l'auteur prennent une existence autonome : le texte sous forme de livre, partiellement recouvert, la plupart du temps, d'un bandeau redoublant en gros caractères le nom de l'auteur, comme pour convoquer sa « figure », alors que son être physique demeure absent. Seules quelques photographies dans les librairies ou dans la presse évoquent son visage (les passages télévisés étant réservés à une faible proportion d'écrivains). L'auteur, quant à lui, hors ces quelques apparitions « fantomatiques », ne sera présent qu'en de rares occasions (rencontres ou signatures), devant un public restreint.
- Cette absence peut ainsi être la cause de fantasmes et de mythes, d'une mythification de la « figure de l'auteur ».

Par ailleurs, le texte, reproduit et démultiplié mécaniquement par les procédés d'impression, subit un double arrachement : à son créateur (il ne porte aucune

trace du corps, du geste de l'écrivain, aucune singularité qui pourrait le rattacher à un individu) et à son unicité (que seul incarne le manuscrit/ tapuscrit original, qui demeure le plus souvent invisible).

Cela participe de ce que Walter Benjamin désigne sous le nom de reproductibilité technique : l'œuvre d'art est démultipliée par la reproduction technique et perd l'aura (son authenticité, son unicité, sa matérialité...) qui émane d'elle lorsque nous la rencontrons au « lieu où elle se trouve ».

« Une chose échappe même à la reproduction la plus parfaite : l'ici et maintenant de l'œuvre d'art – son existence unique au lieu où elle se trouve. »^[101]

La littérature est le lieu privilégié de cette reproduction massive. Le texte s'émancipe de son créateur, prend une vie autonome, d'autant plus distincte qu'il ne conserve aucune trace du geste de l'auteur, de son corps (à la différence des reproductions de peintures, par exemple).

Ce qui peut permettre de retrouver l'aura, c'est sa mise en corps et en voix par la présence de l'auteur – visage, corps, voix – lisant, incarnant son texte ou parlant de son travail de création, lors de lectures, de performances ou de rencontres publiques.

Le succès des signatures et dédicaces, en librairies et dans les salons, est peut-être le signe d'une recherche par le public d'une rencontre avec l'être vivant qu'est l'écrivain, d'une trace de ce corps sur l'objet livre. Quoiqu'il en soit, ces brefs échanges seront insuffisants pour que s'instaure une relation autour de l'œuvre, du travail d'écriture.

Deux corps du roi

Le roi, on le sait, a deux corps : un corps éternel, dynastique, que le texte intronise et sacre, et qu'on appelle arbitrairement Shakespeare, Joyce, Beckett, ou Bruno, Dante, Vico, Joyce, Beckett, mais qui est le même corps immortel vêtu de défroques provisoires ; et il a un autre corps mortel, fonctionnel, relatif, la défroque, qui va à la charogne, qui s'appelle et s'appelle seulement Dante et qui porte un petit bonnet sur un nez camus, seulement Joyce et alors il a des bagues et l'œil myope, aburi, seulement Shakespeare et c'est un bon gros rentier à fraise élisabéthaine.

Pierre Michon, Corps du roi^[102]

Attention toutefois à ne pas confondre l'auteur et son œuvre !

Bernard Lahire montre que la société médiatique confond fréquemment l'« écrivain-personnage public » et l'« œuvre littéraire »^[103].

L'individu, l'homme écrivain, vit une sorte de dédoublement (voire de « détriement ») : d'un côté, l'auteur de l'œuvre, qui peut venir en parler, en lire des extraits en public (double de celui qui écrit, selon Leclair, en « représentation de soi-même ») et, de l'autre, l'homme « ordinaire », l'individu vivant comme tout un chacun^[104]. Accueillir un écrivain suppose de prendre en compte ces identités multiples (identité sociale de l'écrivain, existence en tant qu'écrivain dans la société et personne humaine) et de bien les distinguer.

L'individu n'est pas nécessairement à l'image de l'œuvre : le livre n'est pas l'écrivain, le narrateur n'est pas l'auteur, même s'il peut y avoir de grandes proximités (mais toute ressemblance... ne serait que pure coïncidence). L'auteur peut néanmoins puiser dans sa vie, en faire le récit, comme le montrent notamment les ouvrages classés sous le terme d'autofiction.

On veillera cependant à garder à l'esprit la part de fiction inhérente à ladite autofiction.

Ces distinctions peuvent prêter à sourire, paraître évidentes et superflues, et pourtant : combien d'écrivains invités comme spécialistes de tel ou tel sujet, sous prétexte que leur livre l'aborde, combien de rencontres littéraires qui ne portent que sur le sujet du livre, combien d'a priori sur l'auteur de tel ouvrage « désespéré » (qui s'avère en réalité un homme souriant, affable et serein), sur une aisance supposée de tel écrivain auprès des publics « difficiles » (sur la seule foi de ses écrits), sur la nature solitaire de tel autre, etc.

Les résidences (entre autres dispositifs d'accueil d'auteurs) conjuguent au plus haut point les deux modes de présence de l'écrivain, en plaçant au cœur du projet le quotidien de la vie et de la création. Lire l'œuvre, d'une part, et échanger avec l'auteur en amont de sa venue, d'autre part, sont les plus sûrs moyens de bien séparer et prendre en compte les différentes facettes de l'auteur et de son œuvre.

Réception de l'œuvre

La réception des textes littéraires est également singulière.

La lecture étant un acte individuel, il n'est pas souvent donné aux lecteurs l'occasion de partager cette expérience esthétique et artistique, à la différence du spectacle vivant et du cinéma, où l'on se rend en groupe ou en famille et où l'on peut ensuite échanger sur ce que l'on vient de voir.

Dans les musées, endroits publics où l'on peut se rendre à plusieurs, échanger avec d'autres visiteurs ou profiter de la présence d'un médiateur, le rapport à l'œuvre n'est

pas non plus solitaire. Il y est possible de partager ses impressions, de bénéficier de la médiation de tiers, de prolonger l'expérience artistique par la parole (ce qui permet de construire progressivement une pensée de l'œuvre, de mettre des mots sur une émotion, fût-elle négative, de se construire une culture artistique).

Dans le champ littéraire, de telles occasions restent très rares : clubs de lecteurs, soirées lecture en présence de l'auteur... Les possibilités d'échanger sur l'œuvre, de bénéficier d'une médiation ou de rencontrer l'auteur sont peu fréquentes.

Pour ce dernier, la rencontre avec ses lecteurs, sa présence dans la cité en tant qu'écrivain peuvent être très occasionnelles, voire inexistantes, s'il ne fait pas de démarche volontaire en ce sens. Où l'on mesure, encore une fois, l'importance de développer dispositifs et projets d'accueil d'écrivains.

Présences d'auteurs

Est-il nécessaire qu'un texte trouve son prolongement dans la parole de son auteur ? Si oui, pourquoi ? Les écrivains doivent-ils apparaître – leur corps et leur voix ? Qu'est-ce qu'une parole d'écrivain ? Cette rencontre favorise-t-elle la lecture ?

Brigitte Giraud, « L'auteur et la médiation », in Comment organiser une manifestation littéraire^[105]

Il est donc important de s'interroger sur les enjeux de la présence de l'auteur, sans la considérer a priori comme naturelle, évidente, acquise et nécessaire. D'autant que les auteurs, comme nous l'avons vu, ont très peu d'occasions d'être présents en tant qu'écrivains : ils sont très peu sollicités par l'enseignement secondaire ou universitaire, la presse... et rien, dans le temps de création et de diffusion de l'œuvre, ne rend nécessaire leur présence.

Accueillir un écrivain part donc d'une décision libre et volontaire de l'invitant et suppose de s'interroger sur les raisons pour lesquelles on le fait venir. Il en va de même pour l'auteur lorsqu'il accepte ou sollicite une invitation.

Nous touchons ici à la question centrale de la place de l'auteur dans la société, qui soulève d'emblée une série de questions connexes :

- Pourquoi accueillir (et rémunérer) un auteur ?
- Que peut-il apporter, de par son « être auteur », ses qualités humaines et relationnelles ?
- La présence de l'auteur apporte-t-elle quelque chose à la compréhension, à l'accès au texte, à la médiation autour de la littérature ?
- Que faire avec un auteur ? Quels types d'actions, de projets sont possibles ?
- Que peut-on lui demander ? À quelle place peut/doit-il se situer ?
- Que permet sa présence physique ? Quel sens lui donner ? Que requiert-elle ?
- Qu'est-ce qui peut rendre nécessaire la présence de l'écrivain dans la société ? Quelle est cette nécessité ? La présence physique de l'auteur n'est-elle pas un obstacle à l'œuvre ?
- Quel sens, quels enjeux et quelle « plus-value » pour l'auteur lui-même ? Pour les publics ? Pour la structure qui l'accueille ? Pour la diffusion/médiation de la littérature ?
- Quels sont les risques ?
- Et enfin, que peut attendre le public en venant voir un auteur lire, rencontrer un écrivain ?

[100] tierslivre.net, 28 mai 2006 <http://tierslivre.net/spip/spip.php?article367>

[101] Walter Benjamin, L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Carré, 1997, p. 21.

[102] Verdier, 2002.

[103] B. Lahire, op. cit., p. 222.

[104] Voir sur ce sujet Bertrand Leclair, Disparaître, Farrago/ Léo Scheer, Tours, 2004 et B. Lahire, op. cit., p. 225.

Les premières questions à se poser, qui conditionnent et orientent tout le reste, sont donc :

Pourquoi recevoir un écrivain ?, c'est-à-dire :

- quelles sont les raisons qui nous poussent à souhaiter accueillir un auteur ? et
- quels sont les objectifs que l'on poursuit ?
- quel est le sens du projet ?

Quelles sont les actions possibles ?

Bernard Lahire constate que les invitations les plus fréquentes concernent les signatures en librairie et les participations à des salons. L'écrivain est donc présent avant tout pour vendre ses livres... assez logiquement puisqu'il est censé vivre de ses droits d'auteur. Ces actions « de promotion » sont ponctuelles et généralement liées à la parution d'un ouvrage.

Viennent ensuite les lectures, rencontres, conférences, débats, ateliers, stages résidences... (*cf* 1.4. Typologie).

Des actions très différentes les unes des autres en termes de temps, de moyens et d'objectifs... La richesse des dispositifs permettra à chacun de trouver des formes adaptées à chaque projet, situation et contexte.

Qu'est-ce qui peut pousser un auteur à accepter ou à solliciter une invitation ?

La première réponse est souvent d'ordre financier : en se rendant dans une librairie ou dans un salon pour une signature, l'auteur participe à la diffusion commerciale de son texte. En acceptant ou en sollicitant une résidence, il cherche des moyens matériels de poursuivre son travail de création.

Bernard Lahire explique que, pour la plupart des auteurs rencontrés dans le cadre de son étude, les activités paralittéraires sont considérées comme secondaires (le cœur de leur activité est l'écriture), même si elles peuvent être jugées « *intéressantes* » et « *utiles* » (car rémunératrices)^[106].

Nombre d'entre eux, cependant, affectionnent ces interventions, voire les considèrent comme faisant partie intégrante de leur « métier » d'écrivain. Ainsi, la raison financière n'est absolument pas la seule et l'on trouve, en fonction des auteurs, diverses motivations :

- Aller à la rencontre de ses lecteurs ; transmettre une expérience, un savoir ; participer à la diffusion et à la médiation de la littérature ; rencontrer les réseaux, les acteurs de la chaîne du livre...
- Ou alors : voyager, se dépayser ; trouver de l'inspiration au contact de personnes, de paysages inconnus ; rechercher des « matériaux » pour leur œuvre...
- Mais aussi : être reconnu comme écrivain, pendant un temps un statut, acquérir une légitimité, se faire connaître...
- Ou bien encore : se soustraire quelque temps aux contraintes matérielles, familiales et professionnelles ; se libérer l'esprit...
- Et goûter simplement au plaisir d'être invité.
(Liste non exhaustive.)

Pourquoi accueillir un auteur ?

Là aussi, on trouve à peu près autant d'objectifs que de projets. Projets qui, bien souvent, croisent eux-mêmes de multiples objectifs.

Quelques thèmes récurrents cependant :

- vendre des livres,
- soutenir la création littéraire et la diffusion de la littérature,
- développer un projet de médiation, d'action culturelle autour de la littérature,
- permettre la rencontre avec un auteur,
- diffuser, faire connaître le travail des écrivains et la littérature « vivante »,
- soutenir et accompagner le projet d'un auteur,
- offrir du temps et une occasion de dépaysement à un écrivain,
- permettre une socialisation de l'écrivain, le mettre en contact avec les acteurs de la chaîne du livre,
- faire découvrir une autre vision du monde, donner une autre voie d'accès au texte,
- démythifier l'écrivain, déconstruire son image, en inscrivant sa présence dans la cité, en offrant un cadre où la figure de l'auteur peut prendre corps,
- impliquer l'auteur dans le culturel d'une politique sociale, éducative, urbaine, touristique, patrimoniale, d'aménagement du territoire...
- faire connaître un lieu, un territoire par le biais d'un regard artistique,
- faire un travail de fond auprès des publics en amont ou en aval d'une manifestation littéraire,
- réconcilier les populations avec l'écrit, la littérature,
- faire un travail en direction des populations éloignées de la lecture,
- proposer au public un projet ou une rencontre littéraire,
- permettre à un auteur de venir collecter des matériaux pour son œuvre, transmettre son savoir littéraire.
- etc.

[106] B. Lahire, op. cit., p. 216, 217.

1.3. Comment accueillir un auteur ?

Il existe de multiples formes d'actions, de présences et de projets possibles. Il est également nécessaire de tenir compte de la singularité de chaque auteur : son expérience, ses compétences, ses domaines de prédilection, sa sensibilité, etc. En effet, il n'existe ni formation, ni diplôme d'écrivain intervenant, qui permettrait de créer un modèle unique, utilisable en toutes circonstances, tout terrain et prêt à l'usage !

Regrettable ? Non, car c'est la singularité des expériences et des parcours, la spécificité de chaque projet littéraire qui vont permettre d'inventer avec l'écrivain accueilli des modes d'intervention originaux, adaptés (au public, à lui-même...).

Comment, alors, s'y retrouver ? Par où commencer et comment procéder ensuite ?

C'est le projet artistique et culturel de la structure organisatrice (quels objectifs, quel sens, quels publics, etc.) qui prime et doit déterminer tout le reste (choix de l'auteur, du moment, de la durée, des partenaires...). Une fois ce projet défini, il sera possible de choisir, d'inventer, d'adapter, des dispositifs *ad hoc*, de prédéfinir des formes parmi les dispositifs existants, puis de les affiner, de les coélaborer avec l'auteur choisi.

Prenons le cas d'une structure culturelle (théâtre) travaillant avec les écoles primaires et avec la médiathèque d'un quartier : il se peut que le dispositif le plus pertinent soit une résidence fractionnée, de septembre à juin, avec un auteur jeunesse. Les interventions concerneront des publics scolaires et le club des lecteurs de la médiathèque, qui souhaitent des interventions sous forme d'ateliers.

Une fois l'auteur choisi, en fonction de ses compétences et disponibilités, de la nature de son travail littéraire, on bâtira avec lui la forme précise et le calendrier des interventions : ateliers d'écriture (en vue de la réalisation d'un ouvrage avec les enfants ou d'un projet autour de la correspondance, du journal), ateliers de lecture à voix haute, club de lecture (adressé aux enfants ou aux parents) autour d'une sélection de livres permettant de découvrir la littérature jeunesse, etc.

Il en ira de même pour son projet artistique.

Une grande diversité de projets et de modes de présence possibles

Il existe un certain nombre de formes courantes d'intervention de l'écrivain, qui ont chacune des caractéristiques, des contraintes, des implications temporelles et financières spécifiques : des présences ponctuelles (pour une lecture, une rencontre, une signature, une conférence, une table ronde) aux présences courtes (quelques jours pour un atelier d'écriture ou de lecture, un *workshop*, des rencontres scolaires, un stage), jusqu'à des dispositifs de présence plus longs (résidences, auteur associé)...

Connaître ces dispositifs, les qualifier et les nommer permet de faire des choix adaptés, de savoir de quoi on parle et à quoi chacun s'engage. Ceci aussi afin d'éviter tout risque de confusion et de malentendus, sources de la plupart des dysfonctionnements et échecs.

Le terme de résidence tend, depuis quelques années, à occulter la diversité des actions possibles. Nous reviendrons en préambule de la typologie sur cette question et sur la pertinence de maintenir ce terme à tout prix. Par ailleurs, au sein même des résidences, coexistent diverses actions ponctuelles ou de courte durée (lectures, rencontres, stages, ateliers, etc.).

Les conditions de la rencontre

Un comédien a-t-il quelque chose à dire de plus que son texte ? Et un écrivain ?

Bernard Bretonnière, inédit

Quelles sont les conditions favorables pour qu'une rencontre puisse avoir lieu avec l'écrivain ? Entre l'auteur et les publics ? Entre les publics et l'œuvre ?

Ici non plus, ni recette ni règles absolues... Quelques recommandations qui ne compenseront cependant jamais le bon sens, l'écoute et l'attention...

Accueillir un écrivain, c'est l'inviter pour ce qu'il fait (écrire des textes, faire œuvre littéraire, intervenir en public) et ce qu'il est, et non pour ce qu'il représente aux yeux du public ou des institutions culturelles (sa notoriété médiatique, sa réputation de bon animateur « social », son image d'auteur tout terrain, etc.).

En choisissant la seconde option, on aura toutes les chances de « se planter » : il y aura toujours un décalage entre ce que nous savons de cette réputation et la vie, l'actualité de l'auteur, sa relation au public et à la presse au moment où il vient. Il se peut fort bien qu'entre-temps il se soit lassé des débats, que la presse l'ait « oublié », qu'il ne souhaite plus animer un énième atelier d'écriture avec des détenus, etc.

En revanche, il pourra proposer des formes d'interventions pertinentes autour de son œuvre et en fonction des compétences qu'il a développées : ateliers d'écriture, lectures publiques, conférences, etc.

Dominique Sigaud, citée par Bernard Lahire, dit très justement ceci : « Les seules rencontres qui servent la littérature sont celles qui placent le texte au cœur des échanges. »^[107]

[107] B. Lahire, op. cit., p. 224.

[108] Pour une rencontre ponctuelle, à moins d'être animateur de cette rencontre, il ne sera pas nécessaire de lire l'intégralité de l'œuvre, surtout si elle est conséquente, mais il sera indispensable d'avoir lu au moins l'ouvrage dont il sera question et d'être un minimum renseigné sur le parcours de l'auteur.

Un auteur n'est auteur que parce qu'il est auteur d'une œuvre... (quitte à nous répéter...)

Choisir et accueillir un écrivain dans le respect de son être et de son œuvre suppose donc en premier lieu de lire et de connaître *a minima* cette dernière^[108]. Parcourir sa biobibliographie, lire quelques articles critiques et échanger avec lui (au moins par mail ou par téléphone) en sont les compléments indispensables.

Cet échange sera l'occasion de prendre en compte ses envies et ses compétences, afin d'adapter les modalités de la rencontre (ou de réaliser qu'elle est impossible, si la forme que vous proposez est figée et ne lui correspond pas) : Souhaite-t-il lire ? Accepte-t-il les signatures ? Avec quel type de public est-il à l'aise ? L'auteur, dans ces situations, est aussi le passeur de ses textes. Il faudra également (surtout dans le cas de présences longues) prêter attention aux qualités humaines et relationnelles de l'auteur pressenti, et à leurs possibles compatibilités avec les actions envisagées (et avec la personne référente du projet !).

S'il est accueilli pour une lecture, il est préférable, dans la mesure du possible, de l'avoir au préalable entendu lire (Internet facilite les choses), de s'être assuré qu'il pratique cet exercice « correctement » (c'est-à-dire que sa lecture ne dessert pas le texte).

La lecture publique est un véritable moment artistique, au statut cependant ambigu : ni tout à fait spectacle, ni simple reproduction orale du texte... Tous les auteurs ne sont pas de bons lecteurs, mais la plupart se plient à l'exercice si on le leur demande... parfois au détriment de l'œuvre et du public. Ce n'est pas parce que le texte « est bon » que tout est permis. Certaines lectures à l'annoncée ou hésitantes le desservent au point que l'on se demande si l'auteur n'aurait pas dû la confier à un comédien ou

effectuer le travail nécessaire pour « apprendre » (à tout le moins, s'entraîner) à lire à haute voix.

Il faudra également tenir compte du temps de présence, de préparation, de transport, ainsi que de l'énergie et de la disponibilité que cela lui demande.

On a bien souvent tendance à oublier le fait que l'auteur, pour être présent à 14 heures, a dû se lever à 5 heures du matin pour se rendre à la gare, faire quatre heures de train, etc. Peut-être, s'il est très sollicité à cette période, fera-t-il la même chose le lendemain, puis le surlendemain, avant de partir à l'étranger pour une semaine. En tant qu'organisateur, nous ne percevons souvent la réalité de l'artiste que lors de sa présence effective, ainsi surpris qu'il rechigne à s'éterniser le soir (pas très sociable !) ou à dormir chez l'habitant généreux qui lui prête une chambre (quel snobisme !).

P-S L'auteur a aussi éventuellement une famille, voire un métier.

P-S 2 Imaginer que le fait que cette invitation flatte son ego ou le mette en valeur autorise ensuite à l'accueillir au rabais (non rémunéré, mal logé...) est une grossière erreur.

En résumé, préparer sa venue (avec lui, avec les publics et avec les partenaires), prendre en compte ses désirs et compétences, l'accueillir décemment et l'accompagner, coconstruire le moment de la rencontre, devrait permettre d'envisager sereinement le projet.

Un artiste est : impudique, insolent, susceptible, égocentrique, capricieux, geignard, insupportable, dépressif, mégalomane, cabotin, caractériel, ingrat, asocial, insatisfait, intolérant, etc. Un artiste n'est : pas sage, pas raisonnable, pas diplomate, pas obéissant, pas conformiste, pas langue de bois, etc. Un artiste n'est : pas toujours poli, pas toujours sobre, pas toujours propre, pas toujours gentil, pas toujours etc.

Un artiste n'en fait qu'à sa tête.

Un artiste est imprévisible.

Un artiste est, pour employer un vilain mot, ingérable.

[...]

Mais, mais mais : l'artiste est aussi : généreux, sensible, reconnaissant, empathique, plein de délicatesse, etc.

Bernard Bretonnière, Portrait de l'artiste en invité pas facile (l'artiste vu par qui l'invite)^[109]

Rien ne garantit cependant que cela se déroulera comme prévu...

L'auteur étant également un être humain « comme les autres », il peut ce soir-là ou ce mois-là être : de mauvaise humeur, peu disposé à faire des efforts, fatigué, saturé (eh oui, vous aviez prévu le projet depuis six mois... à ce moment-là, son agenda était vide, mais la forte médiatisation de son livre l'a conduit depuis à accepter moult rencontres).

Il peut également être stressé par une lecture ou une rencontre publique (voire très stressé, voire angoissé !). Les auteurs le sont souvent, contrairement à ce que l'on pourrait croire : ils n'ont pas forcément une grande habitude de l'exercice et le fait de parler de leur travail de création, de le lire face à un public (nombreux ou non), de livrer une part « de soi », ne va pas nécessairement, justement, « de soi ». Contraintes économiques, plaisir d'être sollicité peuvent le pousser à accepter... et à se retrouver dans un état d'angoisse le moment venu. Plus les choses seront préparées de façon professionnelle,

plus l'organisateur sera serein, disponible et rassurant, plus il se sentira entouré et en sécurité. Il se peut qu'il souhaite en dernière minute changer des choses (s'absenter un moment, lire un autre texte, changer l'ordre de passage, écrire sur un autre sujet, modifier la nature de l'atelier...). Plutôt que d'opposer un refus brutal, vous pourrez, si le cadre de la soirée ou du projet est bien posé, échanger sur des aménagements possibles, qui contribueront à la sérénité de la rencontre.

Attention, cependant ! il ne s'agit pas pour autant de tout accepter, sous le simple prétexte qu'il est l'« auteur » (intouchable donc). Le projet a été prévu, présenté et élaboré avec son accord et sa participation, et il intervient dans un cadre professionnel, contractualisé par une convention. Qu'il soit stressé, fatigué ou saturé n'excuse rien (mais permet de comprendre). Il se doit d'honorer professionnellement ses engagements, par respect pour le public, les organisateurs et les partenaires, mais aussi dans l'intérêt de son travail artistique, qui ne pourra que pâtir d'une « mauvaise rencontre. » Et donc avoir préparé, se rendre disponible, affable, etc. Que ça lui plaise ou non !

Il est impératif de tenir compte de ce que cette exposition publique implique pour l'écrivain et de la rupture qu'elle peut créer avec ses activités ordinaires. Vécue par nombre d'auteurs comme une activité solitaire et privée, l'écriture littéraire débouche sur la publication qui expose brutalement l'écrivain, arrache son travail au domaine personnel, de l'intime et le plonge dans un « monde social extérieur dont il s'était temporairement retiré, avec le risque de confrontation avec des logiques étrangères à la logique du jeu littéraire »^[110].

Préparation, contractualisation, souplesse et adaptabilité, attention et juste distance... sont quelques-unes des clés du succès.

Des risques ?

L'accueil d'un auteur suppose de se garder de certains écueils, de prendre quelques précautions lors de la conception du projet, d'envisager les risques éventuels pour celui-ci, la structure accueillante et les publics...

Ainsi la structure veillera à :

- Prendre garde à ne pas l'instrumentaliser au service du projet ou, dans le cas de commandes de textes, au service d'une ville ou d'un territoire.
- Ne pas l'inviter pour de mauvaises raisons, par exemple uniquement comme spécialiste du sujet dont traite son œuvre^[111].
- Ne pas le placer dans une situation dans laquelle il serait en difficulté, c'est-à-dire ne pas le contraindre à faire des choses difficiles pour lui (prise de parole en public, rencontre avec des publics avec lesquels il n'est pas à l'aise, formes d'interventions qu'il ne connaît pas...).
- Faire attention à ne pas le surcharger (bâtir avec lui un calendrier précis).
- Ne pas lui assigner une fonction (un « rôle », lit-on souvent) qui ne peut être la sienne^[112] : d'animateur, de médiateur, de travailleur social, d'éducateur, d'enseignant ou de psychologue...

Ces termes reviennent de façon récurrente dans les propos d'écrivains qui se sont retrouvés en situation de gérer seuls la relation avec des publics (souvent dits difficiles ou éloignés de la lecture). « Le terme d'animateur est systématiquement stigmatisé par les différents intervenants et semble concentrer tout ce qu'ils peuvent détester dans les « mauvaises rencontres », dit Bernard Lahire^[113].

L'écrivain peut participer à un projet de médiation, d'action culturelle en direction de certains publics, mais doit rester dans sa fonction d'auteur et être accompagné par le médiateur ou le référent de la structure qui prend en charge les questions d'animation, de coordination, de relation au groupe, éventuellement de discipline, et qui a en amont préparé la rencontre (cf. 2.1.).

Présent pour une action autour de son œuvre, l'auteur propose ses connaissances et éventuellement ses compétences en matière d'animations littéraires. Cependant, quelle que soit son aptitude à le faire, il ne peut dans le même temps être chargé des aspects organisationnels. Il ne peut et ne doit occuper deux fonctions à la fois (artiste et médiateur) : il est la pièce maîtresse de ce dispositif, mais ne peut être le seul médiateur de son œuvre.

Un projet d'accueil d'auteur instaure une relation à trois entre l'écrivain, les publics et la structure accueillante. La présence de cette dernière est une condition *sine qua non* à son bon déroulement. Elle est ainsi indispensable lors des interventions de l'auteur, afin de garantir leur bon déroulement, de le préserver de demandes trop envahissantes, d'assurer le suivi, etc. Elle seule pourra, de plus, assurer la relation avec les publics une fois l'auteur parti (la continuité temporelle du projet) et faire le lien entre les différents artistes accueillis.

Par ailleurs, si un projet artistique et culturel peut avoir pour « effet secondaire » de créer de la cohésion sociale, de reconnecter des publics avec la lecture, d'impliquer des habitants dans la vie de leur quartier... ce ne peut être ni sa finalité, ni l'objectif assigné à l'artiste. La finalité et les objectifs doivent rester culturels et artistiques, ce qui n'empêche pas que des objectifs secondaires (ceux de la structure, des partenaires) soient posés et expliqués à l'auteur afin qu'il sache

dans quelles missions, dans quel contexte, s'inscrit son intervention.

La confusion évoquée ci-dessus est source de bien des récriminations d'auteurs, souvent rassemblées sous le refus d'être « utilisés » comme animateurs, éducateurs, de tenir un rôle qui n'est pas le leur. Refus qui, par extension, peut conduire à une méfiance à l'égard des projets qui touchent à des publics éloignés de la lecture ou qui s'inscrivent dans des « quartiers sensibles ». Malentendu vraiment regrettable et dommageable aux projets qui, par ailleurs, peuvent être très pertinents.

Si la répartition des fonctions et des objectifs était explicitée et respectée, si les structures organisatrices se demandaient les moyens de tenir leur place et ne demandaient pas aux auteurs de faire ce qu'elles ne parviennent à faire elles-mêmes, s'il n'était pas demandé aux artistes plus qu'ils ne peuvent et savent (à savoir faire découvrir leur art, ce qui est déjà beaucoup), peut-être éviterions-nous cette stigmatisation du « social », ces oppositions systématiques et caricaturales entre culturel et socioculturel, pour aboutir à un travail en complémentarité.

Cela peut s'éviter en explicitant à l'auteur les raisons pour lesquelles on l'invite, le contexte, les conditions de l'accueil et en construisant avec lui le projet.

Du point de vue de l'auteur, il est important de mesurer et d'accepter ce qu'impliquent ces présences : du temps, de l'énergie, de la préparation, de la disponibilité... Même si des raisons financières le contraignent à accepter tel ou tel projet, en dépit des sentiments de dispersion, de perte de temps, de déconcentration, de fatigue et de répétition, le fait de s'engager suppose de s'impliquer pleinement, faute de quoi la rencontre ne pourra avoir lieu.

Une des clés de la réussite est donc bien la jonction entre les intérêts de l'écrivain et ceux du porteur de projet.

[109] Texte écrit pour les rencontres de l'IDDAC : « L'auteur, le territoire et ses publics », Blanquefort, le 15 novembre 2002. En ligne sur remue.net <http://remue.net/revue/TXT0304Bretonniere.html>

[110] B. Lahire, op. cit., p. 214.

[111] À l'exception des essayistes, bien entendu.

[112] Cf. aussi 2.1.

[113] Op. cit., p. 222.

1.4. Typologie des présences d'auteurs

PENSER / CLASSER

Que signifie cette barre de fraction ?

Que me demande-t-on au juste ? Si je pense avant de classer ? Si je classe avant de penser ? Comment je classe ce que je pense ? Comment je pense quand je veux classer ?

Georges Perec, *Penser / classer*^[114]

Nous allons présenter ci-dessous une typologie des dispositifs d'accueil d'écrivains et des modalités d'accueil d'auteur.

Cette typologie n'a pas pour ambition de réglementer, de faire autorité, d'imposer des modèles universels et normatifs, de se poser de façon définitive et péremptoire, mais de proposer un cadre et des repères, afin que l'on puisse distinguer des formes d'actions, savoir de quoi l'on parle et éviter autant que faire se pourra les malentendus, sources d'un grand nombre d'expériences malheureuses.

Cette typologie est donc susceptible d'évoluer en fonction des usages, des pratiques. Elle se nourrira des échanges et débats que, peut-être (et souhaitons-le), elle occasionnera.

Attention, sujet sensible et polémique !

Avant d'envisager la typologie, abordons de front le débat, le point d'achoppement :

Faut-il conserver à tout prix le terme de résidence pour qualifier un ensemble de projets hétéroclites ou tenter de délimiter le « périmètre résidentiel » en trouvant pour les autres dispositifs d'autres appellations ?

Le terme de résidence est omniprésent en France, depuis une vingtaine d'années, dans tous les domaines artistiques ; c'est devenu le dispositif de l'action publique, le remède à tous les problèmes, la solution miracle en matière de présence artistique, de soutien à la création, de médiation, de réparation de la fracture sociale, de lutte contre l'illettrisme, etc.

Terme prestigieux, légèrement désuet mais rassurant avec son côté « vieille pierre », éternel en quelque sorte ! Et pratique avec ça ! Alors, pourquoi s'en priver ? Il est tellement plus simple d'avoir un terme commun, que tout le monde comprend et emploie.

Certes, mais si tout le monde l'utilise en effet, lorsqu'on le soulève pour regarder ce qu'il y a dessous, on se rend compte que chacun y met ce qu'il veut... Ce qui donne des échanges assez cocasses puisque, sous un même terme, chacun des interlocuteurs situe une réalité très différente. D'où incompréhensions, d'où parfois, malheureusement, problèmes, déconvenues, « crimes, trahisons, misère » !

Qu'y a-t-il de commun en effet entre une « résidence » de trois jours d'animation d'ateliers d'écriture et une résidence de trois mois d'écriture ?

Silence...

Caricatural ? Non, il suffit pour s'en convaincre d'interroger les écrivains, de consulter les bilans d'activité des associations, de fureter sur Internet...

D'accord, mais quel est au juste le problème ?

Déjà évoqué ci-dessus : incompréhension, on ne sait plus de quoi on parle ; « crimes, trahisons, misère » (*bis repetita*).

Le terme de résidence, pour prestigieux et commode qu'il soit, crée donc un double effet de masque^[115] et d'illusion^[116]. De plus, et c'est le second problème, il est devenu une sorte de « label de qualité » : « J'organise

une résidence, Monsieur », *i.e.* de luxe (les résidences sont forcément « de luxe », comme les quartiers sont « sensibles »).

Refuser l'appellation de résidence reviendrait donc à ôter ce label (mes trois étoiles) et à disqualifier le projet... « C'est cela que vous voulez dire, ce n'est pas une résidence, donc ce n'est pas un projet intéressant ? » Non plus. En quoi un atelier d'écriture serait-il moins intéressant qu'une résidence ? En quoi un avion serait moins intéressant qu'un bateau ? Ce n'est pas la même chose, ça n'a pas la même fonction... s'il s'agit de naviguer en effet... mais pour voler alors, là...

Un stage ou une animation littéraire sont des projets qui peuvent avoir une grande valeur... ou pas... Ce n'est pas le fait de qualifier qui leur confère cette valeur, mais le sens même des projets, leur pertinence.

Ces projets doivent exister et être visibles, car ils répondent à des objectifs, tiennent compte de contraintes (disponibilité de l'auteur, du lieu, adaptation à la temporalité d'un territoire, aux financements) et d'un contexte qui les rend nécessaires.

Deux « camps » s'affrontent donc :

D'une part, les tenants du maintien du terme pour l'ensemble des projets, car il existe et il serait compliqué, voire inutile, d'en changer...

Et ils ont en partie raison : Rien ne sert de s'épuiser à proposer une autre terminologie, qui ne s'imposera pas par la contrainte. De plus, à quoi bon créer une terminologie « officielle », si elle n'est pas en adéquation avec les usages ? À moins que les partenaires institutionnels ne l'appliquent et ne financent les projets ainsi identifiés...

On peut donc garder le terme et se renseigner sur la nature précise des projets qu'il désigne, ou bien alors le conserver en le qualifiant^[117]...

D'autre part, les tenants d'une clarification et d'une typologie qui tiennent compte de la singularité et de la spécificité des projets.

Et ils ont en partie raison également, puisqu'il serait temps de nommer les choses.

Cette position n'est pas la plus confortable, car elle se heurte d'emblée à la question des limites (que les tenants de la première ne manqueront pas de brandir comme argument ultime).

D'accord, on voit bien la différence entre un atelier d'écriture de trois jours et une résidence, mais où commence et où s'arrête la résidence ? Quels sont les critères ?

Prenons la durée, critère le plus fréquemment mis en avant : une semaine ? OK, à peu près tout le monde est d'accord là-dessus ; ce n'est pas une résidence. Mais un mois ? Ah, là, ça se divise sérieusement... Alors ce serait un mois ou deux mois minimum ? Un mois, d'accord. Mais si un mois de présence est une résidence, alors trois semaines c'est aussi une résidence ! Etc.

Nous ne trancherons pas ici le débat mais proposerons une typologie qui, si elle n'est pas reprise, aura au moins le mérite d'identifier et de nommer les projets possibles. Ajoutons que ce qui compte avant tout, au-delà des querelles terminologiques, c'est le sens, la pertinence et la cohérence des projets, car il est aussi vrai que l'on trouve parmi les résidences au sens « pur » du terme des projets plus ou moins réussis. Il ne s'agit pas ici de prononcer de jugements de valeur : nous laissons l'appréciation des bons et mauvais projets aux personnes autorisées.

Nous allons donc recenser les différents projets en les classant en premier lieu en fonction du critère temporel^[118] : en partant des présences ponctuelles, puis en évoquant les projets de courte durée (de quelques

jours à un mois) jusqu'aux projets de longue durée (deux mois et au-delà). D'autres critères entrent ensuite en ligne de compte pour distinguer et qualifier les projets : la part réservée à la création, la part et la nature des animations littéraires, la présence effective de l'auteur sur le territoire, les financements et la rémunération, etc.

Les nommer, dresser cet inventaire (sans prétendre à l'exhaustivité) et cette typologie permettra à chacun des acteurs de les identifier, d'opérer des choix, de prendre en compte leurs spécificités (préparation, mise en œuvre, partenariats possibles, modes de rémunération, etc.) et de s'entendre sur ce que l'on attend de l'auteur accueilli (et, pour ce dernier, de savoir ce à quoi il s'engage).

Cette typologie est dynamique (et donc peu réductible à des formes figées) : ces dispositifs sont souples, adaptables, liés, imbriqués les uns dans les autres (une résidence d'auteur comprend bien souvent des ateliers, ponctuels ou de courte durée, des lectures et rencontres). Précisons à nouveau que ce que nous proposons, ce sont des pièces détachées et une boîte à outils, afin que chacun puisse adapter et inventer son propre projet.

[114] Hachette, 1985.

[115] Occulte la diversité des dispositifs d'accueil d'auteur.

[116] Il n'y aurait qu'un seul dispositif : « la résidence » ; un seul terme = un seul sens.

[117] Résidence d'animation, de création, etc.

[118] Il y a d'autres critères possibles, mais celui-ci nous semble le plus déterminant, en raison de la très forte incidence de la dimension temporelle sur la nature même des projets.

1.4.1. L'auteur est accueilli pour une intervention ponctuelle

L'auteur est présent pour une intervention ponctuelle, d'une demi heure à une journée...

N.B. : Il sera nécessaire, pour l'évaluation du temps requis par l'intervention et le calcul de la rémunération, de prendre en compte le temps de trajet, de préparation, l'énergie et la disponibilité que cela lui demande.

Les interventions possibles :

Lecture-performance

Définition :

lecture en public par l'auteur d'une ou de plusieurs de ses œuvres.

Durée : 20 min à 1 h.

Rémunération (affiliés/non affiliés) : droits d'auteur.

Lecture publique assortie d'une présentation orale

Définition :

lecture en public par l'auteur d'une ou de plusieurs de ses œuvres, suivie d'une discussion/présentation de son travail.

Durée : 1 h à 1 h 30.

Rémunération (affiliés/non affiliés) : droits d'auteur.

Rencontre publique (autour de l'œuvre)

Définition :

rencontre-discussion avec l'auteur autour de son œuvre, d'un ouvrage en particulier ou d'une thématique abordée dans un ou plusieurs de ses livres.

Durée : 1 h à 1 h 30.

Rémunération :

affiliés :

droits d'auteur au titre des activités accessoires.

non affiliés : salaire, facture (si n° Siret)^[119].

Conférence

Définition :

conférence sur une thématique proche de l'œuvre ou sur un domaine de compétence particulier de l'auteur, mais pas directement sur son œuvre.

Durée : 1 h à 2 h.

Rémunération (affiliés/non affiliés) :

salaire, facture (si n° Siret).

Intervention (dans une table ronde, un débat)

Définition :

participation à une table ronde sur un sujet, une thématique en lien direct avec son œuvre ou bien sur un domaine de compétence particulier de l'auteur, mais pas directement sur son œuvre.

Durée : 1 h à 2 h.

Rémunération :

Si lien direct avec l'œuvre :

affiliés :

droits d'auteur au titre des activités accessoires.

non affiliés : salaire, facture (si n° Siret).

Sans lien direct avec l'œuvre :

affiliés/non affiliés : salaire, facture (si n° Siret).

Signature dédicace

Définition :

signature par l'auteur de l'un de ses ouvrages en librairie, dans un festival ou un salon.

Durée : 1 h à ½ journée.

Rémunération (affiliés/non affiliés) :

salaire, facture (si n° Siret).

Dans la pratique, pour les signatures en librairie et les participations à des salons, l'auteur n'est pas toujours rémunéré. Ces activités, pour lesquelles aucune préparation n'est requise, sont considérées comme faisant partie de la promotion de son ouvrage. Si la signature ou la présence dans un salon sont associées à une lecture ou à une rencontre, l'auteur sera rémunéré pour ces dernières. Pour les modalités de rémunération, voir ci-dessus.

Il sera également possible de prendre contact avec l'éditeur pour voir ce qu'il peut (accepte de) prendre en charge : déplacements, hébergement...

Atelier d'écriture

Définition :

atelier d'écriture en milieu scolaire, en bibliothèque ou dans une structure sociale ou culturelle.

Durée : ½ journée à 1 journée.

Rémunération :

affiliés : droits d'auteur au titre des activités accessoires (dans la limite de 3 ou 5 ateliers par an^[120], un atelier équivalent à au maximum 5 séances d'une journée maximum) ; au-delà : salaire, facture (si n° Siret).

non affiliés : salaire, facture (si n° Siret).

Jury littéraire, parrainage

Définition :

participation à un jury de prix littéraire, parrainage d'une manifestation (festival, salon) ou d'un lieu (librairie, bibliothèque).

Durée : 2 h à 1 journée.

Rémunération (affiliés/non affiliés) :

salaire, facture (si n° Siret).

Animation littéraire

Définition :

animation d'une rencontre littéraire.

Durée : 1 h à 2 h.

Rémunération (affiliés/non affiliés) :

salaire, facture (si n° Siret).

Modération

Définition :

animation-modération d'un débat, d'une table ronde.

Durée : 1 h à 2 h.

Rémunération (affiliés/non affiliés) :

salaire, facture (si n° Siret).

[119] Système informatique pour le répertoire des entreprises.

[120] Pour les ateliers réalisés auprès d'organismes socio-éducatifs tels que les établissements d'enseignement scolaire (écoles primaires, collèges, lycées), les établissements d'enseignement supérieur (universités), les hôpitaux, les prisons, les bibliothèques et médiathèques publiques, la limite admise est relevée à 5 ateliers par an, à la condition que la réalisation de l'atelier ne puisse être faite que par un artiste auteur affilié et non par un enseignant ou toute autre personne rémunérée pour sa réalisation et que les structures concernées n'entretiennent pas avec l'auteur de lien de subordination juridique définie comme l'exécution d'un travail sous l'autorité d'un employeur qui a le pouvoir de donner des ordres et des directives, d'en contrôler l'exécution et de sanctionner les manquements de son subordonné. Les ateliers organisés par des associations agissant pour le compte des organismes socio-éducatifs précités peuvent bénéficier de l'application du plafond de 5 ateliers par an.

1.4.2. L'auteur réside dans un lieu pour une durée déterminée

La mise en œuvre ou l'accompagnement de projets de résidences pour les auteurs de l'écrit constituent aujourd'hui un dispositif de soutien privilégié de l'État et des collectivités territoriales en faveur de la création littéraire. Toutefois, la diversité des approches quant aux objectifs de ces résidences, à leur nature et à leurs modalités pratiques, rend difficile la lisibilité de ces actions.

Nicolas Georges, Lettre de mission à Thierry Grognet, janvier 2010

Présences courtes (de deux jours à deux mois) : séjours

Ce sont des projets qui exigent la présence de l'auteur sur un territoire pour une durée trop courte pour que l'on puisse parler de résidence : les dimensions d'immersion et de dépaysement ne peuvent véritablement exister. Dans le cadre de ces projets, il n'est pas possible d'accorder à l'auteur un temps suffisant pour un travail de création, une « rencontre » avec le territoire et de lui demander des ateliers et animations littéraires. Néanmoins, ces projets peuvent, à certaines conditions, s'avérer pertinents et tenir compte des disponibilités et des moyens des structures et des auteurs. Les identifier et les nommer permet de favoriser la mise en œuvre de projets plus légers (en termes de financements, de préparation, de suivi, etc.).

Nous proposons le terme de **séjour** pour qualifier ces projets : distinct de celui de résidence, il en demeure proche, évoquant l'idée de présence sur un territoire.

Séjour de création

Définition :

accueil d'un auteur pour un séjour dont la finalité est le travail de création : offrir du temps à l'auteur pour son travail d'écriture, d'expérimentation et de recherche, lui les conditions (accueil, financements...) pour concevoir, écrire, achever une œuvre ou pour préparer et conduire un travail de création original.

La durée minimale pour que ce projet fasse sens est un mois, et il ne saurait y avoir de commande de texte.

Autour de la présence de l'auteur, une ou deux lectures-rencontres (maximum) avec des publics sont possibles, afin de faire connaître son travail. de ces rendez-vous, l'auteur ne peut être tenu de livrer son « travail en cours » (ils peuvent s'articuler autour de son travail en général ou d'un précédent ouvrage).

Objectifs : soutenir le travail artistique d'un auteur et participer à sa diffusion.

Durée : 1 mois minimum.

Mode de rémunération (affiliés/non affiliés) : droits d'auteur.

Séjour de diffusion territoriale

Définition :

accueil d'un auteur pour un travail de diffusion autour de son œuvre, sous forme de lectures, rencontres, cartes blanches, conférences, expositions... À la diffusion du travail de l'auteur peuvent être associées des actions de médiation et de sensibilisation (ateliers, interventions scolaires...).

Une diffusion large et diversifiée de la production de l'auteur invité sera proposée, afin de donner à voir un aspect de la création littéraire contemporaine et de porter la création artistique dans des lieux les plus divers possibles.

Objectifs :

faire découvrir et diffuser le travail d'un auteur, sensibiliser de « nouveaux publics » à la littérature.

Durée : 1 semaine à 1 mois.

Mode de rémunération :

affiliés : droits d'auteur, droits d'auteur au titre des activités accessoires, en salaire ou sur facture, en fonction de la nature des interventions.

non affiliés : salaire ou facture.

Séjour d'animation littéraire

Définition :

accueil d'un auteur pour un ensemble d'actions culturelles et de médiation autour de la littérature : ateliers d'écriture, rencontres (scolaires, en médiathèque, en direction des publics éloignés de la lecture), conférences...

Le projet doit s'appuyer sur le travail littéraire de l'auteur (champ esthétique, thématiques), tenir compte des publics et des modalités d'intervention avec lesquelles il se sent à l'aise, et être coélaboré avec lui (ne doit pas être assimilé à la commande d'une prestation de services définis par la structure).

Objectifs :

mener un travail d'action culturelle, de sensibilisation à la littérature, de développement local, autour de la présence et de l'œuvre d'un auteur.

Durée : 1 semaine à 1 mois.

Mode de rémunération :

affiliés : droits d'auteur, droits d'auteur au titre des activités accessoires, en salaire ou sur facture, en fonction de la nature des interventions.

non affiliés : en salaire ou sur facture.

Autres projets : atelier d'écriture ou de lecture, stage, workshop...

L'auteur est présent deux jours, une semaine ou un mois pour, en fonction de ses compétences et en lien avec son travail artistique, animer : plusieurs séances d'atelier en milieu scolaire, dans une bibliothèque, une structure sociale ou culturelle ; un stage à destination d'un public spécifique (enseignants, étudiants, bibliothécaires...); un *workshop* auprès d'artistes amateurs ou professionnels, d'étudiants (école des beaux-arts, conservatoire, école de comédiens...).

Objectifs :

en fonction de la nature des interventions.

Durée : 2 jours à 1 mois.

Mode de rémunération :

en fonction de la nature des interventions.

Présences longues (entre de deux mois à un an) : résidences

Présences d'écrivains sur un territoire (qui n'est pas son lieu de vie habituel), pour une période de deux mois à un an, afin de développer un travail de création littéraire, autour et à partir duquel peut se mettre en œuvre un projet culturel de rencontres et d'animations littéraires. L'auteur est rémunéré et hébergé par la structure accueillante. Ces résidences peuvent être assorties d'une commande d'écriture et prendre la forme de résidence fractionnée, résidence itinérante ou résidence croisée...

Résidences... La question est simple en apparence... mais est-ce vraiment si simple que cela ?

Qu'est-ce qu'une résidence ?

*Un frigidaire, un joli scooter, un atomixer
Et du Dunlopillo
Une cuisinière, avec un four en verre
Des tas de couverts et des pelles à gâteau !
Une tourniquette pour faire la vinaigrette
Un bel aérateur pour bouffer les odeurs
Des draps qui chauffent
Un pistolet à gaufres
Un avion pour deux...
Et nous serons heureux !*

Boris Vian, La complainte du progrès

Ah ! Gudule...

Aborder le terme de résidence et sa tentative de définition nous pose d'emblée face à un problème : un seul terme (prestigieux, devenu label, nous l'avons vu) recouvre une multitude de projets dissemblables. Il n'existe pas non plus de définition unique, de résidence type, de modèle officiel^[121], de cadre réglementaire (mais en faut-il un ?), de typologie ou de terminologie de référence^[122], et l'on trouve à peu près autant de définitions que d'interlocuteurs.

Il existe donc de multiples formes de résidences : de périodes et de durées variables, aux conditions inégales, aux modalités et objectifs divers...

Sous le terme « auberge espagnole » de résidence, on pourra donc trouver (en vrac) : des projets d'animations littéraires ; des ateliers d'écriture ; des projets ponctuels ou pérennes, en campagne ou en ville, portés par une association, une collectivité ou

une manifestation littéraire ; des projets pluri ou mono-disciplinaires ; des séjours de deux jours, deux semaines ou deux mois, individuels ou collectifs, rémunérés ou payants, pour lesquels l'auteur vient vivre sur place ou rentre chez lui tous les soirs, entièrement dédiés à la création ou, à l'inverse, aux animations littéraires, avec commande de texte, sans commande, etc.

Olivier Bleys, dans le dossier de *Lettres d'Aquitaine*^[123] consacré aux résidences, ne dit pas autre chose :

« D'initiative locale, nationale ou internationale ; créée et développée par une association, par une municipalité ou une communauté de communes, par un Centre régional du livre, par une Direction régionale des affaires culturelles ou telle autre institution ; conçue en hommage à un grand écrivain ou à un grand artiste dont elle occupe la maison, en mémoire d'une industrie disparue ou d'un savoir-faire remarquable, en souvenir d'une figure du pays... Il est, à peu de choses près, autant de profils de résidences que de résidences elles-mêmes. »

Ainsi, les acteurs semblent s'accorder au moins sur un point : lorsqu'on parle de résidences, il n'y existe pas de normes, de cadre ; il est impossible de classer, de définir, tant les caractéristiques changent en fonction des projets et tant la diversité des projets est grande.

Deux façons de voir les choses :

Positivement, cela permet de penser et de concevoir des projets adaptés à chaque contexte. On peut ainsi observer une grandediversité de projets, de nombreuses initiatives (qui relèvent cependant parfois du « bricolage »^[124], du montage d'éléments récupérés ici où là), qui montrent la liberté d'invention et la capacité d'adaptation favorisées par l'absence de normes.

Le point négatif est le manque de repères et la difficulté

à savoir de quoi on parle. Il est ainsi bien difficile aujourd'hui pour une association, une structure qui souhaite organiser une première résidence de savoir précisément ce qu'elle doit et peut mettre en œuvre. Il existe aussi des risques liés à une mécompréhension sur la nature des projets : un écrivain qui se voit proposer une résidence a tout intérêt à s'en faire préciser les conditions. Faute de quoi, imaginant bénéficier d'une résidence « de création » qui lui garantirait deux mois de tranquillité pour écrire, il pourrait se retrouver à parcourir la campagne à la rencontre d'établissements scolaires du matin au soir, sans avoir le temps et l'énergie d'écrire une seule ligne. Mais, dans les deux cas, on parlera de résidence.

Le « label » résidence

Quelles sont les causes de cette labellisation du terme, du fait qu'il soit devenu absolument incontournable et indétrônable ?

Le terme de résidence renvoie à des images (un imaginaire collectif), à des mythes et modèles (la Villa Médicis...) et à des présupposés ; il évoque une dimension prestigieuse et patrimoniale (« vieille pierre », bâtisse). De plus, il est bien pratique d'avoir un terme unique : il donne l'impression de parler un langage commun (entretenir cette illusion dans le champ littéraire nous étonnera toujours)... Ça rassure ! Qui ? Tout le monde : les financeurs, les élus, les auteurs et les structures organisatrices.

Dès qu'il y a présence d'un artiste de quelque discipline que ce soit, pour plus d'une journée (il est quand même

nécessaire qu'il passe une nuit... Il n'existe pas encore, à notre connaissance, de résidences d'une journée. Quoi que, s'il fait une sieste, ça compte ?), le projet est qualifié de résidence.

Un écrivain est en soi une figure insolite et parfois dérangeante ; mais un écrivain en résidence, c'est une énigme plus dense encore, un mystère supérieur.
Olivier Bleys, Lettres d'Aquitaine^[125]

Terme suremployé, certes... Mais qui, en dehors des acteurs culturels et des artistes, a réellement « vu » une résidence ? Et d'ailleurs, peut-on « voir » une résidence ? Peut-on la décrire ?

Difficile en effet, au-delà du lieu physique qu'évoque le terme, d'en former une image précise. Une résidence est avant tout un dispositif assez complexe, à géométrie variable, réunissant de multiples acteurs. Qui a déjà tenté de l'expliquer à un « profane » mesure combien la tâche est périlleuse. Et il faudra également argumenter sur le fait que l'on nourrisse, loge, rémunère des artistes, avec de l'argent public pour... Quoi au juste ? Et parfois même sans rien leur demander en contrepartie !

Généralement, l'interlocuteur a quelque vague idée, images plus ou moins floues ancrées sur ce qu'évoque le terme lui-même (chacun se construit ses propres représentations) :

- une demeure pour écrivain, un lieu où les auteurs viennent écrire, une maison d'auteur en quelque sorte ?

- oui, mais pas seulement. Un lieu, certes, et encore pas toujours, mais aussi du temps, des rencontres, un projet, etc. Tout cela varie bien sûr en fonction du porteur de projet, de l'accent mis sur telle ou telle dimension du projet, du domaine artistique...

[123] « Des résidences d'écrivains, pour quoi faire ? », n° 86 bis, janv.-mars 2010, Ecla Aquitaine <http://ecla.aquitaine.fr/Ressources/Ressources-documentaires/Lettres-et-Images-d-Aquitaine/Lettres-et-images-d-Aquitaine-2010>

[124] Au sens péjoratif du terme.

[125] op. cit. p.2

[126] Thèse de doctorat sous la direction de Robert Abirached, Paris, 1994.

[127] Mémoire de DESS, sous la direction de Philippe Chaudoir, ARSEC / Université Lumière-Lyon 2, 2004.

Alors, que fait-on ?

Si l'on espère un jour pouvoir nous y retrouver mais aussi pour éviter les incompréhensions entre les différents acteurs, il nous semble nécessaire – pour donner un cadre et des repères aux structures qui souhaiteraient organiser des résidences, pour éviter les débordements et les excès observés, pour permettre aux résidences de conserver cette dimension d'« excellence » (au sens où ce sont les projets les plus complets et les plus exigeants) et pour de nombreuses autres raisons – de tenter de circonscrire le terme, de le qualifier.

Car « la résidence » est un dispositif (et n'est somme toute qu'un dispositif... parmi d'autres) qui offre de multiples avantages et intérêts :

- Elle présente une grande souplesse et une adaptabilité aux contextes.
- Elle rend possible un travail de fond autour de la présence des artistes sur le territoire, un soutien à la création artistique, à la médiation autour de la littérature.
- Elle permet de conjuguer plusieurs registres d'actions et objectifs selon des combinaisons très diverses, d'effectuer un travail partenarial, d'inventer et d'expérimenter de nouveaux dispositifs, etc.

Tout ceci suppose cependant qu'un cadre d'action soit *a minima* défini.

Résidences : principes et composantes

Il n'existe pas *une* définition de « la résidence », mais l'analyse des projets et des discours fait apparaître

un certain nombre de points communs, d'éléments récurrents que nous nommerons principes et composantes.

Ces principes et composantes ont une histoire. Les résidences ont une généalogie qui confère à ce dispositif un sens particulier (*cf.* en annexe **Généalogie des résidences**).

Les résidences telles qu'elles existent en France aujourd'hui ont pour origine le projet apparu au début des années 1880, sous l'impulsion de Maison du livre et des mots du Centre national du livre (CNL), à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, puis contractualisé par la bourse d'auteur-résident du CNL. Modèle lui-même inspiré de la Villa Médicis et du Bateau Lavoisier. On retrouve cependant plusieurs de ces principes et composantes dans des projets plus anciens qui n'avaient pas encore pour nom résidence : la démarche circulaire de l'artiste, les financements de la création artistique, la formation des artistes au contact d'un « ailleurs »... Qu'ils se nomment mécénat, commande princière ou tour d'Italie... ces « ancêtres » des résidences contemporaines ont tous contribué à imprimer aux projets actuels des dimensions, un sens, que l'on ne saurait balayer d'un revers de main.

Sur ces questions, voir Geneviève Charpentier, **« L'Accueil en résidence d'auteurs dramatiques – bilan et perspectives d'une aide originale »**^[126] et Yann Dissez, **« Habiter en poète »**. **« La résidence d'écrivain, une présence de la littérature au monde »**^[127].

Les composantes agissent comme des curseurs : elles varient en intensité, ce qui permet d'identifier des types de résidences, de définir le « champ d'extension » du terme et les limites en deçà et au-delà desquelles il sera nécessaire de trouver d'autres termes pour qualifier les projets.

[121] Quelques modèles « dominants » cependant, nous y reviendrons : par exemple, le modèle « CNL » issu du projet mis en œuvre au début des années 1980 à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon et le modèle préconisé par la *Circulaire* relative aux revenus des auteurs

[122] Quelques circulaires et institutions proposent cependant une typologie :

La *circulaire* n° 2006/001 du 13-01-2006 relative au soutien à des équipes artistiques dans le cadre de résidences 3-1 La résidence de création ou d'expérimentation 3-2 La résidence de diffusion territoriale (= à projet ou à projet artistique et culturel)

3-3 La résidence-association

La *circulaire sur la dimension éducative et pédagogique des résidences d'artistes dans l'enseignement primaire et secondaire* (circulaire n° 10 du 11-03-2010) ajoute aux trois types ci-dessus la résidence en établissement scolaire

Le *Centre national des arts plastiques (Cnap)* :

la résidence-atelier : mise à disposition d'un atelier pour développer un travail artistique ; la résidence de production : l'artiste réalise sur place une œuvre pour un objectif précis : exposition etc. ; la résidence de création : l'artiste vient travailler pour un temps relativement long et

rencontres sur territ

Dans le *champ chorégraphique* :

La résidence de création : réalisation d'une pièce chorégraphique + actions de sensibilisation possibles (maxi 1/3 du temps global)

La résidence mission : sensibilisation à la danse sur un territoire donné : diffusion + actions sensibilisation

La résidence implantation : création, diffusion et sensibilisation, pour une durée longue (2 à 3 ans).

Nous pouvons donc identifier dix principes résidentiels, qui ont des degrés d'importance plus ou moins grands : le temps, l'espace, la création, les financements, l'accueil, les rencontres, la transmission, la diffusion, la formation et le contexte. Ces principes sont présents dans toutes les résidences.

Précision : Les principes et composantes entretiennent des rapports dynamiques, s'entrecroisent, se superposent et parfois se confondent. Nous les avons isolés et « figés » pour la clarté de l'exposé.

L'espace

Les résidences sont fondées sur un paradoxe spatial : à la fois présence sur un territoire (immersion) et déplacement (déterritorialisation, dépaysement). Résider implique un et une territoriale de l'auteur, du travail de création. Le rapport au territoire et l'immersion peuvent être renforcés ou contraints par une de texte ou un projet culturel. Le territoire peut également être un déclencheur pour l'écriture et une source importante d'information et de documentation.

La pratique résidentielle implique également la notion de déterritorialisation. Le déplacement géographique de l'auteur crée un dépaysement, qui peut favoriser et stimuler la création, mais aussi s'avérer déstabilisant. Il nécessite donc de la part de la structure invitante une attention particulière aux conditions d'accueil et d'accompagnement.

Un risque peut apparaître : instrumentalisation de l'artiste au service de la valorisation d'un lieu, d'une commune...

Le temps

Les résidences offrent avant tout du temps à l'auteur pour son travail d'écriture, un « temps hors du temps » et, dans le cas des résidences à projet artistique et culturel^[128], du temps à la structure pour développer son projet culturel.

La durée a une importance cruciale : elle doit être suffisamment longue pour que l'écrivain puisse disposer de temps pour créer, s'immerger dans un territoire et, si nécessaire^[129], rencontrer les publics et développer un projet culturel en lien avec la structure et ses partenaires. La question d'un minimum et d'un maximum temporels se pose, car il y a des dérives manifestes : au-delà et en deçà d'une certaine durée, peut-on encore parler de résidence ?

Non : une présence de moins de deux mois est insuffisante pour permettre immersion et rencontre avec un territoire, création et éventuellement animations littéraires. Au-delà d'un an, la notion de dépaysement ne joue plus... l'auteur est installé...

Les durées minimales et maximales sont à pondérer : il ne faut pas les considérer comme des limites infranchissables mais comme des indications. Tout cela dépend de la singularité de chaque projet, contexte et territoire.

N.B. : Depuis quelques années sont apparues des résidences fractionnées, qui tiennent compte des contraintes (familiales, professionnelles...) des auteurs.

Pour ce qui concerne la répartition du temps, trois catégories apparaissent :

- Pour les résidences de création, où aucune contrepartie n'est demandée aux auteurs, le temps est entièrement dédié au travail d'écriture.

- Les résidences à projet artistique et culturel opèrent une distinction temporelle en réservant un pourcentage de temps à la création et un pourcentage aux actions culturelles ou littéraires^[130].

- Les résidences d'animation, particulièrement assez fréquemment d'une commande, réservent à l'écrivain que peu (voire pas) de temps pour son travail d'écriture. Une autre terminologie s'impose pour qualifier ces projets.

La création

Le travail de création littéraire est le cœur et la finalité des résidences, ce autour de quoi tout projet prend sens. Recherche, processus et commande sont les composantes liées à ce principe.

Liberté de l'artiste et primat du projet artistique sont, de ce point de vue, les deux conditions indispensables au bon déroulement d'une résidence.

Le travail de création peut être totalement libre ou contraint, guidé, par une commande.

Les financements

Les résidences constituent une pierre angulaire du dispositif d'aides à la création littéraire (qui sont fort peu nombreuses). Le soutien financier^[131] **apporté à l'écrivain** peut prendre **d'autres formes** que la seule bourse de résidence : **soutien à l'édition et à la diffusion, soutien technique et logistique apporté à l'auteur** dans sa recherche de matériau pour son œuvre, etc.

L'accueil

La prise en compte du « déracinement » de l'écrivain, de sa présence sur un territoire qui lui est étranger, est essentielle pour comprendre l'importance de ce principe. Les composantes liées à l'accueil sont : le confort matériel, la présence de l'hôte et l'accompagnement sur le territoire. L'auteur est un invité. Organiser une résidence requiert ainsi une bonne connaissance de l'écrivain et de son travail, du territoire et de ses acteurs, ainsi qu'un travail de préparation en amont et un suivi de l'après-résidence.

La rencontre

Ce principe est *la* constante énoncée par les auteurs et les structures ; ce que les écrivains, par-delà le temps de création, attendent d'une résidence (le « plus » par rapport aux bourses d'écriture) et ce que les lieux recherchent en accueillant les artistes. Au terme de rencontre est très fréquemment associé celui d'échange. L'accent peut être mis sur la rencontre avec les populations, mais les résidences sont aussi l'occasion pour les auteurs de rencontrer les acteurs de la chaîne du livre présents sur le territoire. Les résidences induisent également, pour certains auteurs, une forme de socialisation, une occasion de sortir de l'isolement propre à la création littéraire.

La transmission

La présence de l'auteur sur un territoire permet de mettre en œuvre un travail de médiation et d'actions culturelles autour de son écriture et, au-delà, de la littérature.

On observe trois types de résidences de ce point de vue :

- celles qui reposent essentiellement (ou exclusivement) sur un projet artistique et proposent pour la plupart, *a minima*, à l'auteur une occasion de rencontre avec le public ;
- celles qui se fondent sur le seul projet culturel et pour lesquelles la transmission est le principe dominant et la finalité^[132] ;
- les résidences à double projet : la question de la transmission y est la plupart du temps contractualisée dans le cadre d'un projet culturel en lien avec le projet artistique de l'auteur.

La formation

Les résidences peuvent également participer à la formation de l'écrivain, par la présence d'un centre de ressources, par l'interdisciplinarité de la structure d'accueil, par la rencontre avec un territoire, sa population et ses réseaux artistiques, mais aussi parfois par le biais des ateliers d'écriture et des animations littéraires.

La commande d'écriture peut également donner accès à une source d'informations importante.

La diffusion

La diffusion, dans le domaine littéraire, peut prendre plusieurs formes : lectures lors d'une rencontre publique, communication autour de l'œuvre et du travail de l'auteur, diffusion des ouvrages par la structure, préachat d'ouvrages, édition, etc.

Le contexte

Ce principe regroupe des contraintes, des choix et des procédures qui peuvent agir comme des composantes, en fonction de leur intensité et de leur incidence sur la nature du projet.

Les aspects juridiques, administratifs et financiers : financeurs, partenaires institutionnels et politiques, ainsi que le statut de la structure organisatrice (publique ou privée) orientent la nature de chaque projet.

La nature du lieu (centre d'art, lieu patrimonial, festival, municipalité, ou bien encore prison, hôpital, établissement scolaire...) peut également avoir une influence sur la nature et le projet de la résidence.

Enfin, le choix de l'auteur peut, dans certains cas, devenir une composante à part entière, notamment lors de la présence d'un cahier des charges et d'un appel à projet.

[128] Résidences dont le modèle est apparu au début des années 1980 à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, cf. ci-dessus.

[129] Dans le cas des résidences à projet artistique et culturel.

[130] Ce temps est-il quantifiable en termes de nombre d'heures, de pourcentage, comme c'est souvent le cas ? Si une contractualisation garantit les dérives possibles de part et d'autre, il semble plus pertinent de négocier avec chaque auteur, en fonction de ses attentes, de sa façon de travailler, de ses compétences et du projet du lieu, le nombre et la nature des interventions. Nous touchons là un point sensible de ce type de résidences. Cf. François Bon, « *De quelques paradoxes sur les résidences d'écriture* », sur www.tierslivre.net.

[131] Il y a sur ce point également un gros travail de clarification à mener. Cf. Comment rémunérer les auteurs ?, op. cit., et le texte de François Bon, *De quelques paradoxes sur les résidences d'écriture*, sur www.tierslivre.net.

[132] Il nous semble nécessaire de requalifier ces projets, car le principe de création est absent.

Proposition de typologie

Précision : Ces types de résidences ne sont pas absolument figés et séparés les uns des autres, mais mouvants et poreux. Les résidences sont des dispositifs souples et dynamiques.

Résidences de création

Définition :

Résidences dont la finalité est le travail de création, le projet artistique de l'auteur. Il s'agit de donner à l'auteur les moyens et les conditions (financières et matérielles) pour préparer, commencer, poursuivre ou achever son travail de création littéraire, avoir du temps pour un travail d'expérimentation et de recherche.

La présence de l'auteur sur le territoire peut aussi être l'occasion de proposer quelques rencontres avec les publics autour de son œuvre (sous forme de soirées lecture, rencontres...) et avec les acteurs de la chaîne du livre.

Durée : de 2 mois à 1 an.

Résidences à projet artistique et culturel^[133]

Définition :

Résidences qui reposent sur un double projet : le projet artistique de l'auteur, qui constitue l'axe principal et la finalité première de la résidence, et le projet culturel de la structure, qui consiste en actions culturelles et en animations littéraires (à partir du travail artistique de l'auteur, qui est ainsi prolongé par des interventions de l'artiste sur le territoire sur lequel il est accueilli).

Pour ces résidences, une répartition du temps est nécessaire afin de préserver le temps de création de l'auteur et de permettre un temps pour les actions de médiation et de sensibilisation.

Quelle répartition temporelle adopter ? Environ deux tiers du temps réservé au travail de création et un tiers réservé au projet culturel. La *Circulaire relative aux revenus des auteurs* et le CNL imposent, pour qu'une résidence puisse être rémunérée en droits d'auteur que le temps consacré au travail de création soit égal ou supérieur à 70 % du temps de la résidence (**cf. aussi 3.1.2. La répartition du temps**).

Durée : de 2 mois à un 1 an.

Mode de rémunération (affiliés/non affiliés) :

Droits d'auteur à condition que, « d'une part, le temps consacré à la conception ou à la réalisation de l'œuvre [soit] égal ou supérieur à 70 % du temps total de la résidence, et que, d'autre part, l'ensemble des activités de l'artiste auteur réalisées dans le cadre de la résidence [fassent] l'objet d'un contrat énonçant l'ensemble des activités à réaliser par l'artiste auteur et le temps qui y est consacré ».

Peut-on envisager un troisième type de résidences, une résidence d'animation, exclusivement consacrée à l'action culturelle et aux animations ?

Ces « résidences » existent dans les faits, et certains projets très bien pensés et construits ont un réel intérêt pour l'auteur (rémunération), la structure (travail en direction des publics autour de la présence d'un écrivain) et les publics (rencontres, ateliers avec un auteur).

Cependant, quel que soit l'intérêt de tels projets, comme la dimension de création artistique n'est pas prise en compte, nous pensons qu'il est nécessaire de ne pas les qualifier de résidences, mais de les nommer différemment : projet ou séjour d'animation littéraire, par exemple.

Ces deux types peuvent être :

Assortis d'une commande d'écriture

En accord avec l'auteur et en cohérence avec son travail littéraire (cela requiert donc une bonne connaissance de son œuvre), une commande d'écriture peut lui être passée, en respectant un certain nombre de conditions :

- souplesse de la commande et cohérence avec le travail de l'artiste,
- pas d'obligation de résultat,
- adaptations possibles en cours de projet,
- pas d'attente de « retours positifs » par rapport à un territoire, une structure...

Ce qui suppose :

- d'échanger avec l'auteur en amont du projet,
- de réfléchir au statut de l'œuvre en fonction de son état d'achèvement : processus, travail en cours, etc.,
- d'adapter les modalités de publication (orale ou écrite),
- de prendre en compte le fait qu'il puisse, pour un écrivain, être difficile d'écrire directement sur ce qu'il vit, de le traduire artistiquement. Une « distance temporelle » est souvent nécessaire, il faudra en tenir compte pour les délais de « restitution » du texte.

Durée : de 2 mois à 1 an.

Mode de rémunération (affiliés/non affiliés) :

identique à celui d'une résidence de création ou d'une résidence à projet artistique et culturel ou : rémunération en droits d'auteur pour la commande

de texte et en droits d'auteur au titre des activités accessoires (pour les affiliés) pour certaines animations littéraires et en salaire ou sur facture pour les non affiliés et les animations qui ne peuvent être rémunérées en droits d'auteur au titre des activités accessoires.

Ces deux types peuvent prendre la forme de :

Résidence fractionnée

L'écrivain n'est pas présent en continu pendant deux mois mais une ou deux semaines par mois pendant X mois, ou bien encore 2 x 1 mois, 4 x 15 jours, 8 x 1 semaine. En deçà d'une semaine, il s'agit d'un autre projet (auteur associé), car le temps de présence est trop faible pour qu'il y ait une véritable immersion.

Ce fractionnement permet de s'adapter aux contraintes temporelles, professionnelles ou familiales des auteurs, aux contraintes des lieux (en termes d'organisation, de disponibilité, etc.), de développer un compagnonnage sur le long terme, de travailler dans la durée avec les publics (une année, une saison culturelle), mais aussi de s'adapter au calendrier d'un lieu (saison culturelle de septembre à juin, année scolaire pour un établissement scolaire, etc.) ou d'un projet spécifique (résidence liée à un événement particulier).

Quelques conditions à respecter pour que ces projets conservent leur sens :

- amplitude temporelle : de 3 mois à 1 an,
- présence de l'auteur une semaine (minimum) par mois dans le lieu de résidence,
- somme des présences équivalente à un temps effectif de deux mois minimum.

Durée et mode de rémunération :

en fonction de la nature du projet (voir ci-dessus).

Résidences itinérantes

En lien avec un projet de territoire, une thématique particulière, l'association entre deux ou plusieurs structures ou collectivités, il est possible d'imaginer une itinérance de l'auteur entre plusieurs lieux durant le temps de la résidence.

Conditions à respecter :

- ne pas multiplier les lieux,
- assurer une bonne coordination entre les différents lieux,
- nommer un référent unique pour l'ensemble du projet,
- réserver un temps suffisant de présence de l'auteur dans chaque lieu : un mois minimum.

Durée et mode de rémunération :

en fonction de la nature du projet (voir ci-dessus).

Résidences croisées

Partenariat qui permet à des lieux de résidence de pratiquer un échange d'accueil d'auteurs entre deux villes, deux régions ou deux pays. Idéalement, un temps de rencontre dans chacun des lieux de résidence permet d'enrichir le projet.

Durée et mode de rémunération :

en fonction de la nature du projet (voir ci-dessus).

Résidence partagée

Résidences mono ou pluri-disciplinaires, associant plusieurs écrivains (romanciers, poètes, critiques, traducteurs...) ou des écrivains et des artistes d'une autre discipline artistique (chorégraphes, plasticiens, cinéastes, photographes...).

Objectifs possibles :

- création artistique commune ou échanges entre artistes,
- expérimentation, recherche,
- traduction dans une autre langue ou un autre langage artistique d'un texte de l'auteur, ou en œuvre littéraire d'une œuvre plastique, chorégraphique, etc.,
- traduction d'un auteur étranger en français...

Durée et mode de rémunération :

en fonction de la nature du projet (voir ci-dessus).

Si l'auteur n'est pas rémunéré, ne perçoit pas de bourse de résidence, voire participe financièrement aux frais d'hébergement et de nourriture, il semble préférable de trouver un autre terme (retraite) ou *a mimina* de qualifier le type de résidence (résidence hôtelière).

[133] Équivalent des résidences de diffusion territoriale dans la circulaire no 2006/001 du 13 janvier 2006.

1.4.3. L'auteur ne réside pas sur place

Un certain nombre de projets, parfois qualifiés de résidences, n'impliquent pas de présence de l'auteur sur le territoire et/ou ne prennent pas en compte la dimension de création artistique. Nous proposons, pour les qualifier, d'employer une autre terminologie.

Écrivain/auteur associé

Je trouve le terme de compagnonnage plus juste : il décrit un aller-retour actif.

Karin Serres^[135]

Six mois à raison de deux heures par semaine. Le mot de résidence ne convient pas à ce que nous faisons.

Michaël Batalla^[136]

L'auteur vient dans la structure qui l'accueille, de façon ponctuelle (de quelques heures à une ou deux journées par semaine ou par mois) sur une période allant de quelques mois à une ou plusieurs années, mais il ne réside pas sur place.

Il est invité à s'associer aux activités du lieu, à mener des ateliers ou des rencontres, à participer au projet culturel de la structure et à présenter son travail à l'occasion de soirées publiques, etc.

Parfois, il collabore à la programmation artistique, en co-invitant d'autres artistes, lors de soirées « carte blanche », par exemple.

Il arrive également, que ce soit de sa propre initiative ou à la demande de la structure organisatrice, qu'il mène un travail de création artistique.

Le terme de compagnonnage est parfois employé pour qualifier ces projets.

Les crédits accordés à l'auteur peuvent prendre en compte, outre la rémunération des interventions, un soutien au travail d'écriture, qu'il réalise chez lui (*cf.* par exemple le programme de la Région Île-de-France).

Mode de rémunération :

en fonction de la nature des interventions (voir ci-dessus).

Commande de texte/d'écriture

Un auteur est rémunéré pour l'écriture d'un texte, dans le cadre d'une commande passée par une structure, une collectivité, etc., parfois en lien avec un événement particulier (exposition, événement culturel, commémoration) ou un lieu spécifique (patrimonial, en construction).

Dans le cas d'une commande liée à telle ou telle composante d'un territoire, l'auteur peut être amené à y séjourner de façon ponctuelle pour le parcourir, rencontrer des habitants...

Ce dispositif est proche de la « résidence fractionnée assortie d'une commande » ; la distinction ne peut s'opérer de manière tranchée : la durée de présence, la dimension d'immersion sur le territoire opèrent une différence de nature entre les projets.

Mode de rémunération :

droits d'auteur.

La présence numérique

La question de la « présence » numérique des auteurs se pose de plus en plus, et l'on voit même apparaître des « résidences numériques », où l'auteur est présent exclusivement (ou quasi exclusivement) sur le web. Ces résidences où l'auteur est « présent/absent » ou « virtuellement présent » ne sont, pour le moment, pas rémunérées en crédits de résidence.

Cf. la « résidence virtuelle » de François Matton au Collège international de philosophie en 2011 : il est accueilli sur le site Rue Descartes (<http://www.ruedescartes.org/>), la revue qui accompagne et relaie les travaux du CIPh (<http://www.ciph.org/>).

La présence numérique est cependant de plus en plus réelle et nécessaire pour les auteurs (blog personnel, sites des éditeurs, des libraires, des structures qui les accueillent, revues web et éditions numériques...).

Elle peut avoir une incidence sur la production littéraire (textes courts, inédits) et sur la possibilité de montrer des travaux en cours, des notes préparatoires, des documents... l'atelier de l'écrivain, en quelque sorte^[137].

Cette présence peut se combiner idéalement avec une présence réelle en résidence : en lui offrant une nouvelle dimension, une visibilité, en donnant à voir le processus de création.

Mode de rémunération :

en fonction de la nature des interventions.

[135] Lors de la journée « À propos du programme régional de résidences d'écrivains », organisée par le Conseil régional Île-de-France (CRIDF), le 14 mai 2009.

[136] Ibid.

[137] Cf. François Bon, *Après le livre*, Le Seuil, p. 207.

Organiser un projet d'accueil d'auteur ou une résidence nécessite de conjuguer (et d'accorder) de multiples paramètres (intentions, envies, objectifs) et moyens (humains, financiers, temporels, etc.).

Ces projets s'inscrivent dans un système d'acteurs (structure organisatrice, auteur, partenaires, publics...) aux temporalités et aux motivations parfois éloignées. Ils constituent un point de convergence ou de contradiction de multiples objectifs. Ils pourront donc s'enrichir d'une dynamique partagée ou, à l'inverse, pâtir de conflits. Ils ouvrent un champ de collaboration complexe et passionnant, qui requiert toutefois une rigueur de la démarche et une bonne connaissance des différents paramètres.

Nous allons, dans cette seconde partie, envisager les éléments à prendre en compte dans la phase de préparation du projet.

La première étape, fondamentale, qui déterminera à la fois la nature du dispositif (le type de résidence ou de tout autre mode de présence) et ses modalités de mise en œuvre, est la définition du projet, en fonction des objectifs que l'on se donne et en cohérence avec le projet global de la structure. En effet, organiser une résidence répond à une problématique, à des questionnements, à un projet, dont une réponse possible est la mise en œuvre de ce dispositif. Inverser les choses et partir du dispositif conduirait à produire une coquille vide.

Une précision s'impose ici, afin d'éviter tout risque de confusion : l'accueil d'un auteur ou une résidence mettent en jeu trois niveaux de projets :

- le projet (artistique et culturel) global de la structure, qui correspond aux objectifs et aux missions (définies par les statuts, pour une association ou par le projet politique, pour une collectivité), que nous nommerons « projet global de la structure » ;
- le projet (artistique et culturel) d'accueil d'auteur, dont nous traitons spécifiquement dans ce guide : le projet de telle résidence ou de tel atelier d'écriture... que nous nommerons « projet » ;

- le projet artistique de l'auteur, qui est son projet d'écriture, de création personnelle et que nous nommerons « projet artistique de l'auteur ».

Les trois niveaux de projets sont intimement liés, se complètent, se prolongent et se nourrissent, ce qui rend complexe leur « distinction », pourtant nécessaire à la clarté de l'exposé.

Par ailleurs, nous emploierons parfois le terme de « dispositif » pour définir le type de projet d'accueil et d'intervention de l'auteur : résidence, lecture, atelier, etc.

Définir le projet artistique, culturel et esthétique, formaliser par écrit les enjeux et objectifs, amène à réfléchir au sens de l'action et à produire un texte qui pourra servir de base à la rédaction de la convention, du dossier d'appel à candidature, des dossiers de demande de subvention, d'une charte, etc.

Cela permet également d'orienter sur le choix du type de dispositif adapté, du lieu, de la durée et de la période, des partenaires pertinents au regard du projet, éventuellement des domaines littéraires, voire des « types d'auteurs » pressentis. La toute première chose à faire est donc de mener une réflexion sur les objectifs et le sens du projet :

Qu'est-ce que l'on veut faire ? Pourquoi ? et Pour quoi (et qui) ?

2.1. L'élaboration du projet

Le projet d'accueil d'auteur, quel que soit le dispositif choisi, ne peut se bâtir sans connexions avec le projet global de la structure organisatrice. C'est au sein de ce dernier qu'il prend place, comme en étant un prolongement, un élargissement, un temps fort ou une expérience exceptionnelle. Il doit donc prendre en compte l'histoire de la structure, son fonctionnement, son équipe (permanente ou bénévole), ses relations avec les partenaires...

Élaborer un projet de résidence (par exemple) conduit à s'interroger en premier lieu sur le projet artistique :

- quel est le projet artistique de la structure ?
- quelles esthétiques sont privilégiées ?
- quels sont les objectifs et orientations ?
- quelle est la finalité ?
- pourquoi accueillir un auteur et soutenir son travail de création ?

Autant de questions qui vont permettre d'opérer des choix et d'en élaborer les grands axes.

Le projet culturel s'articule avec le projet artistique ; il en est le complément et le prolongement bien souvent indispensable :

- quel est le projet culturel de la structure ?
- quelles articulations avec le projet artistique ?
- quels objectifs ?
- quelle y est la place de l'auteur ?

- **quelles articulations avec son projet de création ?**
- **quelles actions sont envisagées ? etc.**

Il va pouvoir s'élaborer à partir de ces questions et des réponses que la structure y apportera. Il est nécessaire de structurer ces réflexions, avant de choisir le type d'action ou l'auteur^[1], afin de pouvoir faire des choix adaptés au projet – plutôt que de se déterminer pour tel auteur ou dispositif et de devoir ensuite les « faire coller » avec les objectifs... au risque que, justement, ça ne « colle pas. » L'auteur sera d'autant mieux à sa place que le projet sera solide. C'est la solidité de ce cadre qui autorisera ensuite une plus grande souplesse dans l'élaboration des actions avec l'écrivain choisi.

La place de l'auteur dans le projet culturel de la structure

L'écrivain est considéré comme un travailleur social, comme quelqu'un qui, avec sa pratique et son savoir-faire, va aider des gens à mieux se situer dans la cité et dans leurs rapports avec les autres. [...] j'ai beaucoup de réserve sur cette demande de la société. On la voit parfois explicitée de façon nette : les écrivains seraient là pour aider à reconstituer le ciment social, le lien social. Je doute que là soit la fonction de la littérature et des écrivains.

François Salvaing, cité par Olivier Bleys in Lettres d'Aquitaine^[2]

Une précision concernant l'implication de l'auteur dans les animations littéraires (notamment dans le cadre des résidences) :

Certains écrivains et responsables de structures refusent ou critiquent l'idée même d'une implication de l'auteur dans le projet culturel et les animations littéraires, au prétexte que le « rôle » de l'auteur n'est pas d'être un animateur culturel, un médiateur ou un travailleur social. Ils justifient leur propos par un refus d'instrumentaliser l'auteur, de le faire sortir de son rôle, de le transformer en « animateur socioculturel. » Ce refus repose sur deux attitudes ou postures, qui se fondent sur deux représentations de l'écrivain diamétralement opposées : l'auteur animateur et l'auteur « demiurge hors du monde ».

La première peut conduire aux abus de certaines structures, qui accueillent des auteurs « en résidence » avec pour objectif principal ou unique de leur permettre de rencontrer des publics et d'animer des ateliers, sans parfois même s'intéresser à leur travail littéraire (ou alors de façon tout à fait secondaire). Ces « résidences », souvent qualifiées de résidences d'animation, reposent de plus, parfois, sur une volonté de « rentabiliser » la présence de l'auteur et sur une vision utilitaire de la résidence qui peut conduire à des dérives dommageables au projet et à l'artiste. Ce sont ces « résidences », souvent brandies à titre d'exemples, qui portent préjudice à l'image de l'animation.

La seconde, ancrée sur une vision romantique de l'auteur (créateur tout-puissant et hors du monde, dont la pureté de l'œuvre n'aurait pas à être entachée d'un travail auprès des publics), peut conduire à un refus systématique de toute implication de l'écrivain dans quelque animation que ce soit.

Ces deux attitudes peuvent être, d'un certain point de vue, légitimes, à condition toutefois d'en tirer les

conséquences. Que l'on propose à un écrivain ce type de projet d'animation, s'il est informé au préalable et rémunéré en conséquence, ne pose aucun problème... à condition d'éviter de le nommer résidence. Qu'un auteur se refuse à participer à des rencontres et animations est également tout à fait compréhensible... il lui faudra alors opter soit pour une bourse d'écriture, soit pour une résidence de création.

L'auteur a-t-il un « rôle » ? Rien n'est moins sûr...

Est-ce que le fait de rencontrer les habitants d'une ville, d'une région, les enfants d'une école pour parler de son travail de création, faire découvrir la littérature par le biais de lectures ou d'ateliers d'écriture, conduit l'auteur à se transformer en animateur, en travailleur social, en enseignant suppléant ?

C'est loin d'être un fait acquis d'autant que, si certains écrivains le refusent, cela fait, pour certains autres, partie intégrante de leur « métier » d'écrivain, de leur nécessaire implication dans le « réel ».

Qu'un auteur s'y refuse, pour des raisons qui lui sont propres (d'envie, de compétence, de temps), cela peut se comprendre et se respecter, mais le nœud du problème est ailleurs :

L'écrivain n'a pas en effet à occuper cette fonction (il s'agit bien d'une fonction et non d'un rôle) de médiateur culturel ou d'animateur : la présence d'un médiateur, qui fait le lien entre le public et lui, est donc impérativement requise. En revanche, il peut être partie prenante d'un dispositif de médiation, en apportant ses compétences et connaissances (en matière d'histoire littéraire, de création artistique, d'animation d'ateliers...) et en présentant son travail artistique. Il peut, dans ce cadre, être amené à collaborer avec des médiateurs, éducateurs et travailleurs sociaux, psychologues, enseignants...

Un projet peut donc avoir pour effet de créer du lien social, de faire en sorte que des individus, par la rencontre avec une œuvre ou par la pratique artistique, entrent dans une démarche d'insertion... mais ce ne peut être sa finalité. Celle-ci doit absolument rester la littérature et la création littéraire.

Enfin, une question se pose : Est-ce que la présence de l'auteur apporte quelque chose à la compréhension de l'œuvre ? Il est impossible d'apporter de réponse absolue... Cela dépend de chaque personne, de chaque œuvre et de chaque projet. S'il existe un désir réciproque, si le projet est cohérent et les objectifs partagés, cela peut s'avérer fécond. Dans le cas contraire, sa présence n'apportera rien.

Il conviendra donc d'envisager ces questions au moment du choix de l'auteur et des échanges préalables à la préparation du projet, de voir avec lui quels types d'interventions il peut proposer, avec quels types de publics il se sent à l'aise, de tenir compte de ses compétences et désirs... Ce qui, à nouveau, peut se résumer ainsi : il sera nécessaire de coélaborer le projet avec l'auteur.

La contrepartie

Ce qui me dérange c'est le caractère utilitaire de certaines résidences. Les actions de type animation deviennent une manière de rentabiliser quand on joue sur la quantité : il faut en mettre le maximum.

Jean-Pascal Dubost^[3]

Autre point important concernant cette délicate question de l'implication de l'écrivain dans le projet culturel : la question de la contrepartie. La participation de l'auteur à ces actions est souvent définie comme une

contrepartie aux financements et au temps qui lui sont accordés pour son travail littéraire.

De notre point de vue, même si le formuler ainsi comporte une part de vérité (notamment pour certains projets), cela positionne les choses de façon non constructive. Penser en termes de contrepartie n'est peut-être pas la bonne façon de penser ou, dit autrement, le terme induit une façon de concevoir le projet qui nous semble problématique.

D'une part, cela scinde les deux facettes d'un même projet, qui doivent au contraire être envisagées en complémentarité. Le projet culturel doit se construire à partir de l'œuvre de l'auteur et les animations doivent être menées à partir du travail et des compétences de celui-ci. Autour de la présence de l'auteur pour un travail de création sont mises en place avec lui un certain nombre d'actions qui visent à faire découvrir son travail et, au-delà, la création littéraire contemporaine.

D'autre part, le terme de contrepartie évoque l'idée de dette, ce qui place l'auteur en position d'être redevable des subsides et du temps qu'on lui accorde, comme s'il devait systématiquement y avoir une justification à la rémunération.

Il nous semblerait plus pertinent de parler de réciprocité, de mettre en avant la cohérence du projet, les apports réciproques de chacun, même si (ne soyons pas naïfs) il y a toujours une forme d'attente de « retours » de la part de l'organisateur et des financeurs (qui a probablement toujours existé, y compris chez les mécènes), que l'on peine à imaginer absolument désintéressés. Retours symboliques, retours d'image, travail auprès des habitants d'une commune ou simple intérêt de la rencontre avec un artiste...

[1] Sauf dans les cas où, pour telle ou telle raison, le choix de l'auteur s'impose (ou est imposé) ou bien lorsque le type de projet est imposé par les financements, les partenaires, le contexte...

[2] Op. cit.

[3] Entretien avec J.-P. Dubost, in Y. Dissez, Habiter en poète, op. cit.

2.1.1. Le projet artistique et culturel

La résidence d'écriture se révèle pour tout auteur un moment essentiel dont l'enjeu est double : pouvoir poursuivre en toute quiétude son travail de création, et s'inscrire dans un territoire, un lieu d'accueil par diverses interventions (rencontres et lectures publiques, ateliers d'écriture, etc.).

Si les modalités diffèrent selon les structures, et si ces dispositifs s'accompagnent de quelques paradoxes, il s'agit toujours d'affirmer la place de l'écrivain dans le contemporain.

Texte de présentation de la page résidences, *remue.net*

La première chose à envisager est donc la définition du projet. Il est important d'insister sur ce point : s'il y avait une seule chose à retenir de ce guide, ce serait très probablement celle-là.

Il suffira pour s'en convaincre d'observer le nombre de structures qui prennent les choses à l'envers, et qui, par la suite, se retrouvent dans des situations intenables (auteur choisi qui ne correspond pas aux attentes en matière d'actions culturelles, type de projet en inadéquation avec le contexte, etc.).

De plus, élaborer le projet en prenant le temps de la réflexion permettra de se doter d'une méthodologie, d'axes de travail et d'éviter le « coup par coup », qui conduit à devoir tout recommencer à chaque nouvelle action.

Procéder ainsi fait gagner du temps et de l'énergie, qui pourront alors être consacrés à la mise en œuvre du projet. Plutôt que de risquer de s'égarer – en se demandant, dans le désordre : Quel auteur choisir ? Quels financements sont possibles ? Quels partenaires contacter ? Comment rédiger un appel à candidature ? –, définir précisément le projet apporte des réponses à ces ques-

tions : des directions s'imposent, certaines pistes envisagées tombent d'elles-mêmes...

Par exemple, si l'objectif du projet est de soutenir la création littéraire et de faire en sorte qu'un écrivain puisse consacrer du temps à son travail d'écriture en bénéficiant de financements et d'un lieu agréable, une résidence de création sera pertinente. Le format adapté sera une présence de deux à trois mois en continu. Il sera possible de solliciter une aide du CNL (crédits de résidence versés à l'auteur) de la Drac, etc.

En revanche, si l'objectif est à la fois de soutenir un auteur mais aussi, autour de sa présence sur le territoire et de son travail de création, de faire découvrir la littérature aux habitants et notamment aux élèves des collèges et lycées, une résidence à projet artistique et culturel s'impose. Elle pourra être fractionnée (une semaine par mois) afin de développer un travail sur l'ensemble de l'année scolaire. Dans ce cas, il ne sera pas possible de bénéficier des crédits de résidence du CNL. En revanche, il sera pertinent de solliciter la Drac (le conseiller livre mais aussi le conseiller à l'éducation artistique et culturelle), l'éducation nationale et d'interroger le Contrat urbain de cohésion sociale (Cucs) si le territoire concerné est classé en politique de la ville. L'auteur choisi devra avoir désir et compétences pour les animations littéraires en direction du milieu scolaire, etc.

On voit donc à travers ces deux exemples, volontairement simplifiés, qu'une définition même minimale du projet « débroussaille le terrain », donne des orientations qui faciliteront ensuite votre travail. Cela permet aussi d'élaborer un projet cohérent plutôt qu'un agencement

désordonné de dispositifs et d'actions, ce qui risque de se produire si l'on aborde les choses « à l'envers », de façon incomplète, par exemple par le choix de l'auteur.

N.B. Il nous faut ici apporter une précision à ce dernier point, qui pourrait apparaître, aux yeux de certains porteurs de projets, comme une vision par trop théorique ou techniciste des choses, coupée de la réalité des expériences. Dans bien des cas en effet, le désir de travailler avec tel ou tel auteur est à l'origine du projet. Cette rencontre artistique et humaine, ce désir commun sont fondamentaux, surtout lorsqu'on se lance dans l'aventure au long cours qu'est la résidence. Cependant, ce désir partagé entre la structure et l'écrivain ne pourra prendre corps que s'il s'ancre sur un projet artistique et culturel solide, préalablement pensé et élaboré par la structure. C'est sur cette seule base que pourra se bâtir dans un second temps avec l'auteur le projet propre à sa venue.

Il est donc fondamental de commencer par se poser les questions suivantes :

- pourquoi accueillir un auteur ?
- pour quoi faire ?
- quels sont les objectifs artistiques ? culturels ?
- quelle est la cohérence de ce projet d'accueil d'écrivain/ de résidence avec le projet global de la structure ?

La démarche d'élaboration du projet

L'expertise préalable

La première étape de la démarche d'élaboration du projet est l'étude préalable. Elle suppose d'observer attentivement et de prendre en compte un certain nombre de paramètres qui auront une incidence sur la construction du projet : le contexte (économique, social, culturel, politique...), le territoire et ses acteurs, les partenaires (institutionnels et opérationnels) potentiels, les missions et le projet global de la structure...

Cette expertise requiert une bonne connaissance de l'environnement du projet (local, régional voire national). Il est recommandé de s'appuyer, pour ce faire, sur les personnes ressources (Drac, SRL, direction de la culture de la collectivité, etc.), qui vous donneront les clés qui vous manquent et pourront vous faire gagner un temps précieux. Au plan local, rien ne remplacera cependant une étude « de terrain » et une rencontre avec les différents acteurs du territoire.

À la fois artistique, culturelle, sociale et institutionnelle, l'expertise doit être partagée, croisée avec les acteurs et partenaires du projet (artistes, collectivités, médiateurs, habitants...), afin de prendre en compte leurs attentes, objectifs, moyens, etc. Elle pourra s'effectuer en deux temps : dans un premier temps, une étude et une réflexion de la structure par rapport à ses objectifs, à ses missions et à son territoire puis, dans un second temps, une concertation avec les acteurs partenaires repérés lors de la première phase.

La définition des objectifs et du projet

La mise en œuvre de projets d'accueil d'auteurs requiert, au départ, une grande rigueur dans la définition des objectifs et des orientations, ce qui autorisera ensuite plus de souplesse et d'adaptabilité.

Ils comportent en effet une part nécessaire de « prise de risques », de tâtonnement et d'expérimentation (c'est l'une des raisons pour lesquelles il ne peut exister de recette ou de modèle). Des objectifs clairs et partagés permettront donc, avec l'auteur choisi, d'inventer et de coconstruire le projet.

Ils devront cependant pouvoir évoluer et être affinés en fonction du déroulement des événements. Il est en effet absolument nécessaire de se laisser la possibilité d'adapter les objectifs en cours de projet. Il est donc impossible, voire dangereux, de fixer dès le départ des objectifs intangibles que l'on maintiendrait coûte que coûte tel un cadre rigide : trop de paramètres humains ou artistiques entrent en ligne de compte pour que l'on puisse tout anticiper. C'est cette capacité de pouvoir les réaménager au fil du temps qui évitera de générer des situations d'échec, de blocage et qui transformera des « accidents de parcours », des imprévus en de nouvelles directions à explorer.

Au moment de définir les objectifs et de bâtir le projet, il faudra également avoir en tête la question de l'évaluation. C'est en la pensant dès l'amont que l'on peut la rendre constructive et partagée. Elle permettra de progresser au fil des actions et de tirer partie des « échecs » plutôt que de les subir (*cf. 4.1. Le bilan : évaluation et coévaluation*).

Il s'agira donc en premier lieu de définir les objectifs artistiques. C'est, en effet, le travail de création artistique qui est premier : c'est autour de lui que le projet prend sens, que ce soit dans le cadre d'une lecture-rencontre, d'un atelier ou d'une résidence.

Le point de départ et l'axe du projet s'articulent autour de l'œuvre et du travail de création de l'auteur. C'est ici que résonne la définition de l'auteur : un écrivain, un artiste est avant tout auteur d'une œuvre. Ainsi, les résidences ont pour objectif premier le soutien au travail de l'auteur ; les rencontres et animations n'ont de sens que si elles sont reliées à ce travail.

Il existe de multiples enjeux et objectifs artistiques possibles. En voici quelques-uns :

- soutenir la création littéraire,
- promouvoir, faire découvrir un auteur,
- diffuser, faire découvrir la littérature contemporaine, par le biais de la présence de l'auteur,
- permettre à un auteur de travailler sur son œuvre (temps de recherche, expérimentation) ou de collecter une matière pour son travail,
- passer commande d'une œuvre en lien avec un territoire, un événement,
- permettre à un auteur de mettre en œuvre un projet laissé en suspens,
- susciter un projet de collaboration, de rencontre entre deux artistes (favoriser les rencontres interdisciplinaires).

Les objectifs culturels possibles sont également nombreux et variés. Ils devront être cohérents avec les objectifs artistiques posés.

On peut distinguer :

Des objectifs primaires, qui ont trait à la rencontre entre des populations et une œuvre, un auteur :

- permettre la rencontre entre les habitants d'un territoire et un écrivain, un travail de création,
- favoriser la rencontre de nouveaux publics,
- toucher des publics « éloignés de la littérature »,
- sensibiliser le public local à la littérature contemporaine,
- contribuer au développement de la lecture.

Mais aussi

- faire un travail de fond en amont ou dans le prolongement d'une manifestation littéraire,
- démythifier (l'image de) l'auteur et la création,

- faire un travail de développement culturel sur un territoire,
- susciter une création en lien avec un territoire et/ou ses habitants,
- impliquer les habitants d'un territoire dans un projet artistique et culturel^[4].

Des objectifs secondaires (économiques, politiques, ou institutionnels) :

- faire vivre un site historique, une friche industrielle...
- contribuer au développement économique ou social d'un lieu, d'une commune,
- favoriser la cohésion, le lien social,
- valoriser la mémoire collective d'un territoire,
- renforcer l'identité d'une ville ou d'une région,
- renforcer l'ancrage sur un territoire d'un festival ou d'un salon,
- permettre la création d'une dynamique autour d'un équipement culturel,
- favoriser la mise en réseau des acteurs du livre,
- etc.

Être au clair sur les objectifs et les enjeux, les définir clairement permet :

- au stade de la définition du projet, de choisir le type de dispositif adapté, d'élaborer le cahier des charges et de rechercher des partenaires.
- au stade du choix de l'auteur, de l'élaboration de la convention et de la préparation du projet, d'éviter les malentendus et les dysfonctionnements.

Le projet artistique

Pour la structure, le projet artistique s'apparente à la définition d'une ligne artistique et esthétique, à une forme de travail éditorial. Il se compose de l'ensemble des choix artistiques qu'elle opère : genres littéraires, courants esthétiques, auteurs, commande d'écriture ou liberté laissée à l'auteur pour son travail de création, etc. C'est la cohérence de chaque projet avec le projet artistique global de la structure et la continuité entre les projets qui vont peu à peu dessiner une identité.

Le projet artistique de chaque auteur accueilli va s'insérer à la fois dans le projet global et dans le projet d'accueil, et contribuer en retour à les modifier, à les nourrir, à en affirmer la cohérence, la singularité et l'identité.

Il est impératif de conserver une souplesse par rapport au projet artistique de l'auteur. L'artiste n'est pas un artisan à qui on passe commande d'un objet livrable à une date définie avec des caractéristiques prévisibles et définissables par contrat en amont. Le travail de création littéraire, même dans le cadre d'une commande, ne peut être soumis à une obligation de résultat. La liberté, pour l'artiste, de jouer avec les cadres prédéfinis, de les contourner, de les tordre, est une condition indispensable. C'est, de plus, la possibilité de laisser advenir l'inattendu.

Par conséquent, il sera prudent de penser à des alternatives possibles qui prennent en compte les évolutions et modifications du projet, en fonction de l'avancée du travail (le cadre ne doit pas être trop rigide). Cela suppose un dialogue, des échanges permanents avec l'auteur (surtout dans le cadre d'une commande, moins dans le cas d'une création « libre »).

Le projet culturel

Le projet culturel concerne l'environnement, l'« autour » de l'artiste et de l'œuvre. Il est complémentaire du projet artistique : il s'appuie sur lui, l'englobe, le développe et le prolonge. Il se compose de l'ensemble des actions qui, en lien étroit avec l'auteur et en s'appuyant sur son travail de création, vont contribuer à le faire découvrir, connaître, mais aussi à donner accès, à partir de là, à la littérature pour les populations concernées (qui deviendront, dans la relation avec l'œuvre, des « publics »). Il est donc impératif que le projet culturel soit élaboré en cohérence avec le travail artistique de l'auteur.

Ceci vaut pour l'ensemble des dispositifs d'accueil d'auteurs, et pas seulement pour les résidences où l'écrivain est présent pour un travail de création : les ateliers d'écriture, par exemple, se fondent sur l'œuvre de l'écrivain qui les anime, sur son travail de création. Sinon, que seraient-ils ? La transmission de techniques ? De « trucs » et de « recettes » ? L'intérêt de faire appel à un écrivain pour les animer réside bien là : dans ce qu'il donne à saisir de son travail d'écriture, de son univers littéraire...

La définition du projet artistique et culturel va permettre :

- d'adopter une méthodologie de travail,
- de choisir un dispositif adapté : résidence, ateliers d'écriture, cycle de lectures...
- de définir les moyens à mettre en œuvre (humains, financiers),
- de solliciter le soutien des partenaires,
- de s'assurer qu'il n'y a pas d'obstacle à la réalisation du projet,
- de tester le projet auprès des personnes ressources, pour mesurer sa lisibilité, sa pertinence et son réalisme,
- d'élaborer les critères d'évaluation,
- d'évaluer les contraintes et les risques.

Il sera donc nécessaire de formaliser ce projet par écrit. Cela obligera à organiser sa pensée, à formuler les choses de façon lisible et structurée, à tout mettre au clair. Ce texte d'intention sera ensuite précieux pour rédiger l'ensemble des documents nécessaires à la conduite du projet : dossiers de présentation pour les partenaires, de demande de subvention, d'appel à candidature ou de présentation du projet pour les auteurs pressentis, réalisation d'une charte et d'un cahier des charges (le cas échéant), de documents de communication (dossier de presse, présentation sur le site internet de la structure...), élaboration de la convention avec l'auteur, etc.

[4] En tant que participants au processus de création.

Les différents modes d'intervention possibles de l'auteur : le choix du (ou des) dispositif(s)

Il existe un certain nombre de formes classiques d'intervention^[5], qui peuvent être envisagées séparément ou associées dans le cadre d'un projet plus large de présence d'auteur, notamment une résidence.

Il vous faudra faire le choix du ou des type(s) de dispositif(s) le(s) mieux adapté(s) à votre projet, en tenant compte des objectifs, des contraintes, du contexte et des moyens dont vous disposez.

Atelier d'écriture ou de lecture, rencontre, lecture, conférence, club des lecteurs, rendez-vous mensuels de lecture, projet d'animation littéraire, auteur associé, résidence (de création, à projet artistique et culturelle, fractionnée...), etc. Impossible ici de tous les recenser. Échanger avec les auteurs, fureter sur internet et se déplacer permet aussi d'en découvrir et d'en inventer de nouveaux.

Une fois le dispositif choisi, le projet défini, l'attention peut se porter vers le choix de l'auteur compatible avec le projet et avec qui il pourra être affiné : modalités de participation de l'auteur au projet culturel, choix des interventions et animations.

Il est en effet indispensable d'adapter le projet et le cadre prédéfini aux spécificités de l'écrivain accueilli (particularité du travail littéraire, compétences, affinités, etc.), et de coélaborer son contenu précis avec lui. Échanger sur ces points conduira à bâtir un projet partagé, unique, au plus près des objectifs et compétences de chacun des

acteurs et à éviter tout hiatus entre les attentes de l'auteur et celles des organisateurs. Il faudra se laisser la possibilité d'inventer des formes avec l'auteur, ne pas se contenter de calquer l'existant... ne rien s'interdire a priori et laisser l'imagination travailler...

C'est au moment de la phase préparatoire et de l'élaboration de la convention, dans le cas d'une résidence, ou lors d'échanges préalables à une lecture ou à une rencontre, que seront abordées ces différentes questions.

Attention, cependant, à ne pas surcharger le projet en interventions et animations. Certains lieux ont tendance à vouloir « rentabiliser » la venue de l'auteur. Quatre interventions dans la journée et une rencontre le soir, cela n'est pas acceptable ; d'autant plus que chacune requiert préparation, énergie et disponibilité. Il faudra envisager avec l'auteur ce qu'il peut assumer dans une journée ou dans une semaine, afin de bâtir avec lui un calendrier.

Enfin, il n'est question ni d'attendre toutes les réponses de l'auteur, ni de lui demander de satisfaire aux diverses attentes qui débordent son champ de compétence (aide à l'insertion, lutte contre l'illettrisme...). L'écrivain ne peut tout résoudre et n'en a pas la vocation.

Du point de vue de l'auteur : quel type de projet choisir ?

Même si les nécessités économiques vous contraignent parfois à précipiter les choses, à choisir un projet par défaut ou « faute de mieux », il est néanmoins nécessaire, dans la mesure du possible, de bien peser vos choix en fonction de votre projet, de vos envies et compétences...

Il vous faudra impérativement vous informer sur la structure, son projet et ses missions... avant de répondre favorablement à une invitation (surtout pour des résidences ou présences longues).

Ainsi, n'hésitez pas à vous renseigner, à poser des questions (vous faire préciser les points « délicats » : nombre et nature des interventions, rémunération...), à insister si nécessaire, à demander des documents, à questionner des résidents précédents (demander la liste à la structure, s'il n'y a rien sur internet), à « googliser »... Cela vous

évitera de mauvaises surprises et vous permettra de vous orienter vers les projets les plus pertinents au regard de votre situation, de vos motivations...

Par ailleurs, la plupart des SRL et des Drac recensent les résidences sur leur territoire. N'hésitez pas à consulter leurs sites et à contacter le chargé de mission vie littéraire ou le conseiller livre et lecture.

Vous devrez également définir précisément vos objectifs, en fonction de votre projet, de vos contraintes (littéraires, familiales, professionnelles...) et de vos compétences (en termes d'interventions notamment), avant de solliciter une résidence. Vous pourrez ainsi orienter judicieusement vos choix de candidature et ensuite, une fois pressenti, présenter un projet solide, qui aura d'autant plus de chances d'être retenu. Ainsi, au

moment d'élaborer le projet avec la structure, vous serez plus au clair sur ce que vous acceptez et sur ce que vous pouvez proposer.

Enfin, vous devrez, si ce n'est pas prévu, et quelle que soit la nature de votre intervention, exiger qu'il y ait une convention négociée. Elle permettra de lever tous les non-dits et présupposés, qui pourraient générer des incompréhensions et mettre le projet en péril. Elle vous offrira l'occasion d'échanger sur tous les aspects du projet et constituera un cadre à l'intérieur duquel il sera ensuite possible à chacun de s'accorder la liberté d'imaginer et d'inventer.

Une question récurrente : comment trouver une résidence ?

La plupart des sites des SRL proposent un répertoire des lieux de résidence.

Le site de la Mel (Maison des écrivains et de la littérature) répertorie une centaine de résidences en France et met à jour les dates de candidature <http://www.m-e-l.fr/rechercher-residences.php> (tri par pays, région, département, genre littéraire et durée du séjour).

Le site de la Fill (Fédération interrégionale du livre et de la lecture) recense également 120 résidences. http://www.fill.fr/fr/guide_des_aides

L'ARL (Agence régionale pour le livre) Paca propose un répertoire des résidences d'auteurs en Méditerranée, Écrire en Méditerranée, téléchargeable sur son site. <http://www.livre-paca.org/data/publications/pdf/repertoire-des-residences-dauteurs.pdf>

Le Guide des résidences d'écrivains en Europe édité par la Maison du livre et des écrivains et Les Presses du Languedoc en 2003 recense 178 résidences dans 27 pays (dont 70 en France).

Le Guide des opportunités de financement pour la mobilité internationale des artistes et des professionnels de la culture en Europe, élaboré par Practics et On the move, présente un très grand nombre de résidences en Europe. Il est téléchargeable ici : <http://on-the-move.org/files/Guide%20FR%20-%20final.pdf>.

Enfin, le *Guide des aides aux auteurs* réalisé par le CNL, la Fill et la Mel liste bourses d'écritures et résidences en France et à l'étranger <http://fr.calameo.com/read/000063574aa4bd717bb22> ou http://www.fill.fr/fr/guide_des_aides (version actualisée semestriellement par la Fill).

Cf. aussi la rubrique 5.3. Contacts et adresses utiles.

[5] Cf. 1.4. Typologie.

2.1.2. Le territoire et le lieu d'accueil

Nous aborderons cette question du rapport au territoire et du lieu d'accueil, principalement par le biais des résidences. Ce sont en effet les seuls projets qui mettent en œuvre une réelle présence des artistes sur le territoire, une immersion et un véritable échange. Elles seules proposent un temps de présence des artistes suffisamment long, autour d'un projet dont le cœur est le travail artistique, pour que ces composantes puissent fonctionner.

Il ne s'agit pas d'exclure les autres dispositifs (plus courts ou ponctuels), où l'on retrouve ces dimensions (mais à des degrés moindres). Cependant, pour conserver une clarté du propos, nous ne pourrions détailler ici chaque modalité de présence artistique, et il nous semble que les résidences englobent l'ensemble des problématiques liées à la question du territoire.

Territoires...

Une précision, tout d'abord.

Un territoire n'est pas une entité figée, univoque, clairement définie, mais il est toujours « en question », mouvant, multiple, protéiforme. Un territoire est composé d'un empilement de territoires (géographiques, sociaux, politiques, historiques...), qui s'ajustent plus ou moins, se recouvrent, se superposent...

Les projets ne doivent pas être isolés de leur contexte. Ils se construisent sur (et en lien avec) des territoires qui ont chacun leurs spécificités, leurs acteurs, leur offre culturelle... Définir et mettre en œuvre un projet

suppose de prendre en compte ce territoire dans ses différentes composantes et ses multiples dimensions : acteurs culturels, partenaires potentiels, établissements scolaires, géographie, économie, population, histoire... Une étude préalable (recenser et rencontrer les acteurs, tenir compte de la perception qu'ils ont de ce(s) territoire(s), de leurs missions et de leurs attentes, cartographier, etc.) permettra de le bâtir en cohérence avec les spécificités territoriales.

Ancrage et mobilité

Les résidences sont fondées sur un **paradoxe spatial** : elles impliquent à la fois la présence, l'immersion de l'auteur sur un territoire et le déplacement, la mobilité de l'artiste. Résider, c'est donc habiter, occuper un lieu qui n'est pas chez soi pour un temps donné et se déplacer.

Résider implique un ancrage et une inscription territoriale de l'artiste, du travail de création. Cette immersion peut être renforcée ou contrainte par une commande de texte (en lien avec certaines de ses composantes : un bâtiment, des habitants) ou un projet culturel (d'animations littéraires et de rencontres avec les populations).

Le territoire peut être un déclencheur pour l'écriture et une source d'informations et de documentation pour l'artiste : la rencontre avec un univers « étranger », un « ailleurs », peut stimuler la création littéraire, fournir à l'auteur des matériaux pour son travail de création. Attention, cependant : de nombreuses structures

attendent de l'auteur un « rendu immédiat », une œuvre produite dans le temps de sa présence, une forme d'« instantané photographique ». Il faut prendre en compte le fait que le travail de création littéraire demande souvent un temps de maturation. Pour beaucoup d'écrivains, l'incidence du territoire sur l'œuvre se fera sentir bien plus tard, et il n'est pas rare que, lors de leur présence, ils écrivent en se servant de matériaux collectés lors d'une précédente résidence ou puisés dans le passé. Il est impératif de tenir compte de ce décalage.

Si cette nécessaire distance n'est pas respectée ou s'il est imposé à l'auteur de produire une œuvre en lien avec le territoire, on courra le risque d'une instrumentalisation de l'artiste. Attention donc aux dangers de l'« injonction territoriale », à ce que le lieu ou le territoire ne prennent le pas sur la création, ne deviennent une finalité, ne nient la liberté de l'artiste.

À l'inverse, cette dimension territoriale, quand elle provoque des « frottements réciproques », peut être fertile, féconde et apporter un enrichissement mutuel.

Enfin, la découverte du territoire, même si elle peut se faire de façon solitaire par l'auteur, ne sera que plus fructueuse si la structure accueillante lui donne quelques clés (contacts avec les réseaux, personnes à rencontrer, choses intéressantes à voir ou à faire...) et l'accompagne pour quelques découvertes ou rencontres.

La pratique résidentielle implique également un déplacement, une déterritorialisation de l'artiste.

Le déplacement permet un dépaysement qui peut favoriser et stimuler la création, mais aussi s'avérer

déstabilisant, voire violent. L'auteur est conduit à vivre un temps dans un lieu qui n'est pas son lieu de vie habituel. La structure d'accueil doit prendre en compte ce que cela peut signifier pour lui : éloignement des siens, perte des repères... Cela nécessite donc de porter une attention particulière aux conditions d'accueil (accueillir l'auteur comme un invité) et d'accompagnement, et requiert la présence d'une personne référente.

Le contact avec ce territoire « étranger », ses lieux, son patrimoine, ses populations et ses réseaux peut donc participer à la « formation » de l'auteur, à condition que le temps de présence soit suffisant (voilà aussi pourquoi deux mois...), qu'il y ait des échanges possibles avec le territoire et qu'une distance suffisante soit respectée.

La question du déplacement induit également celle de la distance entre le lieu d'accueil et le domicile de l'auteur, qui est constitutive de la résidence. Quelle est la distance nécessaire pour que ces dimensions de dépaysement, mais aussi d'échange, de formation et de transmission (au sens où la venue d'un artiste étranger au territoire permet en retour d'enrichir ce territoire) puissent jouer ?

Cette distance est-elle quantifiable ? Non... on ne peut quantifier précisément la distance nécessaire au dépaysement. Indiquer un nombre de kilomètres serait absurde, tant chaque situation est singulière. Ainsi, il peut être plus dépaysement pour un auteur citadin d'être accueilli à la campagne à quelques kilomètres de chez lui que dans une autre ville plus éloignée, où il trouvera très vite des repères, une forme de proximité avec sa vie quotidienne.

Il nous semble que, si la distance géographique est à prendre en compte (afin d'éviter les « résidences à domicile »), ce dépaysement est plutôt d'ordre qualitatif.

Il y a peut-être aussi une distance psychologique pour les auteurs, en deçà de laquelle l'éloignement du domicile est difficile à vivre, car la tentation de rentrer chaque soir chez soi est trop forte.

Peut-être que la distance minimale serait celle qui aide l'auteur à être en résidence « dans sa tête », c'est-à-dire ne pas avoir la possibilité d'être chez lui en une demi-heure... mais aussi celle (qualitative, symbolique) qui permet le dépaysement. Si celui-ci n'est pas exclusivement géographique, mais peut aussi être social ou culturel, il est néanmoins recommandé d'orienter le choix vers des auteurs issus d'une autre région ou à tout le moins d'un autre département.

Nous n'excluons cependant pas, bien au contraire, la possibilité pour des lieux d'inviter des auteurs proches, mais il s'agit là d'autres projets (rencontres, lectures, ateliers, auteur associé...), qui répondent à d'autres objectifs.

L'espace de la résidence peut être travaillé par cette résidence.

Olivier Marboeuf^[6]

Enfin, sur cette question du territoire notons que, pour les résidences, la dimension d'échange entre pour l'artiste avec le territoire et ses acteurs, est nécessaire, même si elle peut être très ténue.

La présence de l'auteur va également « nourrir » le lieu, permettre un « retour d'image » et, en écho, l'écrivain s'enrichira de ces rencontres. De même, l'auteur peut-il valoriser ce territoire, par son travail et sa notoriété, et à l'inverse être valorisé par l'invitation d'un lieu prestigieux. Les auteurs qui ne souhaitent pas ces échanges peuvent choisir de solliciter une bourse d'écriture, grâce à laquelle ils travailleront dans leur lieu de vie habituel ou dans tout autre lieu de leur choix.

[6] Lors de la journée « À propos du programme régional de résidences d'écrivains », organisée par le CRIDF (Conseil régional Île-de-France), le 14 mai 2009.

Les lieux d'accueil

Les lieux qui invitent des auteurs peuvent être extrêmement variés :

- lieux classiques d'accueil des auteurs, comme les médiathèques, les librairies, les centres culturels, les salons et festivals, les établissements scolaires, les maisons de la poésie et les maisons d'écrivains ;
- lieux insolites : ancien monastère, ancienne épicerie, observatoire, friche industrielle... ;
- lieux publics ou privés, patrimoniaux ou contemporains, liés à l'art et à la culture (musées, centres d'art, lieux dédiés au théâtre ou à la danse) ou en apparence très éloignés (prisons, hôpitaux, entreprises), situés dans des villages ruraux ou des grandes agglomérations urbaines... Les différents répertoires de résidences permettront de se faire une idée plus précise de la richesse et de la variété de ces lieux. La nature même du projet portera l'empreinte du lieu. Empreinte qui sera d'autant plus marquée que ce lieu ou ce territoire sont chargés d'histoire, portés par une personnalité singulière ou forts d'un projet original.

La nature de la structure organisatrice a également une grande incidence sur la nature du projet. Que ce soit une association ou une collectivité, une structure artistique ou socioculturelle, une entreprise... la définition, les objectifs et enjeux du projet porteront la marque de la structure qui le porte.

Choix du lieu d'accueil^[7]

Plusieurs cas de figures sont possibles :

- Les résidences peuvent être organisées par des structures qui disposent d'un lieu d'hébergement. Ce lieu est souvent situé dans les locaux de l'association ou à proximité.
- Parfois, la structure dispose de locaux pour ses activités, mais pas de lieu d'hébergement.
- Parfois, le lieu préexiste (lieu patrimonial, friche industrielle, maison d'écrivain...) et, dans la réflexion sur son avenir et sur sa réhabilitation, il est décidé d'en faire un lieu de résidence ou d'y installer une résidence.

Du studio exigü au cœur d'une grande métropole à la maison de campagne, les lieux sont très variés et les conditions d'accueil très inégales. Sans verser dans la caricature, on entend encore trop souvent des auteurs décrire des conditions abominables : pas de chauffage, pas d'eau chaude, un mobilier rudimentaire, une seule pièce avec un lit une place (les artistes n'ont pas de vie de couple, c'est bien connu), etc.

Sur quelles représentations de l'écrivain cela se fonde ? Est-ce un signe de la persistance de la figure romantique de l'écrivain pauvre, solitaire et se satisfaisant de peu ?

Il ne s'agit pas non plus de verser dans l'extrême opposé, de se sentir obligés de proposer une suite « quatre étoiles », qui soit à la mesure de « l'Auteur »... Peut-être faut-il tout simplement se poser quelques questions de bon sens : Y vivrions-nous ?, Y accueillerions-nous un ami, un hôte ?, L'auteur ne risque-t-il pas de se sentir isolé ?, Y aura-t-il suffisamment d'autonomie ?

Il est également possible de faire soi-même l'expérience d'y séjourner deux ou trois jours, afin de se rendre compte de ce qui pourrait poser problème.

S'il y a quelques nuisances impossibles à éliminer (bruits de circulation...), prévenir l'auteur en présentant également les attraits du lieu permettra de pallier l'effet « mauvaise surprise » ou « mensonge par omission », jamais idéal pour amorcer une relation.

Il est tout à fait possible d'envisager de proposer comme lieu d'accueil des endroits ou bâtiments inhabituels ou singuliers (moulin, commerce, ferme isolée), à condition toutefois de penser aux aménagements que cela suppose en termes d'accueil, d'autonomie de l'auteur et de besoins d'accompagnement.

Lieux pérennes ou temporaires, fixes ou itinérants

Les résidences ne sont pas toujours organisées par des lieux pérennes, c'est-à-dire des lieux qui organisent des résidences de façon régulière. Ces projets, recensés sur les sites de la Mel et de la Fill, ou dans le Guide des aides destinées aux auteurs^[8]

<http://fr.calameo.com/read/000063574aa4bd717bb22>

(ou http://www.fill.fr/fr/guide_des_aides version actualisée semestriellement par la Fill), sont les plus repérables, du fait notamment de leur pérennité.

Mais, à côté de ces résidences les plus visibles, il en existe une grande quantité d'autres organisées de façon ponctuelle, ce qui les rend beaucoup plus difficiles à identifier.

À titre d'exemple, en Bretagne, seules cinq structures organisent des résidences de façon régulière, mais un rapide état des lieux permet de repérer dix projets mis en œuvre dans un passé proche (trois ou quatre ans) et dix-sept qui sont en en préparation ou à l'étude.

Parmi ces projets ponctuels qui, pour la plupart, se nomment « résidences », on trouve un peu de tout : des durées, des modes de présence, de rémunération, etc., très variables. Elles peuvent être en lien avec un événement (inauguration, commémoration, festival, salon...), une occasion particulière, ou répondre au désir d'une personne (un enseignant, un bibliothécaire...). Elles sont souvent organisées dans un contexte spécifique, pour lequel l'auteur se voit assigner une tâche précise (commande de texte, animations...).

La plupart des résidences sont proposées par des lieux fixes, mais, depuis quelques années, on voit apparaître des résidences itinérantes. L'auteur est hébergé sur plusieurs sites d'un département ou d'une région, parcourt le territoire.

Enfin, il existe également des lieux ou des dispositifs de résidence à l'étranger pour les auteurs français : le plus célèbre et prestigieux est la Villa Médicis à Rome, mais il y a également la Villa Kujoyama à Kyoto, la Casa de Velázquez à Madrid, etc. (*cf.* 5.3. **Contacts et adresses utiles**).

[7] Voir aussi 3.1.4.

[8] Centre national du livre, Paris, 2009.

2.1.3. Le temps du projet

Les expériences de résidences que j'ai suivies m'ont permis de mesurer l'importance de ce rapport au temps non seulement du point de vue de l'écrivain, mais également de celui qui l'accueille.

Valérie Rouxel^[9]

Le temps est une (sinon, la...) dimension essentielle lorsque l'on envisage la présence des auteurs : temps de préparation du projet, d'immersion sur le territoire, temps de création... Nous allons aborder la question temporelle par le prisme des résidences, car ce sont des dispositifs qui manifestent au plus haut point l'ensemble des problématiques liées au temps. De par leur durée et l'ampleur des projets, qui nécessitent une longue période de préparation, les résidences permettent de comprendre ce qui opère dans des projets plus courts, où ces dimensions temporelles jouent à des degrés moindres. Notons que l'un des points communs entre les différents projets d'accueil d'auteurs est leur caractère extrêmement chronophage pour les structures et le référent (mais la plupart du temps, très agréablement).

La question temporelle est marquée par un paradoxe apparent : à première vue, la résidence est une affaire d'espace (de lieu, de territoire, de déplacement). Cependant, lorsqu'on y regarde de plus près, on s'aperçoit que le temps occupe une place centrale :

Ce que l'auteur en résidence recherche, à travers les financements et l'hébergement que lui offre le lieu d'accueil, c'est avant tout du temps pour son travail de création, du temps libre et dégagé de la nécessité de subvenir à ses besoins, que ce soit par un travail salarié ou par des activités périlittéraires. Du temps nécessaire pour créer, pour s'immerger sur un territoire, pour rencontrer

et échanger... Du temps pour l'auteur, pour les publics, pour la structure qui accueille et porte le projet, pour les partenaires... Du temps pour la préparation et pour la mise en œuvre du projet.

L'organisateur, appelons-le ici l'invitant, qu'il soit élu politique ou responsable culturel, ne sait peut-être pas ceci : le plus beau cadeau à offrir à un artiste, c'est du temps.

Pour créer, un artiste a besoin de disponibilité, il a besoin d'être, par périodes, soustrait aux contraintes du quotidien, aux obligations de son métier, à ses charges familiales, même.

Bernard Bretonnière, Portrait de l'artiste en invité pas facile (l'artiste vu par qui l'invite)^[10]

Les résidences requièrent et génèrent une temporalité singulière :

- une « temporalité commune » nécessaire, pour des partenaires qui ont chacun leur propre calendrier et leur propre rythme ;
- un « temps hors du temps », une « parenthèse », un « CDD au milieu des vacances »... pour les artistes ;
- un temps pour l'évaluation du projet : les effets sur les publics, sur le travail de création ne peuvent s'évaluer au lendemain du projet. Certains sont immédiatement mesurables, mais d'autres ne se feront sentir que quelques mois, voire quelques années plus tard.

Ainsi, les effets d'une résidence sur le travail artistique sont bien souvent postérieurs au projet : il est souvent difficile pour un auteur d'écrire sur « le moment où il vit ». L'incidence du séjour sur l'œuvre peut n'advenir que bien plus tard (ou pas !). D'où parfois un décalage des temporalités, qui peut générer mécompréhensions et frustrations, lorsque l'organisateur attend de façon trop

pressante des retours immédiats. En avoir conscience permet de gérer avec l'artiste cette situation : en créant un site/blog « atelier » sur l'expérience en cours, en suivant son travail après la résidence ou en le réinvitant lorsque, un an ou deux après, des traces visibles de cette expérience nourrissent une œuvre (il faudra aussi envisager que rien de « visible » n'advienne).

Période, durée, fréquence

Le choix de la période et de la durée de la résidence est important. Logiquement, il découle de la nature du projet et des objectifs fixés.

La période

Une étude préalable du contexte temporel permettra de définir la (ou les) date(s) du projet.

Quels sont les calendriers des publics visés et des partenaires ? Quel est le calendrier culturel de la ville, du territoire ? (Évaluer la possibilité de faire le lien avec des événements existants et/ou de choisir une période plus calme ; identifier les événements importants qui pourraient « occulter » le projet.)

Quelques paramètres à prendre en compte (en fonction des projets) : la saison culturelle, le calendrier scolaire, le calendrier des enseignants (pour qui il est plus facile de s'engager dans un projet s'il est défini au mois de juin pour l'année scolaire suivante), la saison, l'année civile (pour les demandes de subventions), etc. Définir la période consiste donc à agencer et à accorder différents agendas (il faudra y ajouter ceux de l'auteur, de la structure et des différents partenaires).

Si l'action est destinée à se pérenniser, il est préférable

de choisir des périodes fixes : cela simplifiera l'identification du projet (qui s'inscrira dans le calendrier des partenaires et du public) et le travail de communication. Enfin, il faudra, dans la mesure du possible, fixer les dates suffisamment en amont afin d'avoir le temps de communiquer.

Pour les actions ponctuelles (ateliers, soirées, etc.), cette question est également cruciale : Quel est le moment idéal pour proposer une rencontre avec des retraités, des parents d'élèves ? Quelle durée et quels moments opportuns pour les « actifs » ? Si le moment et la durée sont judicieusement choisis, en fonction d'une bonne connaissance du territoire et de ses acteurs, le projet aura les meilleures chances de rencontrer son public^[11].

La durée

Dans la durée, nous avons le temps d'appriivoiser l'espace, de l'explorer et de le faire sien.

Comment instaurer un dialogue entre moi – une étrangère de passage qui écrit sans savoir comment marche l'écriture mais se nourrit de vivant – et un endroit et ses habitants tels qu'ils sont ? Comment se donner les conditions d'une vraie rencontre, chacun à notre place, qui soit fructueuse pour tous ? La question du temps est capitale pour qu'une familiarisation qui ne force rien se passe.

Karin Serres^[12]

La durée (nombre de semaines, de mois, fractionnables ou non...) d'un projet n'est pas donnée a priori. Elle doit être choisie en fonction de sa nature et des moyens financiers et humains disponibles. Elle peut conditionner l'obtention de certains financements : le CNL, par exemple, ne finance que des résidences dont la durée est comprise entre deux et six mois (un ou exception-

nellement deux fractionnements sont possibles).

La durée la plus répandue en France, pour les résidences, est de deux mois. C'est, nous semble-t-il, la durée minimale pour qu'on puisse parler de résidence. En effet, un temps de présence minimum est nécessaire, surtout dans le cas de résidences à projet artistique et culturel, pour découvrir et s'approprier un territoire, développer un travail de création, participer à des rencontres et animations littéraires... Non que des projets de durée plus courte n'aient pas de sens ou de valeur... ils sont d'une autre nature.

Le fait que l'on retrouve très fréquemment cette durée de deux mois pour les résidences n'est pas dû au hasard : des projets plus longs supposent une grande disponibilité des auteurs et des structures. Plus les résidences sont longues et plus la charge de travail, la disponibilité nécessaire et le temps de préparation sont importants (à l'exception peut-être des résidences de création). Mettre en œuvre ce type d'actions nécessite donc un investissement humain et financier important. Ainsi, pour une première résidence, on évitera de se lancer dans un projet trop long : deux ou trois mois, ce sera déjà pas mal.

Enfin, avant d'envisager d'accueillir un auteur en résidence, il sera prudent et profitable de commencer par des dispositifs plus courts et plus légers, qui permettront de s'essayer progressivement à l'accueil d'artistes et au montage de projet, de rencontrer des écrivains avec lesquels des compagnonnages de plus longue haleine seront envisageables.

La fréquence

Dans le cas des lieux de résidence pérennes ou d'un désir de poursuivre une première expérience, il faudra s'interroger sur la fréquence. En fonction du budget, de

l'importance que l'on souhaite accorder à ces accueils d'artistes au sein du projet global de la structure, de la capacité d'investissement humain et temporel...

Évaluer et accorder les temporalités

Un point parfois négligé ou sous estimé : le temps nécessaire à la préparation du projet. Entre le moment où l'idée, l'envie, germe et celui de la mise en œuvre effective, il s'écoule souvent plus d'un an. C'est surtout vrai la première fois, lorsqu'on a tout à découvrir. Nous ne saurions trop vous conseiller de prendre le temps, tant il est vrai que le manque de préparation peut générer des difficultés (humaines, financières, etc.) et qu'une bonne maturation est nécessaire.

Dès la phase de préparation, il est indispensable de prendre en compte et d'accorder les temporalités des différents acteurs : certains partenaires bouclent leurs projets ou leur programmation un an à l'avance, voire plus... De surcroît, les rythmes de travail, en fonction de la taille de la structure et des lourdeurs administratives, ne sont pas les mêmes d'un partenaire à l'autre. Au cœur du projet, on a parfois tendance à oublier que chacun a aussi ses propres projets, ses objectifs et ses partenariats. Les calendriers de demandes de subventions sont également à intégrer : dates de dépôt des demandes, temps requis pour rencontrer les personnes ressources et élaborer le dossier, délais de réponse. Enfin, il faudra tenir compte du temps nécessaire au choix de l'artiste et à ce dernier, si nécessaire, pour se rendre disponible. Pour visualiser ces différentes temporalités et les harmoniser, le planning et le rétroplanning seront des outils précieux.

[9] Lors de la journée « À propos du programme régional de résidences d'écrivains », organisée par le CRIDF, le 14 mai 2009.

[10] En ligne sur remue.net <http://remue.net/revue/TXT0304Bretonniere.html>

[11] Voir, par exemple, les ateliers d'écriture « Entre midi et deux » de François Bon, à la bibliothèque de Bagnolet.

[12] Lors de la journée « À propos du programme régional de résidences d'écrivains », organisée par le CRIDF, le 14 mai 2009.

2.1.4. La structure et les fonctions nécessaires à la mise en œuvre du projet^[13]

La structure organisatrice

Dans la grande majorité des cas, le projet est porté par une structure organisatrice^[14], qui en est le plus souvent à l'initiative.

Cette structure peut être : un lieu culturel, une association, une bibliothèque, une collectivité territoriale, un établissement scolaire, une entreprise^[15]... Elle est composée de salariés ou de bénévoles, et le plus souvent d'un mixte des deux.

La nature et la répartition des fonctions varient en fonction de la taille et de la forme juridique du porteur de projet : ainsi, les différences sont considérables entre une scène nationale et une petite association.

Plus la structure est petite, plus une même personne concentrera un grand nombre de fonctions... et plus son temps de travail sera conséquent.

Si la structure est importante, les fonctions seront réparties entre plusieurs personnes (salariés, bénévoles, personnels mis à disposition par la collectivité, prestataires extérieurs).

Dans un cas comme dans l'autre, certaines fonctions peuvent être sous-traitées (ou externalisées). Ainsi, la réalisation des documents de communication est fréquemment confiée à un graphiste indépendant et, lorsque la structure ne dispose pas d'une équipe technique permanente^[16], un régisseur et des techniciens intermittents sont embauchés pour l'occasion.

Le référent

Dans la structure (surtout si l'équipe est importante ou si le projet est porté par une association de structures), il est indispensable de désigner une personne référente de l'auteur, un interlocuteur privilégié. Elle aura notamment une fonction centralisatrice, afin de lui éviter d'avoir de trop nombreux interlocuteurs. La structure pourra ainsi s'appuyer sur une personne qui a une vision d'ensemble et est en relation étroite avec l'auteur. En effet, la multiplicité des interlocuteurs est souvent source de brouillage (et de déperdition) des informations... Cela n'implique pas, d'une part, que cette personne soit disponible vingt-quatre heures sur vingt-quatre ni, d'autre part, qu'elle soit seule en contact avec l'auteur. Bien au contraire veillera-t-elle à lui présenter chaque membre de l'équipe et sa fonction (par le biais d'un pot d'accueil, de rencontres individuelles...) et à favoriser les échanges.

Le référent sera de préférence rattaché à la structure initiatrice du projet et aura contribué ou assisté à sa définition (même si elle n'a pas nécessairement opéré les choix). Le fait, si l'action a vocation à se pérenniser, de conserver un même référent d'un projet à l'autre, permettra de faire le lien et de tirer profit des expériences successives.

L'ampleur des moyens humains nécessaires varie en fonction de la nature et de l'ampleur du projet, mais les fonctions indispensables à sa mise en œuvre restent globalement les mêmes. Nous présentons ci-dessous un inventaire des fonctions nécessaires à l'organisation d'un projet d'accueil d'écrivain.

Les fonctions

Direction

La plupart des projets sont portés par un directeur ou un responsable. Sous l'autorité d'un élu (régie directe) ou d'un président (association), il élabore le projet, définit les moyens nécessaires, les fait valider, les met en œuvre et est responsable de son bon déroulement et de l'atteinte des objectifs fixés.

Il est responsable de la coordination générale du projet : il conduit l'ensemble des réunions de pilotage, gère les relations avec les partenaires (parfois, un comité de pilotage rassemble les partenaires autour du directeur) et répartit les tâches au sein de son équipe (salariés, bénévoles, prestataires...).

Il crée le lien et organise les relations de l'ensemble des personnes impliquées dans la mise en œuvre du projet (équipe, partenaires, prestataires, artistes et public).

Programmation artistique et culturelle

Il s'agit d'élaborer et de définir le projet artistique et culturel, en cohérence avec le projet et les missions de la structure, de procéder au choix de l'auteur, puis de mettre en œuvre le projet en collaboration avec l'écrivain accueilli, l'équipe et les partenaires.

La programmation peut être prise en charge par le directeur, un directeur artistique, un chargé de programmation, le salarié d'une association (si salarié unique), ou une personne désignée par le président (dans le cas d'association de bénévoles). Il pourra s'appuyer, si nécessaire, sur un conseil artistique ou un comité de lecture.

Médiation

Le travail de médiation consiste à faire le lien entre l'écrivain et son travail de création, et les populations ou publics visés.

L'objectif est de toucher les « publics » les plus larges possible (ou les « publics » spécifiques définis dans les objectifs), par des actions élaborées en concertation avec l'auteur et les partenaires opérationnels. Les actions de médiation peuvent prendre diverses formes, toucher des publics « individuels » ou des groupes constitués.

Le médiateur, s'il est distinct du programmateur, doit être associé et informé le plus en amont possible et participer à l'élaboration des dispositifs de médiation. Il devra avoir une très bonne connaissance du territoire et du travail de l'auteur.

Administration, secrétariat

Gestion des budgets, des dossiers de demandes de subventions, des contrats, de la rémunération de l'auteur et des salariés, bilan financier de l'action... sont les tâches qui assurent au projet son armature administrative et comptable.

Des budgets précis et honnêtes, une gestion comptable rigoureuse, un bon suivi des dossiers de subvention et des bilans, des auteurs rémunérés et défrayés dans les temps contribuent à la bonne image, au bon déroulement et à la bonne réputation du projet.

Direction, suivi technique et logistique

Une bonne préparation et une bonne organisation technique des soirées, événements ou expositions, concourent à la qualité de la prestation artistique. Un auteur qui se sent accueilli, dont les demandes sont prises en compte, qui intervient dans de bonnes conditions techniques, aura d'autant plus envie de réussir sa prestation. Il est indispensable d'échanger avec lui (ou par le biais du référent) en amont et il sera précieux d'établir pour chaque manifestation une fiche technique.

Lorsqu'il s'agit de collectivités, le suivi technique est assuré par des régisseurs et techniciens municipaux ; dans les autres cas, par les régisseurs et techniciens permanents du lieu ou employés pour l'occasion. Dans tous les cas, il est indispensable de les associer au projet au maximum et le plus tôt possible : plus ils en auront une intelligence et une perception précises, plus ils seront en mesure de fournir les réponses techniques les mieux adaptées.

Communication, relations presse

Il s'agit de définir une stratégie de communication, d'élaborer un dossier de presse, des documents de communication (web et papier, *newsletter*), d'assurer le contact avec les journalistes ou correspondants de presse, de s'assurer que l'information circule, afin de se donner les meilleures chances de toucher le public visé, d'informer au mieux sur le projet en cours ou à venir. Il est pour cela nécessaire d'être soi-même bien informé : avoir lu les livres de l'auteur, échangé avec lui (penser à lui demander s'il possède des articles de presse), effectué des recherches sur Internet... Le référent du projet prendra soin de communiquer à la personne chargée de

ces tâches les informations nécessaires, de la mettre en relation avec l'auteur le plus en amont possible. Penser également à remettre à l'auteur la revue de presse de son séjour, les enregistrements des lectures et rencontres, le cas échéant, ainsi que les retours du public ou des professionnels (notamment lors de retours par mail).

La communication institutionnelle (partenaires, élus, sites spécialisés, etc.) est également importante : elle jouera sur la reconnaissance institutionnelle du projet.

Cf. aussi sur ce point 3.1.9. Communication.

Accueil

Un bon accueil de l'auteur, des professionnels, de la presse et du public est indispensable et contribue à la notoriété, à la reconnaissance et à l'image du projet... et, par-delà, à celle de la structure. Ce peut être le « plus » qui fidélise les différents protagonistes et participe au succès de l'opération.

Même si l'accueil du public, des artistes ou des partenaires est la fonction spécifique de telle ou telle personne, il est important d'impliquer et de sensibiliser l'ensemble de l'équipe à cette tâche.

[13] Ce chapitre emprunte sa structure et un certain nombre d'informations au guide Comment organiser une manifestation littéraire ?, op. cit.

[14] Il s'agit parfois de l'association de plusieurs structures.

[15] Nous les nommerons ci-après « structures », pour la clarté de l'exposé.

[16] Ce qui est le cas pour la plupart des petites et moyennes structures.

2.1.5. Les partenariats

Un dispositif d'accueil d'auteur, quel qu'il soit, peut difficilement se concevoir de façon isolée, être mis en œuvre de façon totalement autonome par une structure... et, quand bien même cela serait possible, quel en serait l'intérêt ? Il sera bien plus judicieux et profitable de le concevoir en relation et en partenariat avec les acteurs de la chaîne du livre, les acteurs culturels et associatifs du territoire concerné (et au-delà).

Le projet s'enrichira des apports et des compétences de chacun des partenaires, qui lui conféreront un ancrage territorial, une dynamique, voire des dimensions inattendues...

Les résidences sont peut-être les dispositifs par excellence qui permettent de mettre en œuvre un véritable travail partenarial dans la durée. Elles s'inscrivent dans un tissu de relations qui réunit des opérateurs culturels (mais pas uniquement) très divers et génèrent un réseau.

On distingue deux types de partenaires : les partenaires institutionnels et les partenaires opérationnels. Dans la phase d'élaboration du projet, la recherche de partenaires opérationnels – qui faciliteront sa mise en œuvre, assureront son rayonnement et son inscription sur le territoire – et de partenaires institutionnels – qui permettront le financement du projet, sa validation et sa reconnaissance institutionnelle – occupe une place importante.

Un référent (directeur, directeur artistique, médiateur) assurera l'organisation, l'information et le suivi, afin de maintenir la dynamique partenariale et la cohérence du projet (parfois en lien avec le comité de pilotage).

Les partenariats institutionnels

Ce sont souvent les principaux financeurs : les collectivités locales et territoriales, la Drac et le CNL sont les partenaires les plus fréquents. Dans certains cas, on pourra aussi solliciter des partenaires plus spécifiques qui, en fonction du territoire ou des publics concernés, pourront apporter un soutien complémentaire : le Cucs pour des actions en direction des territoires politique de la ville, la Disp (Direction interrégionale des services pénitentiaires) ou le Spip (Services pénitentiaires insertion et probation) pour des projets en direction des établissements pénitentiaires, etc.

Les SRL sont également des partenaires précieux : même si la plupart ne financent pas directement les projets, ils sont des lieux ressources indispensables et peuvent apporter une caution au projet, qui pourra faciliter l'implication d'autres partenaires.

Ces différents partenaires soutiendront d'autant mieux l'action qu'ils seront en accord sur son sens et ses objectifs et que ceux-ci seront cohérents avec leurs propres objectifs et missions.

Il est donc important, avant de les solliciter, de bien se renseigner sur leurs orientations, leurs missions, leurs priorités en termes de politique culturelle, sociale, éducative et sur les dispositifs de financements existants. Ces connaissances crédibiliseront la structure, éviteront de perdre du temps en demandes inutiles et permettront de solliciter les partenaires adéquats, en fonction de la nature du projet (publics visés, territoire concerné, nature du projet artistique ou de la résidence).

Les projets sont la plupart du temps soutenus et financés par plusieurs partenaires et, bien souvent,

c'est l'implication de l'un d'entre eux qui peut motiver la participation des autres (les financeurs rechignent à être les seuls financeurs d'une action, ce qui conduit parfois à une logique de double peine : l'absence de l'un d'entre eux entraîne le refus des autres).

Une résidence, par exemple, peut se construire avec des partenariats complémentaires : la Drac peut ainsi apporter un soutien financier au fonctionnement, alors que le CNL prendra en charge les crédits de résidence (versée directement à l'auteur). Si le projet concerne un territoire politique de la ville, des financements du Cucs seront possibles, à condition que des actions de médiation (ou des animations) soient menées en direction des habitants ou que le travail artistique de l'auteur concerne ce territoire.

Ainsi, la définition et la rédaction d'un projet artistique et culturel précis et cohérent donneront les meilleures chances de convaincre et d'impliquer ces partenaires. Il sera pertinent de les solliciter pour les rencontrer dès la phase d'élaboration, afin de leur en présenter les intentions, les grandes lignes et les questions, et de recueillir leurs avis et conseils. Une discussion de vive voix vaudra toujours mieux qu'un échange de courriers ou de mails. Penser à tenir compte de cette phase nécessaire, lors de l'élaboration du rétroplanning. Certains d'entre eux sont très sollicités, et obtenir un rendez-vous peut parfois prendre du temps.

Les partenariats opérationnels

Collaborer avec les structures (bibliothèques, librairies, établissements scolaires, associations, centres sociaux...), qui seront les partenaires opérationnels du projet requiert une bonne connaissance du territoire et de ses acteurs. Cela vous permettra de les choisir de façon pertinente et de le faire en étant reconnu et identifié, dans une logique de reconnaissance mutuelle plus propice à la confiance.

Les partenaires, sur un territoire, peuvent être des relais précieux pour entrer en contact avec certains habitants ou pour développer certaines actions. Un travail de médiation est souvent nécessaire, afin de leur faciliter l'accès au projet, à l'artiste accueilli... Mieux et plus tôt (pas trop cependant, voir ci-dessous) ils seront informés et associés, et plus le partenariat sera fructueux.

Il faudra donc réfléchir à la pertinence de la proposition par rapport à leurs missions et actions, leur présenter le projet suffisamment longtemps en amont, en leur laissant la possibilité de s'en emparer et de se l'approprier...

Une coconstruction de l'action (ou d'une partie de celle-ci) se met ainsi en place. Mener un projet en partenariat suppose d'accepter d'entrer dans une logique de coopération, de coproduction : La structure organisatrice ne sera donc plus le seul « acteur » et il faudra faire preuve de suffisamment de souplesse pour que chacun y trouve un espace de liberté, de création, d'adaptation à son propre projet. Un partenariat ne perdurera que si chacun y trouve sa place et... son compte.

Pour cela, il sera précieux de se poser quelques questions préalables :

- qu'est-ce que tel partenaire a à y gagner ?
- qu'est-ce que ce projet lui apporte ?
- quelles sont les raisons qui peuvent le pousser à s'y engager ?

Rares en effet sont les partenaires qui se mettent « gratuitement » au service d'un projet qui n'est pas le leur. Chacun ayant ses propres missions, ses objectifs, ses impératifs... cherche à ce que le partenariat le serve d'une manière ou d'une autre. Un partenariat est donc une forme de *deal* plus ou moins tacite.

« Partenariat » ne peut ni ne doit être le mot « cache-sexe » de : prêt de lieu, mise à disposition d'équipe à titre gracieux, soutien financier ou communicationnel...

Il doit y avoir un réel échange et une action partagée : le cadre doit être suffisamment souple pour permettre de nourrir le projet personnel de chacun des partenaires concernés.

Quels partenaires pour quel projet ?

Structures culturelles, librairies, médiathèques, associations, établissements scolaires, universités, centres sociaux, maisons de retraite, établissements pénitentiaires, hôpitaux, offices du tourisme, autres manifestations, entreprises, commerces... Tous les partenariats peuvent être envisagés, en fonction de la nature et des spécificités du projet. Il ne faut rien s'interdire a priori mais, afin d'éviter de se disperser, il faudra ensuite effectuer des choix en tenant compte de la pertinence et de la motivation des partenaires.

Pour la mise en œuvre de l'action, peuvent donc intervenir plusieurs partenaires aux objectifs et aux motivations très différents, complémentaires mais parfois aussi contradictoires. Ainsi :

- l'organisateur de la manifestation, qui souhaite toucher un public le plus nombreux possible et proposer des rencontres de qualité ;
- le libraire qui a pour objectif de faire découvrir et vendre des livres ;
- un établissement scolaire, qui poursuit des objectifs culturels et pédagogiques ;
- l'auteur, qui vient rencontrer ses lecteurs et contribuer à faire vendre ses livres, mais aussi trouver du temps pour écrire...

Il faudra donc accorder et fluidifier ces différents objectifs afin que chacun puisse s'y retrouver.

Quelques remarques et recommandations...

Est-il nécessaire de formaliser les partenariats, par une convention ?

Une convention peut s'avérer précieuse ; elle donne des gages de pérennité à l'engagement réciproque et permet de définir précisément les obligations et apports de chacun. Il ne sera cependant pas toujours nécessaire d'en établir : la répartition des engagements et des actions pourra se faire dans le cadre de réunions spécifiques, dont des comptes rendus attesteront.

Lorsqu'il y a des transferts financiers, il est cependant préférable (et parfois nécessaire pour des raisons comptables) de les accompagner d'un cadre conventionnel, même sommaire.

Attention ! Le travail partenarial demande un accord des temporalités, une écoute et un respect du projet de l'autre et, pour ce faire... du temps ! Il est en effet parfois difficile de trouver un tempo commun, car chaque acteur a sa propre temporalité (d'où la nécessité de bien connaître le fonctionnement de chacun des partenaires).

Ainsi :

- S'il est présenté trop tôt, le projet peut passer à la trappe, être « zappé » par le partenaire sollicité. Il se peut que celui-ci ne soit pas encore, à cette période, dans une réflexion programmatique pour la période concernée. De plus, le projet en est peut-être encore pour vous à l'état d'ébauche, ce qui peut rendre difficile sa présentation et floue sa perception.
- À l'inverse, s'il est présenté trop tard, il se peut que la programmation et le budget des partenaires soient

déjà bouclés et votre projet déjà trop abouti pour que les partenaires sollicités y trouvent une place (sans risquer de n'être qu'un simple exécutant).

Il ne faudra pas non plus oublier de tenir compte du fait que chaque partenaire a ses propres activités. Les respecter implique donc de bien les connaître et de s'intéresser à leurs projets. S'engager dans un partenariat demande du temps, de l'énergie et des moyens... Il doit donc y avoir des « retours », chacun doit pouvoir y trouver un sens et un intérêt (en termes financiers, d'image, de rapport aux publics...) pour son propre projet.

Un partenariat doit être constructif et partagé, et non envisagé de la part de celui qui le sollicite comme une prestation de services.

Une autre difficulté : pouvoir se reposer sur les partenaires tout en restant à juste distance, s'assurer que tout est mis en œuvre pour que cela fonctionne sans être trop intrusif, au risque de donner l'impression de se méfier et de ne pas faire confiance. En effet, la dilution des responsabilités est l'un des dangers du partenariat : comme celles-ci sont partagées, le risque est que plus personne ne se sente responsable en cas de problème (chacun pensant que l'autre...). D'où l'importance de bien spécifier les missions et les tâches de chacun, d'indiquer précisément qui pilote le projet et quelles sont les responsabilités qui incombent aux uns et aux autres.

La tenue régulière d'un comité de pilotage, regroupant des représentants des principaux partenaires sous la conduite du directeur ou du référent, peut être précieuse : en amont, pour définir le projet et la place de chacun des partenaires ; lors de son déroulement, pour

assurer le suivi ; et, en aval, pour en effectuer le bilan.

Enfin, après l'action, il faudra penser à effectuer un bilan avec les partenaires, à les citer en veillant à ne pas s'approprier tous les mérites et à être prêt à répondre à leurs sollicitations !

2.1.6. Les publics

Nous utilisons fréquemment, voire systématiquement, le terme de « public » pour désigner les populations, les habitants visés ou envisagés comme publics potentiels de tel ou tel projet.

Une précision sémantique s'impose ici :

Le « public » n'existe pas en soi... Il n'existe pas un « public caché », attendant que le projet commence pour se rassembler spontanément le jour J ! Tout comme l'auteur n'existe que parce qu'il est auteur d'une œuvre, le public n'existe qu'à un moment donné, dans une circonstance précise, lorsqu'il est face à une œuvre, un match de foot ou une émission télévisée. Il n'est « public » que parce qu'il est « public de » quelque chose. À l'issue de l'événement, il n'a plus d'existence jusqu'à sa prochaine confrontation avec l'objet dont il est le public. Il redevient habitants, individus, éventuellement passionnés par le domaine artistique proposé ou intéressé par les projets de la structure (public habituel ou fidèle du lieu), et donc plus aisé à convier, mais jamais définitivement acquis.

On a trop tendance à réifier^[17] le public, comme si cela pouvait le faire exister (une forme de pensée magique ?) : il faut se garder de le tenir pour acquis et l'envisager pour ce qu'il est : une « réalité » qui n'a pas d'existence en soi, instable, mouvante et très sollicitée !

Une exception peut-être : les publics dits « captifs » ou « contraints », dans le cadre de partenariats. Ce sont des publics qui, tels les scolaires, n'ont d'autre choix que de l'être, parce que l'organisation dans laquelle ils se trouvent l'a décidé pour eux. Ce n'est pas pour cela, bien qu'ils soient souvent utiles pour faire nombre dans

l'évaluation quantitative du projet, qu'il faut les sous-estimer ou les négliger. Ils sont tout aussi aptes à apprécier la qualité de l'événement et ne manqueront pas de faire savoir à leurs responsables (qui sont en général vos partenaires) le bien ou le mal qu'ils pensent de la proposition. Ces publics sont le plus souvent le fruit de partenariats.

Un « public » peut, en revanche, se créer, se fidéliser : par la qualité de la proposition artistique, de l'accueil, par l'originalité et la pertinence du projet, par des tarifs adaptés, mais jamais par la contrainte ou quelque effet paillettes ou séduction, qui peuvent marcher un temps mais trompent rarement sur la durée.

Pas de « Public », donc, mais des... Comment les nommer ? des habitants ? des populations ? des voisins ? Aucun terme ne correspond vraiment. Quoi qu'il en soit, des individus sensibles, intelligents, exigeants, cultivés (même si cette culture n'est pas la vôtre ou ne correspond pas à l'idée que vous vous faites de la culture)... ou pas !

Parier sur leur intelligence, sur leur sensibilité, ne pas se construire de représentations a priori de ce que telle ou telle catégorie de population serait capable de lire ou d'entendre est une manière de les respecter. L'inverse serait la meilleure façon de ne pas prendre le risque de se/les surprendre, de ne pas se laisser la possibilité de leur faire découvrir ce à quoi ils n'auraient peut-être jamais eu accès. Tout est donc possible et envisageable, à condition que cela soit préparé, pensé, intégré dans ou accompagné par un dispositif pertinent (de médiation, d'accompagnement...).

La question des publics se pose souvent, de prime abord, en termes quantitatifs, du fait du souci (légitime) de l'organisateur de savoir s'il y aura du monde à assister ou à participer au projet, mais aussi dans les

dossiers de bilans ou dans certaines études. Or, la rencontre avec l'artiste, dans le cadre d'un dispositif de présence artistique, ne peut être menée de façon pertinente dans cet unique but.

On veillera donc à privilégier la qualité de l'échange et de la rencontre. Par exemple, dans le cas d'interventions scolaires, à préférer plusieurs rencontres avec une même classe plutôt qu'une rencontre ponctuelle avec chaque classe. (Il sera d'ailleurs parfois nécessaire de protéger l'artiste de trop multiples sollicitations.)

Il faut également adapter les dispositifs de rencontre en fonction de la nature de l'intervention, varier les modalités de l'échange : choisir un groupe restreint plutôt que celui d'un amphithéâtre de 200 personnes pour une discussion avec l'auteur, afin que chacun ait sa place et se sente à l'aise pour intervenir, et convier un public le plus nombreux possible pour d'autres types de rencontres (lecture, conférence...).

L'aspect quantitatif n'est évidemment pas à laisser de côté, mais doit être pondéré en fonction du territoire et de ses contraintes, et n'être qu'un critère parmi d'autres. L'évaluation, du point de vue des publics, pourra prendre d'autres formes, plus qualitatives : ce que cela a changé dans la perception du travail d'écriture, dans le rapport à la littérature, etc. Cela suppose de concevoir et de mettre en œuvre, dès l'amont du projet, un protocole d'évaluation plus fin et plus complexe qu'un simple comptage.

Types de « publics »

À qui s'adresse le projet ?

Qui souhaitons-nous « toucher » ?

De quelle manière ? Dans quel but ?

Toucher des « non-lecteurs » ou renforcer les connaissances de spécialistes/amateurs/passionnés ?

S'adresser à un type de population particulier : enfants, adolescents, étudiants, seniors ?

À des populations éloignées de la lecture, ou « empêchées » (personnes incarcérées, hospitalisées ou handicapées) ? Pour quelles raisons ?

Là encore, une bonne connaissance du territoire, de ses habitants et de ses acteurs est indispensable (d'où l'importance d'une étude préalable).

Le fait de travailler en direction de certaines populations, sur certains territoires, peut donner accès à des financements spécifiques et permettre de solliciter des personnes ressources.

Par exemple, en intervenant sur un territoire politique de la ville, il sera possible de bénéficier des financements du Cucs. On pourra se faire accompagner, pour le montage du dossier de demande de subventions comme pour la mise en œuvre du projet, du chargé de mission politique de la ville du territoire concerné.

Les publics les plus fréquemment associés aux projets avec les auteurs sont les scolaires (les élèves en premier lieu, mais penser aussi aux enseignants et aux parents), les usagers des bibliothèques, des lieux sociaux et associations, mais rien n'interdit de contacter entreprises^[18], clubs sportifs, etc., ni de songer aux publics potentiels que représentent les habitants d'un quartier ou d'une ville qui ne sont adhérents à aucun des lieux listés ci-dessus.

Travail avec les partenaires

Les partenaires, sur un territoire, peuvent être des relais précieux pour entrer en contact avec les habitants. Un travail de médiation est cependant souvent nécessaire (et parfois même lorsqu'il s'agit de partenaires littéraires).

Les partenaires sont peut-être à envisager comme un « premier public » : ils ne connaissent souvent pas l'artiste accueilli, parfois peu ou mal le domaine artistique abordé et ont parfois certains a priori qui les conduisent à penser que la proposition n'est pas « adaptée » à « leur public ». Ils peuvent donc être aussi bien des freins à l'action, une contrainte supplémentaire (une barrière entre artiste et populations), qu'un atout précieux. S'ils sont bien informés, si on a pris le temps de les renseigner, de les accompagner, d'échanger avec eux, si l'on prend en compte leurs objectifs et leurs souhaits pour coconstruire ou adapter le projet, que l'on veille à ne pas les instrumentaliser, ils seront de formidables relais pour le projet.

Cela suppose également de tenir compte de leurs contraintes, de leur fonctionnement et de leur calendrier, et donc de s'y prendre suffisamment à l'avance pour éviter le fait accompli, le refus ou le manque de préparation.

Médiation

Les projets d'accueil d'écrivain permettent d'inventer et de mettre en œuvre des dispositifs de médiation adaptés au territoire, aux publics visés : des actions hors les murs, à destination de publics spécifiques, des rendez-vous réguliers... autant de projets qu'il conviendra de bâtir avec l'auteur et les partenaires.

Attention, cependant, l'auteur ne doit pas être le médiateur : dans le cadre de rencontres ponctuelles, il ne peut en aucun cas être seul en situation avec un public et, dans le cadre de rencontres régulières avec un même groupe, jamais la (ou les) première(s) fois.

La présence d'un médiateur de la structure est donc impérative lors des premiers rendez-vous. Ensuite, en accord avec l'auteur, elle ne sera pas systématiquement requise, mais il devra venir de temps en temps assister à une rencontre et suivre le déroulement des choses. C'est souvent passionnant, riche d'enseignements et parfois nécessaire pour sauver une situation qui part à vau-l'eau.

Le médiateur aura soin de préparer la venue de l'auteur : en remettant suffisamment en amont aux partenaires les éléments biobibliographiques, en leur présentant l'artiste, en s'assurant qu'ils ont pu se procurer les livres (et, si nécessaire, leur en prêter), qu'ils ont bien préparé la rencontre avec leurs publics (en milieu scolaire, notamment), que les livres de l'auteur seront disponibles lors de la lecture/rencontre... Conditions qui garantiront les meilleures chances de réussite du projet.

[17] Transformer en chose, donner le caractère d'une chose.

[18] Par le biais des comités d'entreprise, notamment.

2.2. Quelques outils et aspects pratiques

2.2.1. Le rétroplanning

Comme pour les chapitres portant sur l'équipe, l'espace et le lieu d'accueil ou le temps du projet, nous allons envisager le rétroplanning par le prisme des résidences. Ce sont en effet, par leur durée, leur ampleur et le temps de préparation nécessaire (cf. 2.1.3.), les projets qui manifestent au plus haut point l'ensemble des dimensions temporelles. On retrouvera tout ou partie des éléments abordés ici dans les projets plus courts ou ponctuels, mais à des degrés plus faibles.

La spécificité de chaque résidence, des dates et des contextes dans lesquels elles se déroulent, rend impossible la réalisation d'un rétroplanning type ajusté à chaque projet. Chaque résidence génère sa propre temporalité et son propre calendrier, c'est pourquoi nous proposons non pas un modèle de rétroplanning mais (comme pour la convention, le budget...) une boîte à outils qui permettra à chaque acteur de bâtir le sien.

Le rétroplanning sert à lister l'ensemble des tâches, des questions à se poser et des points à envisager et de les répartir dans le temps, afin de gérer l'emploi du temps des ressources humaines et de n'omettre aucune tâche ou échéance indispensable. Il est également utile pour expliquer à l'ensemble des personnes concernées (élus, partenaires, etc.) que la préparation et l'organisation d'une résidence nécessitent un travail important et met en œuvre de nombreuses compétences^[19].

Le document proposé part de la fin d'une résidence jusqu'au début de la suivante.

Il intègre les tâches indispensables à la préparation et à l'organisation du projet.

Chaque projet s'organise, dans l'idéal, un an à l'avance : une année entre le choix du projet artistique et culturel, le choix du thème, la démarche de recherche d'un auteur, etc., et le début de la résidence est un délai correct. Il faut en effet tenir compte des disponibilités des écrivains et des partenaires (auteurs qui ont une activité salariée et doivent prendre des congés ou un autre projet de résidence, délais de visa pour les auteurs étrangers, calendrier des partenaires...), mais aussi des commissions d'attribution des financements^[20] et des délais de réponse.

Pour une première résidence, il faudra compter environ un an et demi de préparation compte tenu, notamment, du temps supplémentaire nécessaire à l'étude préalable, à l'élaboration du projet, à la recherche de financements, à la mise en place des partenariats, etc.

Les auteurs en recherche de résidence prendront soin de respecter à peu près les mêmes délais, s'ils veulent se donner les meilleures chances de trouver « résidence à leur pied ».

[19] D'après *Comment organiser une manifestation littéraire ?* op. cit., p. 25.

[20] Trois par an pour le CNL (le 10 janvier pour la session de mars-avril ; le 10 avril pour la session de juin ; le 25 août pour la session d'octobre- novembre), annuellement pour la plupart des autres partenaires financiers : dossiers à déposer au 4e trimestre de l'année civile et réponse (dans le meilleur des cas) dans le courant du 1er trimestre de l'année suivante.

2.2.2. Le budget

Organiser un projet d'accueil d'auteur implique de travailler dans un contexte budgétaire incertain : de nombreux paramètres financiers sont inconnus ou approximatifs lors de la phase préparatoire et durant une partie du déroulement du projet (recettes, montant des subventions, certains coûts...). Il faudra donc travailler à partir d'estimations et d'hypothèses, en conservant une certaine prudence, afin de ne pas risquer de courir au déficit.

Il est pour cela indispensable de se doter d'outils de gestion, de pilotage et de communication auprès des partenaires : un budget prévisionnel et un plan de trésorerie.

Le budget prévisionnel

L'élaboration du budget prévisionnel, en parallèle et en cohérence avec le projet, dont il est la traduction comptable, est un élément déterminant de la phase préparatoire de la résidence.

Il s'agit de construire un budget réaliste en tentant d'anticiper au mieux et de chiffrer tous les postes nécessaires à la mise en œuvre du projet (et leurs financements, assurés et hypothétiques), afin de minimiser les risques^[21]. Attention à ne pas sous-estimer certaines dépenses ou certains coûts, ni à surestimer certaines recettes, ce qui aurait pour conséquence de mettre en danger le projet, voire la structure.

Établir un budget consiste donc à bâtir des hypothèses en évaluant au mieux leur coût et leur financement.

Il devra être sincère et équilibré, c'est-à-dire élaboré et présenté dans le respect de l'équilibre entre les dépenses et les ressources. Il devra également pouvoir être adapté aux imprévus (recettes et subventions inférieures aux estimations, surcoûts...).

Enfin, ce budget constitue un outil de négociation auprès des différents partenaires sollicités pour le financement du projet.

Il n'existe pas de norme ou d'exigence concernant la présentation d'un budget prévisionnel, excepté pour certains partenaires qui imposent un formulaire ou un dossier type (dossiers Cerfa, par exemple, pour certaines administrations).

Deux possibilités de présentation fréquemment utilisées :

- Le budget comptable, conforme au Plan comptable général ou au Plan comptable des associations, présente les charges et les produits selon la nomenclature du Plan comptable (comptes de classes), par nature (salaires, assurances, déplacements, etc.)^[22]. Cette présentation est idéale pour les dossiers de demandes de subventions et pour toute présentation aux partenaires institutionnels.
- Le budget analytique présente les charges et produits par destination ou par secteur d'activité (soirée d'inauguration, ateliers scolaires, fonctionnement, etc.). Il permet d'évaluer le coût et les produits de chaque action envisagée. Cette présentation est très pratique pour travailler en interne et avec les partenaires opérationnels.

Un budget prévisionnel évoluant au fur et à mesure du déroulement du projet, pensez à dater chaque nouvelle version et à sauvegarder les précédentes.

Évaluer le coût d'une résidence

Voici les principaux postes budgétaires à prendre en compte pour l'organisation d'une résidence^[23] :

- salaire d'un(e) chargé(e) de mission (référént),
- rémunération de l'auteur,
- hébergement de l'auteur : location d'un appartement ou d'une maison si la structure n'en possède pas.

Ce sont les trois principaux postes budgétaires. Des alternatives existent cependant : mise à disposition par la commune ou prêt par des habitants d'un lieu d'hébergement, crédits de résidence du CNL pour la rémunération de l'auteur...

- transport domicile/résidence et déplacements liés aux interventions,
- restauration de l'auteur, si elle n'est pas comprise dans la bourse de résidence,
- organisation de rencontres : rémunération des auteurs invités (+ transport, hébergement, restauration), location de matériel son et lumière, de mobilier, salaires des techniciens, boissons...
- communication : création des documents, impression et diffusion,
- édition (si une commande de texte donne lieu à publication),
- achat de documentation et de livres de l'auteur (indispensable pour préparer un programme de rencontres),

Le plan de trésorerie

Le problème qui se pose fréquemment, notamment dans les associations et les petites structures, est le décalage entre l'encaissement des recettes (subventions, cotisations, etc.) et la nécessité de s'acquitter des frais de fonctionnements (salaires, droits d'auteur, factures, charges, etc.). Bien souvent, le projet démarre avant que certaines subventions ne soient versées, ce qui peut occasionner des difficultés de trésorerie. Ce décalage dans le temps peut avoir pour conséquence une trésorerie négative, à une période donnée.

- achat de petit matériel pour les ateliers, les expositions... et fournitures administratives,
- fluides : eau, électricité...
- affranchissement et téléphone,
- assurances,
- interprétariat pour les auteurs étrangers.

À partir d'une liste exhaustive, on pourra envisager ce que l'on doit apporter soi-même et ce que l'on peut solliciter auprès des partenaires (mise à disposition d'un logement, prêt de matériel...).

Pour une première résidence, il faudra penser à prendre en compte des coûts de préparation et de mise en place, qui ne se retrouveront pas en cas de renouvellement : travaux sur l'immobilier (rénovation, mise aux normes), achats de matériel (informatique, électroménager, linge de maison, décoration...), ouvertures de lignes... Certains d'entre eux (informatique, matériel son, mobilier...) peuvent être amortis sur plusieurs années (*cf.* ci-dessous).

Dans le cas d'une résidence unique, on aura intérêt à recourir au maximum à de la location ou à du prêt.

Après la manifestation, il faudra produire le budget réalisé de l'action, à joindre au bilan d'activité pour les partenaires financiers et institutionnels.

Un plan de trésorerie permet d'anticiper cela. Il consiste à évaluer les dépenses que l'on va faire et les recettes que l'on va obtenir mois après mois, afin de voir si l'on a toujours suffisamment de trésorerie pour faire face aux dépenses nécessaires au déroulement de la résidence.

La plupart du temps, il se présente sous forme de tableau où sont notées les sorties et les entrées d'argent prévues. Un solde est établi chaque fin de mois et reporté au début du mois suivant.

[21] D'après *Comment organiser une manifestation littéraire ?* op. cit., p. 31.
[22] Pour les associations.

[23] Ce qui est présenté ici est une situation idéale. Il est bien évident que toutes les structures organisant une résidence n'ont, par exemple, pas la possibilité de salarier une personne référente à plein temps pendant la durée du projet.

2.2.3. Les financements

En parallèle de la définition du projet et de l'estimation des moyens à mettre en œuvre pour le mener à bien, il est important d'identifier les sources possibles de financements : les recettes propres, les aides publiques et éventuellement privées.

Les recettes propres

Dans le cas des résidences et des projets d'accueil d'auteurs, elles sont très faibles : billetterie des soirées, ventes de boissons, refacturation d'interventions de l'auteur et vente de livres constituent bien souvent l'essentiel des maigres recettes. Ce ne sont donc pas elles qui assureront la viabilité du projet et, comme elles sont très faibles et aléatoires, il vaudra mieux rester très prudent au moment de leur évaluation.

Les financements publics

Dans le cas des résidences, les subventions publiques constituent la principale source de financements. Elles sont potentiellement nombreuses mais assorties de critères qu'il est préférable de connaître, afin d'éviter de perdre du temps en demandes irrecevables (par exemple, ce n'est pas la peine de demander au CNL une aide pour une résidence fractionnée ou pour un auteur qui n'aurait jamais publié à compte d'éditeur). Il est donc important d'être bien informé sur les aides possibles, notamment sur des aides spécifiques (Cucs, etc.), et sur les orientations et missions des différentes collectivités.

Collectivités locales, conseils généraux, conseils régionaux, Drac, etc. accompagnent des projets de résidence et d'accueil d'auteurs, soit en finançant directement les projets, soit en finançant les structures d'accueil. De multiples dispositifs existent en fonction des régions ou collectivités ; il faut donc bien se renseigner sur les aides existantes. De plus, s'informer en amont, *via* internet ou en rencontrant les chargés du livre des différentes instances, permet de gagner en crédibilité et en efficacité, tout en améliorant votre connaissance de l'environnement institutionnel des projets.

Les collectivités locales

Si la résidence a un ancrage local, les partenaires peuvent être la commune ou la communauté de communes. Les municipalités et collectivités locales n'ont pas nécessairement de dispositifs de financements spécifiques destinés aux résidences ou à l'accueil d'auteurs, mais peuvent apporter un soutien sous différentes formes : aide à la structure d'accueil (subventions de fonctionnement aux associations culturelles, aide aux manifestations, si la résidence est liée à un salon ou un festival, subvention globale pour le projet culturel de la structure...) ou prise en charge de la rémunération de l'auteur. Elles peuvent également apporter leur soutien par d'autres apports que numéraires : prêt de logement, de matériel son, appuis logistiques etc.

Les collectivités territoriales

Le conseil général

Il peut intervenir si la résidence a un rayonnement à l'échelle départementale, mais également dans un souci d'aménagement culturel du territoire (notamment pour des projets touchant des « zones blanches ») ou pour des actions en lien avec ses missions ou publics prioritaires (l'action sociale, les collèges, les handicapés, les personnes âgées et la petite enfance, la lecture publique...). Certains conseils généraux proposent des aides aux résidences ; d'autres se sont dotés de missions spécifiques dans le champ culturel. Il faut donc vous renseigner auprès de la direction de la Culture de votre département pour connaître les aides possibles.

Le conseil régional

Il soutient des projets d'envergure régionale, voire nationale ou internationale, mais peut aussi accompagner des projets plus modestes, dans le cadre de la politique d'aménagement culturel du territoire^[24]. Tous les conseils régionaux ont une politique culturelle^[25] et certaines mènent des programmes spécifiques en faveur du livre et de la lecture, notamment par le biais d'une aide aux résidences (*cf.* les programmes d'aides aux résidences des régions Île-de-France, Picardie, Rhône-Alpes, Alsace et Pays de la Loire)

L'État

La Direction régionale des Affaires culturelles (Drac)

La vie littéraire et les résidences d'auteurs sont les domaines d'intervention privilégiés des Drac (Directions régionales des Affaires culturelles). Elles financent les résidences et les projets d'accueil d'écrivains, au titre d'aide au projet (la rémunération de l'auteur et les coûts de fonctionnement peuvent être pris en compte dans l'assiette de subvention). Dans le cas d'une résidence, si celle-ci bénéficie d'un soutien du CNL (*cf.* ci-dessous), la Drac^[26] peut, en complément, financer une partie des coûts de fonctionnements induits pour la structure. Pour la mise en place d'une résidence pouvant bénéficier de crédits du CNL, il est nécessaire de prendre contact avec le conseiller livre et lecture de la Drac : c'est lui qui transmettra son avis sur le projet au CNL. Une copie du dossier doit donc impérativement lui être adressée et il est bien entendu judicieux de le rencontrer en amont pour lui présenter le projet et écouter ses conseils.

Seront pris en compte : la pertinence du projet, la qualité des auteurs pressentis, la rencontre entre le projet de l'auteur et celui de la structure, le soutien au travail de création de l'auteur, la rencontre entre les auteurs et les populations, l'inscription sur le territoire, les interventions en milieu scolaire, dans les hôpitaux, les prisons ou en direction des personnes handicapées et la relation avec la filière du livre (bibliothèque, librairie, salon, etc.). Il est nécessaire que l'auteur accueilli ait publié au moins un ouvrage à compte d'éditeur, chez un éditeur diffusé régulièrement en France. Cependant, il ne faut pas hésiter à rencontrer le conseiller pour tout projet à la marge de cette règle.

Le Centre national du livre (CNL)

Le CNL ne subventionne pas les rencontres ponctuelles. Il apporte son soutien aux manifestations d'envergure nationale, ainsi qu'aux résidences, par le biais de crédits de résidences pour les auteurs et traducteurs (français ou étrangers^[27]). Cette rémunération s'adresse aux auteurs en résidence pour deux mois minimum, ayant publié au moins un ouvrage à compte d'éditeur, désireux de mener à bien un projet d'écriture et de participer à un « programme de rencontres littéraires élaboré conjointement avec la structure d'accueil ».

[24] D'après *Comment organiser une manifestation littéraire ?* op. cit., p. 29.
[25] Alors que cette compétence n'est pas obligatoire.

[26] Certaines Drac seulement le font. Se renseigner en fonction des régions.
[27] À condition qu'ils soient traduits en français.

Présentation des crédits de résidence sur le site du CNL

Le Centre national du livre attribue une rémunération à des écrivains accueillis pour une résidence en continu de deux à six mois, hors de leur région, leur permettant de mener à bien un projet d'écriture et de participer à un programme de rencontres littéraires élaboré conjointement avec la structure d'accueil.

Éligibilité générale

Peut solliciter un crédit de résidence tout auteur résidant ou non en France qui remplit cumulativement les conditions suivantes :

Justifier, dans le même domaine que celui du projet présenté :

- pour les romanciers, les auteurs jeunesse, les auteurs de bandes dessinées (scénaristes et illustrateurs) : d'un ouvrage publié en langue française à compte d'éditeur et à plus de 500 exemplaires ;
- pour les poètes : d'un ouvrage publié en langue française à compte d'éditeur et à plus de 300 exemplaires ;
- pour les auteurs de théâtre : d'un ouvrage publié en langue française à compte d'éditeur et à plus de 500 exemplaires ou, pour une première demande, de plusieurs représentations en public, dans des conditions professionnelles, d'au moins deux œuvres ;
- pour les illustrateurs jeunesse : de deux albums à compte d'éditeur et publiés à plus de 500 exemplaires ;
- pour les essayistes : d'un ouvrage publié en langue française à compte d'éditeur et à plus de 500 exemplaires ou, pour une première demande, d'articles dans au moins trois revues différentes ;
- Les enseignants-chercheurs ne peuvent bénéficier de bourses pour des projets d'écriture relevant strictement de leur champ de recherche et d'enseignement.

- En cas d'obtention d'une aide précédente du CNL, justifier de la publication du projet soutenu et respecter un délai de carence de deux ans révolus. Si la demande précédente a fait l'objet d'un refus, justifier d'une nouvelle publication et respecter un délai de carence d'un an.
- La structure d'accueil doit avoir donné son accord préalable à cet accueil et transmettre au CNL les objectifs de cette résidence et les conditions d'hébergement et de séjour proposées à l'auteur-résident. Elle doit s'engager à assurer la prise en charge de l'hébergement du candidat dans la commune du lieu de résidence.
- Le projet de résidence doit être élaboré conjointement par l'auteur et par la structure. Son organisation doit permettre à l'auteur-résident de consacrer au minimum 70 % du temps à son projet d'écriture et 30 % maximum aux rencontres littéraires autour de son œuvre. Si l'auteur ne parle pas le français, la structure d'accueil doit garantir un interprétariat.
- La durée de la résidence doit être de deux mois minimum et de six mois maximum. Un ou exceptionnellement deux fractionnements du temps de résidence, avec des segments d'une durée d'un mois, peuvent être acceptés, sous réserve que la structure et l'auteur en justifient la nécessité et la cohérence avec l'ensemble du projet.
- Chaque structure ne peut solliciter plus de trois demandes par session, dans la limite de neuf par an. Les projets de résidence portés par des compagnies de théâtre ne sont pas recevables.

Présentation du dossier

Le candidat doit remplir le formulaire « Crédit de résidence » et le renvoyer au bureau des auteurs accompagné des documents demandés.

Avant de constituer un dossier, il est vivement conseillé au candidat de vérifier son éligibilité auprès du bureau des auteurs en lui adressant sa bibliographie et le sujet de son projet d'écriture.

Une copie du dossier doit impérativement être adressée par la structure d'accueil à la Drac de sa région qui transmettra au CNL son avis sur le projet d'animation de la résidence.

Dates de dépôt des dossiers

Les commissions se réunissent quatre fois par an. Les dates limites de dépôt des dossiers sont : le 10 janvier pour la session de mars-avril ; le 10 avril pour la session de juin ; le 25 août pour la session d'octobre-novembre ; le 20 novembre pour la session de janvier-février.

Seuls les dossiers complets et répondant aux critères d'éligibilité sont présentés aux commissions.

Modalités d'attribution

Toutes les demandes font l'objet d'un rapport d'expertise, et la Direction régionale des Affaires culturelles est systématiquement consultée. Sur ces bases, la commission compétente émet un avis sur chacune d'entre elles.

La commission propose un nombre de mois de résidence allant de deux à six mois. Au vu de ces avis, les décisions d'attribution, de refus ou d'ajournement sont prises par le président du CNL.

Critères d'examen des dossiers

- qualité du projet d'écriture personnel de l'auteur,
- qualité de l'œuvre antérieure de l'auteur,
- qualité du projet de résidence et du programme de rencontres littéraires élaboré par la structure et l'auteur,
- adéquation du profil de l'auteur avec le projet,
- motivations de l'auteur pour le projet qui lui sera confié,
- capacité de la structure d'accueil de mener à bien son projet et de tenir ses engagements vis-à-vis de l'écrivain.

Montant susceptible d'être attribué

2 000 € brut par mois de résidence obtenu [28].

Modalité de paiement

Le versement de la bourse de résidence intervient en une fois, dans les deux mois qui suivent l'attribution de la décision, sur présentation de la convention qui doit être conclue entre la structure d'accueil et l'écrivain, et après vérification par le CNL que cette convention est conforme au projet soumis à la commission.

Source : <http://www.centrenationaldulivre.fr/>

Attention : Un auteur ayant bénéficié de crédits de résidence du CNL doit, avant de pouvoir formuler une nouvelle demande, « justifier de la publication du projet soutenu et respecter un délai de carence de deux ans révolus ».

Une précision concernant le premier critère : l'aide du CNL, dans le cadre des crédits de résidence, est une aide à la création et à l'édition. Le CNL attend donc que le projet soutenu voie le jour sous forme d'une publication à compte d'éditeur (en fonction des situations et de la qualité du projet d'écriture présenté, une certaine tolérance pourra cependant être observée, compte tenu du fait que l'auteur, sauf exception, ne peut être tenu pour responsable de ne pas trouver d'éditeur).

[28] Les crédits de résidence sont assujettis à cotisations sociales et fiscales. Dans le cadre de l'application de la circulaire du 16 février 2011, le CNL s'acquitte donc auprès de l'Agessa des cotisations d'assurance sociale, CSG et CRDS (soit 8,70 % du brut depuis le 1er janvier 2012, 9,05 % du brut à compter du 1er juillet 2012) pour le compte de l'auteur (précompte), soit dans le cas présent : 174 €(181 €) au 1er juillet 2012). Le montant net des crédits de résidence est donc : 1 826 €(par mois de résidence obtenu (1 819 €) au 1er juillet 2012).

Depuis l'adoption du traité de Maastricht, la culture est un des champs possibles d'intervention de l'Union européenne (de manière cependant restreinte). Toutefois, son soutien ne se limite cependant pas aux seuls programmes spécifiques à la culture : d'autres dispositifs peuvent contribuer à financer les activités culturelles, dans le cadre de programmes liés au développement local et régional, à la jeunesse, à l'éducation et la formation professionnelle, à la cohésion sociale, à l'innovation, à la coopération avec les pays non-membres de l'UE... Ces programmes visent à encourager la création et la mobilité des artistes, la diffusion de l'art et de la culture, le dialogue interculturel, tout en soutenant aussi des organismes et des réseaux de coopération culturelle.

Il dispose d'un budget de 400 millions d'euros consacré à des projets et à des initiatives destinés à mettre à l'honneur la diversité culturelle de l'Europe et à améliorer son patrimoine culturel commun grâce au développement de la coopération transnationale entre les acteurs et les institutions du secteur culturel.

Unique pour les actions communautaires dans le domaine de la culture, le programme Culture vise à soutenir une coopération durable entre les créateurs, les acteurs culturels et les institutions culturelles au niveau européen. Il a trois objectifs principaux :

- promouvoir la mobilité transnationale des acteurs culturels,
- encourager la circulation des œuvres et des produits culturels et artistiques,
- favoriser le dialogue interculturel.

Couvrant l'ensemble du secteur culturel et ouvert à toutes les catégories d'opérateurs culturels, il est mis en œuvre au travers de trois types d'actions :

- soutien à des actions culturelles,
- soutien à des organismes actifs au niveau européen dans le domaine de la culture,
- soutien à des travaux d'analyse ainsi qu'à la collecte et à la diffusion d'informations, ainsi qu'aux actions optimisant l'impact des projets dans le domaine de la coopération culturelle européenne et de l'élaboration de la politique culturelle européenne^[29].

Fiche complète <http://www.relais-culture-europe.org/page-programme-Culture.605.0.html>

Par ailleurs, en fonction des populations auxquelles s'adresse votre projet ou des territoires sur lesquels il rayonne, vous aurez la possibilité de bénéficier d'aides liées à des dispositifs spécifiques.

Voici deux exemples^[30] :

pour des actions menées sur des territoires de la politique de la ville

Le Contrat urbain de cohésion sociale prend en compte tant les politiques structurelles développées à l'échelle communale ou intercommunale influant sur la situation des quartiers (emploi, développement économique, transport, habitat et peuplement, politique éducative et culturelle, santé, insertion sociale) que les actions conduites au sein même de ces quartiers pour améliorer le cadre de vie ou la situation individuelle des habitants^[31]. Certains projets culturels menés en direction des populations ou des quartiers concernés peuvent donc bénéficier de financements du Cucs. Se renseigner auprès des chargés de mission Politique de la ville et sur le site de l'Acse (Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances) (<http://www.lacse.fr/dispatch.do> ou http://www.lacse.fr/dispatch.do?sid=site/politique_de_la_ville).

Ils peuvent intervenir, parfois en lien avec un organisme chargé de la culture en prison (la Ligue de l'enseignement, par exemple), pour financer des projets d'accueil d'auteurs dans les établissements pénitentiaires.

Les aides privées, sous forme de mécénat ou de parrainage, sont peu fréquentes pour les résidences ou les projets d'accueil d'auteurs (et dans le secteur du livre et de la lecture de façon générale, à la différence des arts plastiques et du spectacle vivant). Elles sont pourtant potentiellement nombreuses et peuvent donner lieu, pour les donateurs, à des avantages fiscaux.

Ces aides peuvent prendre d'autres formes que le seul apport financier : mise à disposition d'un appartement, d'une maison, soutien technique et logistique, prêt de matériel, espaces publicitaires...

Cf. aussi Généalogie : le mécénat

Entreprises et fondations peuvent soutenir une structure porteuse d'un projet de résidence ou d'accueil d'auteurs. L'aide peut prendre des formes diverses : apports financiers ou techniques, mécénat de compétence, partenariats médias... Depuis quelques années, le mécénat évolue : on s'éloigne de la « logique de guichet » (simple apport financier de l'entreprise), pour se diriger vers une coconstruction du projet. Le mécénat peut ainsi être l'occasion d'associer l'entreprise au processus de réalisation du projet.

Il peut donc permettre à l'entreprise d'affirmer son intérêt pour le livre et la lecture, d'enrichir son image (stratégie de communication), mais aussi – en interne – d'impliquer les salariés dans un projet artistique et culturel, de les associer à un esprit et un projet d'entreprise, de créer une autre relation entre employeurs et employés... Pour l'entreprise, les retombées touchent à la fois au marketing, à la communication et aux ressources humaines.

Par ailleurs, les aides peuvent donner lieu, pour les donateurs, à des avantages fiscaux :

« L'entreprise peut bénéficier d'une réduction d'impôt sur les sociétés de 60 % du montant du don (dans la limite de 0,5 % du chiffre d'affaires HT) et de compensations en communication et relations publiques (à hauteur de 25 % de sa contribution). Pour prospecter les entreprises, il faut au préalable s'assurer auprès des services fiscaux que l'association a la capacité de recevoir des dons et de délivrer des reçus^[32]. »

Pour plus de renseignements sur les critères d'éligibilité et les avantages fiscaux liés au mécénat :

www.mecenat.gouv.fr

Informations sur le site du ministère de la Culture www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/fiches/fiche7.htm documentation et conseils sur le site de l'Association pour le développement du mécénat industriel et commercial (Admical) <http://www.admical.org/>

- Fondation du Crédit Mutuel pour la Lecture <http://fondation-lecture.creditmutuel.com/fr/index.html>
- Fondation Jean-Luc Lagardère www.fondation-jeanlucagardere.com
- Fondation BNP Paribas <http://mecenat.bnpparibas.com/>
- Association Beaumarchais/ SACD <http://www.beaumarchais.asso.fr/>
- Fondation La Poste <http://www.fondationlaposte.org/>
- Caisse des dépôts <http://www.caissedesdepots.fr/>
- Fondation de France <http://www.fondationdefrance.org/>
- Action culturelle de la Sofia <http://www.la-sofiaactionculturelle.org/>

[29] Sources : Commission européenne Culture (http://ec.europa.eu/culture/our-programmes-and-actions/doc411_fr.htm), Relais Culture Europe (<http://www.relais-culture-europe.org/>), Irma (http://crd.irma.asso.fr/article.php?id_article=35)

[30] Nous ne pouvons ici établir la liste exhaustive, mais les personnes ressources (élus, cadres administratifs, conseillers livre et lecture, chargés de mission vie littéraire) des territoires concernés pourront vous renseigner.

[31] Source : http://www.lacse.fr/dispatch.do?sid=site/politique_de_la_ville/objectifs_1/cucs

[32] *Comment organiser une manifestation littéraire ?*, ARL Paca / Arald, 2010.

Action culturelle de la Sofia

Les aides à la création ou à la formation sont accordées en priorité aux adhérents de la Sofia, aux organismes professionnels ou aux associations qui défendent les intérêts des auteurs de l'écrit et dont les projets répondent aux conditions posées par les articles L. 321-9 et R. 321-9 du CPI (Code de la propriété intellectuelle). Les sommes doivent servir à financer des actions qui ont un lien direct avec la création des auteurs de l'écrit ou de leur formation.

Aides à la création

Concours apporté :

- à la création et à l'interprétation d'une œuvre
- à des actions de défense, de promotion et d'information engagées dans l'intérêt des créateurs et de leurs œuvres :
 - a – colloques, salons, séminaires consacrés aux droits des créateurs ou aux questions liées à la défense de leurs intérêts professionnels,
 - b – manifestation et actions de promotion des auteurs (festivals, rencontres avec les professionnels, sites d'artistes, remises de prix, concours, action de valorisation du patrimoine),
 - c – actions d'informations techniques et professionnelles sur la création (publications, éditions de catalogues et revues professionnels, bases de données et informations diffusées par les centres de ressources, etc.).

Aide à la diffusion du spectacle vivant

Concours apporté :

- à des manifestations présentant un spectacle vivant,
- à des actions assurant la diffusion des œuvres et des prestations artistiques.

Aides à la formation d'artistes

Concours apporté à des actions de formation des auteurs et des artistes-interprètes.

Les aides attribuées doivent faire l'objet d'une convention entre la société et le bénéficiaire.

Contact et renseignements :

Sofia
Mme Florence-Marie Piriou (sous-directrice)
199 bis, boulevard Saint-Germain – 75345 Paris cedex 07
fpiriou@la-sofia.org

Source :

<http://www.la-sofiaactionculturelle.org/f/comment-demander-une-aide-page-2.html>

Informations complètes sur les programmes d'aides, contacts et coordonnées sur le site de l'ARL Paca

<http://www.livre-paca.org/index.php?show=list&categorie=62&ctype=3>

Penser également aux librairies (grandes enseignes ou librairies de proximité), à la presse (locale, nationale généraliste ou spécialisée), aux associations et commerçants locaux qui peuvent eux aussi apporter un soutien non négligeable (affichage, vitrines, dons de marchandises, prêt de matériel...).

Le parrainage

Ce qui distingue les termes de mécénat et de parrainage, c'est la notion de contrepartie.

« Le mécénat consiste en une véritable libéralité sans contrepartie directe ou indirecte. C'est un soutien matériel apporté à une œuvre ou à une personne pour l'exercice d'activités présentant un intérêt général. L'acte de mécénat implique qu'il n'y ait aucune obligation à la charge du bénéficiaire en contrepartie du don qu'il reçoit. »^[33]

« Le parrainage, en revanche, est assimilable à une opération publicitaire pour l'entreprise. Il s'agit d'un échange de nature commerciale puisqu'il associe une entreprise à une initiative dont elle veut utiliser directement pour son compte le bénéfice d'image. »^[34]

Le parrainage se traduit souvent par la location d'espaces publicitaires dans la presse, dans les programmes...

La demande de subvention

Déposer une demande de subvention nécessite de constituer un dossier rassemblant les documents destinés à présenter le projet. Tout dossier doit comprendre : une lettre motivée, un dossier de présentation du projet (les grands axes, les auteurs pressentis ou choisis...) et un budget prévisionnel. Il peut s'agir soit d'un dossier type (dossier Cerfa^[35] pour les demandes auprès des administrations d'État, mais aussi parfois auprès des mairies, des conseils généraux ou régionaux et des établissements publics locaux, ou dossier spécifique à telle ou telle collectivité^[36]), soit à réaliser soi-même.

Il n'existe pas de date unique de dépôt des dossiers : cela dépend des collectivités. Il est donc nécessaire d'être vigilants, de bien se renseigner et d'intégrer les dates limites dans le rétroplanning (non seulement les dates de dépôt, mais également les dates de réponse, qu'il n'est pas toujours facile de connaître et qui peuvent, de plus, se décaler). La plupart du temps, cependant, les dossiers sont à déposer entre fin septembre et début décembre pour un projet prévu l'année suivante. Le CNL organise trois commissions par an. Les dates limites de dépôt des dossiers sont le 10 janvier pour la session de mars-avril, le 10 avril pour la session de juin et le 25 août pour la session d'octobre-novembre, le 20 novembre pour la session de janvier-février.

Il faut donc bien connaître les missions et les domaines d'intervention de chaque partenaire, afin de ne pas déposer de dossier irrecevable et de pouvoir mettre l'accent sur les aspects du projet qui répondent aux missions de chaque partenaire sollicité. Il ne s'agit évidemment pas d'adapter le projet à chaque partenaire en fonction de ce qu'il « veut entendre » mais de voir,

en fonction de ses spécificités, à quelle collectivité il peut être présenté et de « mettre en lumière les actions pour lesquelles il sera plus réceptif »^[37].

Rien ne remplace cependant une rencontre avec les conseillers, les chargés de mission, les élus des collectivités concernées, afin de leur présenter le projet de vive voix et de bénéficier de leurs conseils, qui permettront de gagner du temps et de préparer efficacement le dossier.

Enfin, nous attirons l'attention sur l'importance du suivi administratif : un dossier complet, cohérent, bien rédigé et remis à temps aura d'autant plus de chances d'être recevable et traité dans les délais. Tout retard, pièce manquante ou oubli peut avoir des conséquences fâcheuses, tant il est vrai que, les financements publics se réduisant d'année en année, ces manquements peuvent constituer des critères de sélection imparables.

[33] Informations ici : <http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/financement/mecenat.htm>

[34] Informations ici : <http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/financement/mecenat.htm>

[35] Pour les associations.

[36] Consulter les sites internet des collectivités concernées.

[37] Comment organiser une manifestation littéraire ? op. cit., p. 29.

2.2.4. Le choix de l'auteur

D'un côté comme de l'autre, la résidence implique un engagement humain important : être à l'écoute de l'autre, prendre l'habitude du travail en commun, accepter de se laisser perturber dans ses méthodes de travail... Si chacun prend le temps de trouver des convergences, des rencontres fortes et enrichissantes naîtront de la résidence et marqueront durablement les artistes, la structure d'accueil et le public.
Accueillir une résidence, Le Transfo, 2007

La question du choix de l'auteur est l'une des premières que se posent la plupart des structures désireuses de mettre en œuvre une première résidence (la seconde étant : Quels sont les financements possibles ?). Si cette question est primordiale, elle ne doit cependant pas être chronologiquement première.

Si vous avez lu, ne serait-ce qu'en diagonale, le début de ce guide (et notamment le chapitre 2.1.1.), vous savez à présent que la question du projet artistique et culturel, une fois posée et traitée, permet d'éclaircir un certain nombre de points afférents au choix de l'auteur : genres littéraires, modalités de sélection, temporalité du projet, etc.

Second point essentiel à avoir en tête avant d'aborder la question du choix proprement dite : on accueille un auteur parce que l'on porte un intérêt à son travail artistique et non, comme c'est parfois le cas, parce qu'il est réputé pour animer des ateliers pour enfants, en prison, dans les maisons de retraites... voire les trois à la fois... Ne l'oublions pas, un écrivain est avant tout auteur d'une œuvre.

C'est également une personne, avec qui une relation humaine devra s'établir, quelqu'un qui possède des

compétences (lecture à haute voix, animation d'ateliers, etc.) et des connaissances (littéraires, artistiques, mais aussi sociologiques, urbanistiques ou, pourquoi pas ?, culinaires !). Autant de dimensions à prendre en compte, notamment lorsqu'il s'agit de s'engager ensemble pour un projet au long cours (cf. 1.2. Deux corps du roi). En effet, les résidences sont des aventures artistiques et humaines, qui engagent les deux parties pour un projet conséquent sur une durée assez longue.

La question de la rencontre est donc fondamentale. Dans le cas d'accueil ponctuel ou de courte durée, certaines dimensions seront plus négligeables.

Enfin, avant d'aborder différents aspects plus techniques concernant cette question du choix, notons que, dans de nombreux cas de figure, c'est le désir de l'auteur – de sa personne, de son œuvre – qui est au principe de l'action. Bien souvent, le coup de cœur pour une œuvre, pour un lieu, le hasard d'une rencontre... créent le désir de bâtir ensemble un projet, sans qu'il faille en passer par des procédures plus administratives tel qu'un appel à candidature. L'un et l'autre sont respectables, lorsqu'ils s'appuient sur un projet solide et réfléchi. Il ne nous appartient pas ici de prendre parti pour telle ou telle façon de procéder, mais de présenter les outils qui, dans chacun des cas, permettront d'élaborer le projet le plus pertinent possible.

Quel que soit le cas, cette notion de désir est absolument primordiale : elle est à la fois moteur de l'action et gage d'efficacité... De tels projets demandent en effet un tel engagement humain et artistique que, réduits à de simples processus mécaniques, fussent-ils rigoureux et respectueux des recommandations formulées dans ce guide, ils auront fort peu de chance de générer l'inattendu, l'imprévu, le petit plus qui en feront pour chacun des acteurs une expérience unique et

inoubliable...

Nous allons présenter ci-dessous un certain nombre de recommandations, proposer quelques d'outils qui pourront aider à trouver, à choisir un auteur. Rien ne remplacera cependant le coup de cœur pour une œuvre, la rencontre humaine avec son auteur... Lisez, déplacez-vous, soyez curieux pourrait être l'ultime conseil de ce chapitre.

Soyons donc curieux non seulement de ce(ux) que nous connaissons, mais de ce(ux) que nous ne connaissons pas encore.

Bernard Bretonnière,

Des lectures-rencontres, non des spectacles... ou J'espère qu'il y a des boulangers dans la salle^[38]

Se pose également la question de la notoriété de l'auteur. Faut-il la prendre en compte ? Ne soyons pas naïfs, cette dimension, même si elle n'est jamais expressément mentionnée, fait partie des critères de choix... et pourquoi pas ? Le choix d'un auteur connu contribue à la notoriété du projet et de la structure qui le porte. Quoi qu'en disent les partenaires, les médias..., ils seront toujours plus nombreux à se déplacer pour rencontrer X, dont le dernier livre a fait la une de la presse nationale que, au hasard, Y dont le premier texte est passé complètement inaperçu. Notons qu'à l'inverse la notoriété d'un lieu peut aussi rejaillir sur l'écrivain : être accueilli en résidence à la Villa Médicis, pour prendre l'exemple le plus parlant, est un élément distinctif à haute valeur symbolique (il n'est que de lire les biographies des heureux élus, pour s'apercevoir que manque rarement la mention « ancien pensionnaire de la Villa... »).

La notoriété de l'auteur est donc un critère de fait. Il faut cependant respecter une certaine éthique à ce sujet : d'une part, ce ne peut être le premier critère de choix

et, d'autre part, il est nécessaire d'accueillir également des auteurs moins connus, voire inconnus^[39]. Disons qu'il s'agit d'un élément à prendre en compte dans un second temps, en veillant à équilibrer les choix.

Enfin, il est important que l'auteur se sente choisi. Non pour ce qu'il représente (sa notoriété, son engagement, sa réputation d'animateur « tout terrain »...), mais pour lui-même et pour son œuvre : ce qu'il fait et ce qu'il est. Dans le cadre de résidences à projet culturel ou de projets d'animation littéraire, il faudra en second lieu prendre en compte sa capacité à rencontrer les publics, les types de publics auxquels il s'adresse, ce qu'il peut transmettre, les sujets qu'il traite, etc.

Entrons à présent dans le vif du sujet : comment procéder pour choisir un écrivain ?

Une fois menée ou amorcée la réflexion sur le projet, ou en parallèle de celle-ci..., il s'agit tout simplement de commencer par lire des livres^[40], sans a priori (notamment sur un hermétisme ou un accès trop difficile pour les populations à qui s'adressera l'auteur), d'être curieux et attentif...

Une fois ceci fait, qui devrait vous procurer de beaux moments de lecture et occasionner de belles découvertes, vous pourrez compléter vos informations en furetant sur Internet (où l'on trouve de nombreux extraits de textes, de lectures audio ou vidéo, des critiques et des biobibliographies), en lisant la presse spécialisée, etc. Puis en vous déplaçant pour rencontrer les auteurs, les entendre lire lors de soirées lectures-rencontres.

Cette phase, la plupart du temps sous-estimée, prend beaucoup de temps. Il faudra en tenir compte dans le rétroplanning et, le cas échéant, pour l'évaluation du poste de chargé de mission.

Dans un second temps, ou en parallèle, il est possible et souhaitable de s'adresser aux professionnels, qui pourront vous conseiller sur le choix de l'auteur, voire vous faire des suggestions pertinentes. Vous pouvez contacter, en proximité, les libraires, les bibliothécaires, les chargés de mission vie littéraire des SRL, les conseillers livre et lecture de la Drac, mais également la Mel, les SRL des autres régions, les Maisons de la poésie ou d'écrivains, voire d'autres lieux de résidence...

Un comité de pilotage ou un conseil artistique pourront également être créés afin de vous conseiller et/ou de participer au choix des auteurs.

Accueillir des auteurs pour des projets plus légers (lectures, rencontres, ateliers), avant de mettre en œuvre une première résidence, permet de se familiariser avec l'accueil d'écrivains, de les écouter en lecture, de les rencontrer... Lorsque c'est possible, la rencontre humaine avec l'auteur avant la prise de décision ou le choix (réciproque) est importante. Il vous faudra vivre et travailler ensemble pendant deux mois ou plus, il ne suffit donc pas que cela « fonctionne » artistiquement, il faut aussi que « ça colle » humainement (à relativiser en fonction du type de résidence, de la nature du projet).

Le choix des auteurs est le fruit d'un véritable travail éditorial. Dans le cas de projets pérennes, une cohérence se dégagera (ou non) sur plusieurs années... qui fera que le public et les partenaires identifieront et reconnaîtront la qualité du projet. Attention cependant à éviter un écueil : une fois le premier auteur accueilli, un phénomène de réseau peut s'installer. S'il est précieux pour la cohérence des choix, il peut s'avérer enfermant... Veiller toujours à garder un œil distancié et curieux.

Enfin, une précision concernant cette question du choix de l'auteur : il y a la plupart du temps un décalage entre ce que l'on perçoit d'un écrivain par le biais de ses publications (textes parfois écrits deux ans ou trois auparavant) et ce sur quoi il travaille au moment où on le contacte. De plus, ce qu'un auteur donne à voir de son œuvre et de ses préoccupations littéraires à travers ses ouvrages ne correspond qu'à une infime partie de son univers artistique. Il ne faut donc pas hésiter à le contacter, à lui proposer un projet qui peut de prime abord sembler assez éloigné de son travail (à condition toutefois d'éviter les contresens, ce qui suppose de bien connaître la partie visible de ce dernier et d'échanger avec l'auteur en avançant prudemment afin de ne point risquer de vous discréditer)... Cela peut occasionner de belles surprises et des aventures inattendues.

[38] 6^e Salon du théâtre et de l'édition théâtrale, 21 mai 2010.

[39] Du « grand public ».

[40] Cela paraît presque ridicule et grossier de l'évoquer... malheureusement cette « évidence » semble trop souvent échapper.

À quels auteurs s'adresser ?

Nous l'avons dit précédemment (*cf.* 1.1.), en France, est reconnu comme écrivain par les institutions toute personne ayant publié au moins un ouvrage chez un éditeur proposant un contrat à compte d'éditeur. C'est généralement le critère qui permet de définir les potentiels bénéficiaires d'aides publiques. Cela reste cependant une pratique de fait et ne définit en aucun cas l'écrivain (pas plus que cela ne préjuge de la valeur de son œuvre). Outre le fait que votre projet aura d'autant plus de chances d'être aidé, cette définition présente quelques avantages :

- La qualité de l'écriture est reconnue et validée par une instance extérieure : les professionnels du livre^[41].
- Les œuvres sont facilement accessibles, car éditées.

Revers de la médaille, cette définition laisse de côté les jeunes auteurs publiant en revue (fréquent dans le champ des écritures poétiques), les auteurs ayant publié en édition numérique ou sur d'autres supports que le livre (CD, DVD, blogs...)^[42]. Avec le développement fulgurant du numérique et d'Internet, il faut de toute urgence que les institutions se reposent les questions idoines... faute de quoi elles risquent de se retrouver en complet décalage avec les pratiques.

Quels critères appliquer ?

Ils sont potentiellement nombreux et subjectifs : il n'existe pas encore de grille d'analyse du « bon-écrivain » ou de l'écrivain adapté à tel ou tel projet ! On veillera à prendre en compte :

- la qualité artistique de l'œuvre et l'intérêt personnel qu'on lui porte,
- la qualité du projet de l'auteur pour la résidence, son intérêt pour la structure,
- sa capacité à intervenir auprès des publics (si nécessaire),
- sa situation géographique,
- sa disponibilité,
- ses qualités humaines,
- le ou les genre(s) littéraire(s) qu'il pratique,
- la maîtrise de la langue et les publications traduites, pour les auteurs étrangers,
- la rencontre humaine avec l'auteur (Est-ce que la rencontre crée le désir de travailler ensemble ?).

Quelles modalités de « recrutement » ?

Plusieurs possibilités existent pour informer/contacter les auteurs :

Lancer un appel à candidature, *via* le site internet de la structure et/ou les sites des SRL, de la Mel, de la Fill, etc. (*cf. ci-dessous* 2.2.4. **Quelques sites** et 5.3. **Contacts et adresses utiles**).

Ce dossier pourra également être envoyé par mail *via* les réseaux littéraires (éditeurs, autres lieux de résidence,

base auteurs, etc.).

On pourra y joindre une présentation de la structure et de son projet artistique et culturel, des conditions d'accueil, ainsi qu'un dossier type à remplir par les auteurs désireux de poser leur candidature. Ne pas omettre d'y faire figurer le calendrier : dates limites de dépôt des dossiers, dates du projet, etc.

Il est possible de demander aux écrivains intéressés de joindre une biobibliographie, une lettre de motivation, une présentation de leur projet littéraire, une revue de presse, voire un exemplaire de leur(s) dernière(s) publication(s).

Cette procédure offre l'avantage d'ouvrir largement le projet à tous écrivains désireux de postuler et permet de découvrir des auteurs et des projets littéraires.

Quelques inconvénients cependant : le risque de devoir choisir entre des auteurs qui n'emportent pas l'adhésion, le caractère un peu administratif de la procédure et la plus grande difficulté à maintenir une cohérence artistique et esthétique du projet (dans le cas de projets pérennes).

Effectuer le choix à partir de candidatures spontanées.

Cela suppose que la structure soit suffisamment identifiée et/ou fasse passer l'information, *via* les sites sus-nommés. Le risque est de se retrouver avec un nombre de candidats limité... voire nul !

Rechercher et contacter soi-même un auteur intéressé et disponible pour s'engager dans le projet.

Cette solution, dans le cas de résidences pérennes, garantit une cohérence du projet, mais présente le risque de le limiter à un ou quelques réseaux (si l'on ne prend garde à rester curieux). Elle requiert une veille et un temps important de lecture, de déplacements et de rencontre des auteurs.

Enfin, des solutions mixtes sont possibles, comme de faire passer un appel à candidature tout en prenant contact directement avec des auteurs pressentis...

Ceci étant posé, notons que de nombreux projets naissent du hasard de la rencontre entre un auteur et un lieu, une personne, et d'un désir commun de partager une aventure artistique et culturelle.

Quelles modalités de sélection ?

Cela dépend de la nature du projet et de la structure porteuse : Y a-t-il un directeur ? Un directeur artistique ? Est-ce une collectivité ? Une association ? Avec ou sans salarié ? Etc. Il est donc difficile de produire des réponses types. Voici les cas les plus fréquents :

- Le choix est effectué par le directeur ou le responsable de la programmation,
- ou par un conseil littéraire,
- ou par un jury composé de membres de l'association, d'élus et de cadres administratifs, du comité de pilotage...

Quels sont les avantages et inconvénients ?

Dans le cas où le choix est effectué par une seule personne, il sera plus subjectif (la possibilité de s'entourer d'un conseil artistique peut atténuer cela, mais le faut-il ?). Idéalement, c'est cette même personne qui assurera la conduite du projet. Il lui sera plus facile de le porter et de l'assumer. Par ailleurs, sur la durée, l'action peut y gagner en cohérence et en lisibilité.

Si le choix est opéré par un jury ou par un conseil artistique, il peut gagner en pluralisme et en objectivité, mais il pourra être plus difficile ensuite à la personne qui assurera la conduite du projet de s'en sentir pleinement responsable (notamment en cas de difficulté). Il sera donc nécessaire de l'associer le plus en amont possible au projet.

Là aussi, des solutions mixtes existent : ainsi, le choix peut être effectué en dernier lieu par une personne, après pré-sélection et avis du conseil artistique.

Quelques sites

Sites ressources pour repérer et contacter les auteurs

Sites des éditeurs, sites ou blogs personnels des auteurs, site de la Mel, de la Fill, des SRL, des sociétés d'auteurs (SGDL...)

Sites littéraires, notamment remue.net, qui propose une rubrique consacrée aux résidences du CRIDF.

Répertoires d'auteurs

LR2L Languedoc Roussillon <http://www.lr2l.fr/annuaire/auteurs>

CRL Limousin http://www.crl-limousin.org/site_crl/dossier_acteurs_livre/dossier_auteurs/auteurs_tous.html

CRL Midi-Pyrénées <http://www.crl-midipyrenees.fr/annuaire/auteurs/>

ARL Haute-Normandie <http://www.arl-haute-normandie.fr/Annuaire/Auteurs>

CLL Poitou-Charentes <http://www.livre-poitoucharentes.org/authors/authors.html>

ARL Paca http://www.livre-paca.org/index.php?show=search_annu&type=auteur&m=19

Livre et Lecture en Bretagne <http://www.livrelecturebretagne.fr/les-annuaires/rechercher-un-auteur/>

Arald <http://auteurs.arald.org/>

Maison des écrivains et de la littérature <http://www.m-e-l.fr/liste-ecrivains.php?leg=all&pr=1>

Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse <http://repertoire.la-charte.fr/repertoire>

SGDL <http://www.sgdl-auteurs.org/sites/index.php?pages/Auteurs#>

[41] Les comptes d'auteurs ne sont pas considérés comme des contrats d'édition au titre du Code de la propriété intellectuelle..

[42] Cf. 1.1.

2.2.5. Coélaboration du projet

Chaque résidence prend une forme différente et doit être adaptée, autant que faire se peut, à des besoins spécifiques.

Ces besoins se révèlent généralement au cours du dialogue entre les partenaires. Il est donc important d'en évoquer tous les détails pendant la négociation.

Accueillir une résidence, *Le Transfo*, 2007

Une fois effectué le choix de l'auteur pressenti, il est indispensable^[42], pour une résidence ou un projet au long cours, que celui-ci se rende sur place pour rencontrer l'équipe, visiter le lieu d'accueil, découvrir le territoire, etc., avant que ne soit définitivement arrêté un engagement réciproque. Il y passera si possible une nuit... Cela permet de se rendre compte de nombre de détails qui auront ensuite leur importance^[43]. Ce n'est qu'à partir de ce moment qu'un contrat pourra être passé entre les parties.

Cette venue sera mise à profit pour coconstruire le projet, qui sera ensuite formalisé par la convention. Il est en effet absolument nécessaire que le projet artistique et culturel soit coélaboré^[44], avec l'écrivain concerné. Ce qui nécessite de se donner du temps pour le laisser mûrir, pour des échanges préalables, pour évoquer des pistes de travail. Conditions indispensables si l'on souhaite bâtir un projet commun (et non deux projets juxtaposés), dont le sens aura été préalablement discuté et où chacun aura sa place.

Il faudra donc échanger sur les attentes des uns et des autres, informer l'auteur de l'ensemble du projet, de ce qu'on attend de lui, de ce qu'on lui propose...

En effet, l'écrivain vient pour des raisons, avec des objectifs et des attentes précis (temps, financements, rencontres...), même s'il ne le dit pas expressément. La

structure qui l'accueille a également ses propres objectifs et attentes, qui sont parfois plus ou moins différents et compatibles... C'est bien souvent de cet hiatus, lié à l'absence de discussions préalables et à des non-dits, que proviennent les difficultés lors de la mise en œuvre du projet. La convention, telle que nous la détaillerons dans la troisième partie, a pour principale fonction de permettre de lister et d'échanger sur l'ensemble des points du projet, afin de laisser le moins de place possible aux présupposés et aux incompréhensions.

Il est donc important de se trouver des points de convergence, des envies communes et des objectifs partagés. Les résidences doivent pouvoir s'appuyer sur une complicité artistique et une relation humaine enrichissantes, fondées sur l'hospitalité et l'échange. Elles sont avant tout le fruit d'une rencontre entre personnes qui partagent le même intérêt. Cette convergence d'intérêts (partagés et négociés) est l'une des conditions de la réussite du projet.

Penser aux types de rencontres envisagées, aux publics concernés... et les soumettre à l'auteur pour les adapter à ses désirs et à ses compétences. Plus il se sentira à l'aise, impliqué, reconnu et respecté, plus il aura à cœur de s'impliquer. Son accompagnement, tout au long du projet et des rencontres, sera également déterminant.

La convention ne sera que l'aboutissement, la formalisation de ces discussions préalables, de cette coélaboration du projet. Le problème est que, bien souvent, discussions et convention ne portent que sur les aspects matériels et financiers, les questions du sens et des objectifs ne se posant qu'ensuite... une fois la résidence amorcée, voire bien entamée. Il faut donc replacer les

choses dans l'ordre, y compris dans la convention elle-même.

Enfin, notons que l'auteur doit également se renseigner sur la structure (son histoire, ses actions, ses financeurs etc.) et son projet (nombre d'animations, temps réservé à l'écriture, rémunération proposée etc.)^[45], avant de s'engager. On entend malheureusement trop souvent les écrivains se plaindre de découvrir, au début ou en cours de résidence, qu'il y a plus de rencontres que prévu, qu'il reste peu de temps pour le travail de création, que les déplacements ne sont pas pris en charge, etc.

À moins d'admettre que les structures ne jouent pas franc jeu (ce qui est parfois malheureusement le cas), nous devons convenir que nombre d'écrivains prennent les choses un peu à la légère au moment des échanges préalables et de la signature de la convention.

Il est donc de la responsabilité des auteurs de se renseigner sur la structure, comme de lire attentivement contrats et conventions. Ils peuvent et doivent trouver les informations et, si nécessaire, les demander, avant de s'engager. Ils doivent également exiger que la convention détaille l'ensemble des modalités de fonctionnement du projet et... que la structure les respecte ! Ils liront donc avec profit le chapitre suivant.

[42] Sauf impossibilité liée, par exemple, à la distance pour les auteurs étrangers.

[43] Ce temps de présence d'une ou de deux journées est un temps de travail pour l'auteur : veillez à en tenir compte dans la rémunération (quitte à inclure ces deux jours dans la bourse de résidence).

[44] À titre d'exemple, le CNL, entre autres, demande pour accorder les crédits de résidence que « le projet de résidence [soit] élaboré conjointement par l'auteur et la structure ».

[45] Il peut pour cela consulter Internet, contacter des auteurs accueillis précédemment ou les personnes ressources tels le conseiller livre et lecture de la Drac, le chargé de mission vie littéraire de la SRL, etc.

3

Le déroulement du projet

Ce qui prime, c'est la clarté du contrat initial entre l'écrivain et la structure. Si ce travail est fait, une bonne partie de la résidence s'achemine.

Olivier Dautrey,

Résidences d'écrivains : pour quoi faire^[1]

Préambule

Nous allons, dans ce chapitre (comme ce fut le cas pour d'autres points abordés précédemment), nous appuyer sur les résidences – formes les plus abouties et les plus complètes de présences d'auteurs –, car elles mettent en jeu l'ensemble des problématiques liées à l'accueil des écrivains et des points qui doivent ou peuvent être abordés dans une convention.

Pour les présences courtes, on retrouvera une partie des points traités ici. Chacun, en fonction de la nature du projet, jugera de la pertinence de les aborder dans la convention.

Enfin, nous avons séparé les accueils ponctuels, qui feront l'objet d'un chapitre distinct, et pour lesquels nous proposerons également un « kit » de convention et un modèle de fiche technique.

La convention est avant tout la traduction, l'aboutissement et la formalisation d'un projet commun, fruit d'échanges préalables et d'une coélaboration. Elle implique une entente mutuelle sur les objectifs et sur l'organisation du projet, structure les relations des partenaires entre eux et permet de savoir clairement à quoi s'engage chacune des parties. Sa rédaction offre l'occasion

d'aborder l'ensemble des questions liées à la mise en œuvre de la résidence (contenu, modalités pratiques et financières...), afin d'éviter non-dits et malentendus.

Même s'il n'est pas toujours agréable d'aborder les aspects terre à terre (rémunération, nombre de trajets pris en charge, nombre et répartition des interventions...) lorsqu'on s'apprête à se lancer dans une aventure artistique, il demeure néanmoins impératif de le faire (accepter de devoir parfois négocier, renoncer à certaines prétentions...) avant qu'un engagement réciproque ne soit formalisé. Faute de quoi, quelques petites divergences passées sous silence pourront prendre des proportions plus importantes, « gâcher l'ambiance », voire nuire au déroulement du projet.

Il est donc nécessaire de consigner par écrit les différents aspects de l'engagement mutuel : la rédaction d'un document oblige à pousser le plus loin possible la réflexion et la discussion autour du projet.

Une fois signée, elle vaut « contrat », au sens d'un accord passé entre les deux parties, et a une valeur légale^[2]. Nous utiliserons cependant le terme de convention plutôt que celui de contrat.

En effet, le terme de contrat nous semble induire un risque de juridicisation excessive. De plus, il peut entraîner une confusion avec le contrat de travail, qui implique un lien de subordination^[3].

Or, la convention de résidence n'est pas un contrat de travail. Elle n'implique donc pas de lien de su-

bordation, mais n'ouvre pas non plus directement de droits à la sécurité sociale, au chômage, à la retraite, etc. C'est la rémunération en droits d'auteur qui peut, si l'auteur est affilié à l'Agessa, ouvrir ces droits. Si l'auteur n'est pas affilié, il doit s'assurer qu'il possède une couverture sociale (droits ouverts par une activité salariée, CMU^[4], etc.)^[5].

En revanche, dans le cas d'une résidence où l'auteur est salarié, un contrat de travail (de type CDD), distinct de la convention de résidence et conforme à la convention collective de la structure ou de la collectivité, devra être établi.^[6]

Attention à cette question du lien de subordination, notamment pour la participation de l'auteur à des rencontres, pour l'animation de stages et d'ateliers, etc. Leur rémunération en droits d'auteur (ou en droits d'auteur au titre des activités accessoires) est tolérée, dans certaines limites précisées par la *Circulaire* relative aux revenus des auteurs... Au-delà de ces limites, ils doivent faire l'objet d'un contrat de travail. Veiller à respecter la liberté de l'auteur et à ne pas en faire un simple exécutant. Cette tolérance existe pour la seule raison que ces actions s'inscrivent dans le prolongement du travail artistique de l'auteur.

[1] FILL/ Salon du Livre, 2010

[2] « Les conventions légalement passées entre les parties tiennent lieu de loi entre elles. » in Petit lexique des termes utilisés au greffe du tribunal de commerce de Paris http://www.greffe-tc-paris.fr/lexique_greffe/index.php ; cf. aussi 3.1.11.

[3] « Le lien de subordination est caractérisé par l'exécution d'un travail sous l'autorité d'un employeur qui a le pouvoir de donner des ordres et des directives, d'en contrôler l'exécution et de sanctionner les manquements de son subordonné ; [...] le travail au sein d'un service organisé peut constituer un indice du lien de subordination lorsque l'employeur détermine unilatéralement les conditions d'exécution du travail. », Cour de cassation chambre sociale, Audience publique du mercredi 13 novembre 1996, n° de pourvoi : 94-13187.

[4] Couverture maladie universelle.

[5] Sur ces différents points, voir le chapitre 5.1. Rémunération et régime social des auteurs.

[6] Dans ce cas, il existe un lien de subordination, et l'auteur bénéficie de tous les droits du salarié.

Convention ou contrat ?

En pratique, il n'existe pas de réelle différence entre une convention et un contrat. D'un point de vue juridique, le terme de convention est plus étendu : un contrat est donc un type de convention possible.

Autre nuance, sémantique : la convention évoque l'idée d'accord réciproque plutôt que celle d'obligation ; le terme est moins coercitif.

Ce que disent les textes :

Le contrat, tel qu'il est défini par l'article 1101 du Code civil, « *est une convention par laquelle une ou plusieurs personnes s'obligent envers une ou plusieurs autres, à donner, à faire ou à ne pas faire quelque chose* ».

Le Code civil ne propose pas de définition de la convention distincte de celle de contrat.

« *Juridiquement, le terme convention est "plus large" que celui de contrat ; ainsi, un contrat est une catégorie de convention alors qu'il peut exister des conventions qui ne sont pas des contrats.*

En effet, le Lexique des termes juridiques (Dalloz) donne les définitions suivantes :

- *convention : accord de volonté destiné à produire un effet de droit quelconque ;*
- *contrat : convention faisant naître une ou plusieurs obligations ou bien créant ou transférant un droit réel.*

En pratique, les deux termes sont souvent utilisés l'un pour l'autre ; à partir du moment où le contenu des documents contractuels signés par les parties est le même. »

Source : Légiculture.fr <http://www.legiculture.fr/Distinction-contrat-ou-convention,751.html>

Théoriquement, « Tout litige autour de l'interprétation ou de l'application de la convention fera l'objet d'un recours par voie amiable avant d'en référer au tribunal compétent. » Dans la pratique, de tels faits se produisent rarement (aucun cas porté à notre connaissance).

Il n'est pas sûr, si les choses en arrivent à ce stade, que les tribunaux en question puissent permettre une reprise sereine du projet. En revanche, dans certains cas (refus de rémunérer l'auteur, etc.), il est utile de savoir que l'on peut y porter le litige. Cette mention figure en général dans le dernier point de la convention (*cf.* 3.11.).

Attention : la convention ne doit pas être un carcan pour la résidence. Il faudra se méfier de tomber dans une procéduralisation à outrance, liée à une contractualisation trop figée. Elle doit rester souple et adaptable au projet, qui sera immanquablement amené à évoluer. En effet, les résidences présentent aussi une part de découvertes et de risques : il est nécessaire de conserver une souplesse, une marge de propositions, d'adaptations, de changements, d'invention...

La convention doit donc offrir un cadre, une base d'accord suffisamment souple pour qu'ensuite des évolutions soient possibles (selon le désir des deux parties). Elles devront résulter d'un commun accord, fruit de discussions et de négociations. Si elles sont importantes, elles pourront faire l'objet d'un avenant à la convention.

Nous ne proposerons pas de « modèle unique », de « convention type », car une telle convention ne peut exister et n'est pas même souhaitable. Chaque résidence, chaque projet est singulier et nécessite une contractualisation adaptée. Cependant, des constantes demeurent : nous proposons plutôt une sorte de « boîte à outils » et des « pièces détachées », un « kit » adaptables à chaque projet : la liste des questions à se poser, des points à envisager, des règles à respecter pour mettre en œuvre une résidence, et un éventail de réponses possibles.

Nous n'avons pas non plus souhaité proposer de phases types ou de modèles de formulation, afin d'éviter la tentation du « copier-coller. » Comme il n'existe pas de formulation officielle, il nous semble plus pertinent que chacun trouve ses propres termes. Vous trouverez cependant sur internet un grand nombre de conventions, dont vous pourrez vous inspirer (là aussi attention à la tentation du copier-coller, qui peut conduire à reproduire certaines « énormités » de convention en convention).

En dernier ressort, il importe que la convention respecte l'esprit de la loi et ne soit pas en contradiction avec elle.

3.1. Séjours et résidences

3.1.1. Le projet artistique et culturel

Cf. aussi 2.1.1.

De même que, lors de la phase de préfiguration et d'élaboration de la résidence, le projet artistique et culturel était premier, il devra figurer en tête de la convention et être conjointement élaboré par la structure et l'auteur. Cela permet, en travaillant à sa formulation, en écrivant les objectifs et les enjeux, de poursuivre les échanges, de formaliser et de finaliser le projet commun. On pourra ainsi commencer par présenter le projet et les missions de la structure, puis le projet artistique de l'auteur et enfin le projet artistique et culturel (commun) de la résidence. Le fait de le rédiger et de le situer en préambule de la convention est l'occasion, d'une part, de s'assurer qu'il ne subsiste pas de malentendus sur les objectifs et les actions et, d'autre part, de bien vérifier que la suite du document est cohérente avec celui-ci.

Le travail de création artistique

Les résidences, quel que soit leur type, ont pour finalité principale d'offrir à l'artiste des conditions favorables à la création, de lui donner les moyens (le temps, les conditions matérielles...) pour amorcer, poursuivre ou achever son projet littéraire. Selon le type de résidence, ce travail de création sera plus ou moins libre ou contraint (commande avec publication, thématique,

orientations ou sujet...). Par ailleurs, si un projet culturel est mis en œuvre, il n'a de sens que comme prolongement de (en cohérence avec) ce projet artistique.

Les résidences peuvent donc créer des conditions propices (fertilisantes) à un travail de création : le dépaysement, la rencontre avec un territoire et ses habitants peuvent provoquer un « décalage créatif » (déplacement des cadres habituels de la pensée, mise à distance du quotidien, rencontre d'un « ailleurs », etc.) ou, plus simplement, le temps accordé à l'auteur peut lui permettre la liberté de se consacrer pleinement à l'écriture.

Pour que cela puisse « fonctionner », plusieurs conditions doivent être réunies. Il faut, d'une part, que le projet soit adapté aux aspirations et modes de travail de l'écrivain accueilli et, d'autre part, qu'une attention soit portée aux conditions d'accueil, à la cohérence des projets culturels et artistiques, à l'équilibre temporel et à la souplesse de la commande, le cas échéant.

Nous l'avons dit précédemment, les résidences offrent aux artistes un bien précieux : du temps^[7]. Un temps de recherche, de gestation de maturation artistique possible... Sans qu'il y ait nécessairement production d'un résultat visible et tangible.

Les résidences favorisent également un partage, des rencontres et échanges avec le monde de l'art et participent à une forme de professionnalisation de l'artiste.

Nous en profitons ici pour soulever une question (aux impatients, inutile de vous précipiter à la fin du paragraphe, nous n'apporterons pas de réponse) :

Qu'en est-il du conseil aux auteurs (voire du « *coaching* », aïe !) : Est-ce possible ? Est-ce envisageable ?

Dans la plupart des autres domaines, les artistes font appel à des « regards extérieurs », ont des échanges plus ou moins formels avec les programmeurs et

directeurs de lieux autour de l'œuvre en cours... Il existe également des structures qui proposent des formes de *coaching* (le voilà !) ^[8].

Dans le champ littéraire, la situation semble plus complexe. Comment procèdent les auteurs ? Ils confient le texte à des pairs, sélectionnés (élus ?) par leurs soins ? Ils attendent les retours (et parfois la sanction) de leur éditeur ? Il semble que les échanges avec les autres « professionnels » soient plus (voire très) limités, au point que l'on se sente rarement autorisé à formuler un avis (avant publication) ou légitime à demander de pouvoir accéder au travail en cours... L'absence ou la rareté du dialogue conforte cette idée de l'œuvre « intangible », du processus de création secret, absent... Le public (et les professionnels la plupart du temps) n'ayant accès qu'à l'œuvre publiée, achevée et donc intouchable, dans sa « perfection ». À l'exception notable de quelques écrivains qui livrent sur Internet leur « atelier », sous forme de site ou de blog, les étapes préparatoires (carnets, brouillons, journaux, matériaux de recherche...) ne sont accessibles, lorsqu'elles le sont, qu'*a posteriori* (après la parution de l'œuvre ou le décès de l'auteur). Comme si donner à voir l'atelier, le sale, l'imparfait, le labeur, les hésitations, les erreurs et les repentirs risquait d'entacher la pureté de l'œuvre... (quelque chose de l'ordre de l'immaculée conception !). Dans le cadre des résidences pourtant, ces échanges ont toute leur place : le référent, entre autres, pourrait (devrait ?) occuper cette place d'interlocuteur privilégié, que sa proximité avec l'auteur contribue à rendre plus évidente et plus naturelle. Nombre d'entre eux, en effet, même s'ils ne le formulent pas explicitement, sont en attente de ces échanges, de ces « retours », de regards critiques sur leur travail en cours. Établir cette relation, qui se révèle bien souvent très féconde et passionnante tout en contribuant à la qualité de la résidence, requiert

de la part du référent une capacité à savoir trouver la juste distance et les moments propices, à faire preuve de tact et d'attention, à appréhender le processus créatif et l'œuvre de l'auteur accueilli.

La recherche

Un élément qui m'intéresse de plus en plus dans les résidences est celui de la dimension d'expérimentation et de recherche avec pour outil le langage.

Leslie Kaplan^[9]

Cette question de la recherche est parfois difficile à « vendre » aux partenaires institutionnels et financiers, tant peut être forte la pression politique pour qu'il y ait du visible, du résultat, une production qui viendrait légitimer les subsides accordés à l'auteur et à la structure^[10]. Cette injonction de production émane également bien souvent des structures elles-mêmes (qui ont fait leurs demandes des partenaires ?) et les conduit à demander à l'auteur un texte, une trace (attestant de la réalité) de leur passage. Nous reviendrons ci-dessous sur la question de la commande ; ce qui nous importe ici est d'introduire un questionnement sur le fait que certaines résidences pourraient avoir pour finalité de permettre aux écrivains de mener à bien un travail de recherche, dans un temps continu (sans le parasitage d'activités périlittéraires, d'animations, des contraintes de la vie quotidienne, etc.) et sans obligation de résultat. Le secteur économique et industriel français a mis en place, pour encourager l'innovation, des départements « recherche et développement ». La littérature devrait-elle se passer de cette dimension ? Ou considère-t-on que cela fait partie du processus d'écriture, que ce travail

est consubstantielle à l'écriture même ? Ou bien encore, que les financements publics n'ont pas à rémunérer ce temps ? Qui alors, puisque les droits d'auteur ne rémunèrent que l'œuvre achevée ?^[11] Peut-être que l'absence de dispositif technique spécifique à la recherche littéraire (hors le carnet de notes ou l'ordinateur), qui la rend possible en tout lieu et à tout moment et se confond avec « l'écrire », explique en partie cette absence de réflexion ?

Nous ne pouvons pas ici développer ces questions, qui demanderaient de plus amples développements et une enquête minutieuse, notamment auprès des écrivains. Elles posent cependant le problème du financement de la création littéraire, c'est-à-dire du processus de création, pris en charge dans le spectacle vivant par le système de l'intermittence. Puisqu'il n'existe ici rien de comparable, peut-être que les résidences (et les bourses) pourraient aussi avoir cette fonction, en questionnant parallèlement les dispositifs de monstration de ce processus (rencontres, travail en cours, etc.).

Le processus

À la question de la recherche fait écho celle de processus. Les résidences, dans leur durée, peuvent rendre visible le travail de création dans son processus même, le travail de création *comme* processus.

1^{re} conséquence : Elles rendent visible l'art comme travail, contre l'héritage romantique de l'inspiration.

2^e conséquence : L'œuvre n'apparaît plus comme un simple « donné », dont la genèse serait masquée ou inexistante, une création *ex nihilo* (sur le modèle créationniste), mais comme le produit d'une élaboration,

d'un travail qui se conduit dans le temps.

3^e conséquence : L'artiste, selon les cas, n'est plus le seul agent de l'œuvre. Il peut entrer dans une logique de coproduction symbolique^[12], notamment lorsqu'il y a commande ou création d'une œuvre en lien étroit avec le territoire.

Cela permet donc :

— d'opérer une médiation auprès des publics autour du processus de la création littéraire, de l'œuvre « en train de se faire ». Pour reprendre les termes de Christian Ruby^[13], de comprendre « la règle » constitutive de l'œuvre. Le public peut également devenir partie prenante de la formation de l'œuvre, en participant et/ou en assistant au processus de sa création. Pour l'auteur, cela peut avoir une incidence sur le travail de création : « retours » immédiats sur le travail en cours, participation du public à l'élaboration, influences du contexte, etc.

Les résidences peuvent donc rendre accessibles et visibles des formes moins abouties, en cours d'élaboration, des étapes du processus créatif.

Cela peut s'avérer très fructueux, ou au contraire extrêmement périlleux, voire dangereux pour l'auteur. Pour que cela fonctionne, certaines conditions sont requises : d'une part, inventer les dispositifs adaptés^[14] et, d'autre part, s'assurer que l'auteur^[15] assume pleinement cette expérience et soit prêt à en « prendre le risque », notamment parce que cela nourrit son travail. Il faudra à tout moment envisager d'adapter (voire de renoncer^[16]), si l'écrivain se sent « en danger ».

— de financer et de soutenir le travail de création qui, à la différence du spectacle vivant ou du cinéma, n'est pas rémunéré. Résidences (et bourses) sont, dans le champ littéraire, les rares soutiens à ce travail-là.

[7] Cf. 2.1.4.

[8] Voir par exemple le travail du Groupe Ouest pour les scénaristes <http://www.legroupeouest.com/>

[9] Lors de la journée « À propos du programme régional de résidences d'écrivains », organisée par le CRIDF, le 14 mai 2009.

[10] De même que la fameuse « contrepartie », des animations littéraires.

[11] Les à-valoirs, de moins en moins fréquents, ne financent théoriquement pas le temps de création mais le temps qui sépare la remise du manuscrit de la perception des droits d'auteur. Ils ne sont, de plus, qu'un acompte, à déduire des droits d'auteur.

[12] Cocréation de l'objet artistique, avec les « publics » qui deviennent eux aussi agents de l'œuvre.

[13] Christian Ruby, *L'Art et la règle*, Ellipses, 1998.

[14] Présentation d'un travail en cours, lecture-rencontre, site internet, blog...

[15] Tous les écrivains ne sont pas prêts à cela ; c'est pourquoi il faudra bien le spécifier dans le dossier de présentation et échanger longuement avec l'auteur retenu sur les conditions, le dispositif et... les alternatives possibles en cas de difficulté.

[16] Avec un peu d'imagination, on peut cependant trouver des solutions pour réorienter les choses, sans devoir tout abandonner.

La commande

Cf. aussi Généalogie : la commande

On ne saurait passer commande à un artiste de la même façon qu'on passe commande à un artisan. L'obligation de résultat n'est pas compatible avec la fonction d'artiste.

Bernard Bretonnière, *Portrait de l'artiste en invité pas facile (l'artiste vu par qui l'invite)*^[17]

J'aime bien la commande, on y est à la fois libre et épaulé.

Pierre Michon^[18]

Le terme de commande est parfois (et de plus en plus souvent, nous semble-t-il) associé à celui de résidence. Il peut provoquer l'indignation de certains auteurs qui refusent cette contrainte supplémentaire, cette intrusion dans leur travail de création, qui aurait pour seuls buts d'assurer une contrepartie aux financeurs, une visibilité à la résidence, voire de n'être qu'une tentative de valorisation d'un lieu ou d'un territoire par le biais d'un « joli récit ». Ces derniers cas, malheureusement, se rencontrent, mais ils ne sont pas exactement représentatifs des différentes acceptions de la commande dans le cadre des résidences.

Qu'entend-on par commande ?

Nous utiliserons ce terme dans toute son acception, allant jusqu'à ce que Bertrand Caron^[19] nomme une « exigence de production à remettre à la structure organisatrice ». Il y a commande, à partir du moment où une contrainte, même minimale, est imposée à l'auteur : de la remise de texte (fût-il d'une page, sur un sujet libre...), jusqu'à des degrés beaucoup plus complexes et contraignants (commande de texte en lien avec telle ou telle composante du territoire, sur tel ou tel sujet, pour un ouvrage de tant de pages édité

dans telle collection...), voire caricaturaux lorsqu'ils rassemblent en une même commande l'ensemble de ces contraintes. Sylvain Coher en fit l'expérience au cours d'une résidence, au cours de laquelle il devait écrire, en se nourrissant « au maximum de l'immersion sur le territoire », sur les « mutations économiques et industrielles, passées et présentes, qui ont touché ou touchent encore la région et [les] traces qu'elles ont laissées sur la mémoire, le vécu ou le ressenti des habitants »^[20], pour un ouvrage de 100 pages à paraître à une date et chez un éditeur imposés par la structure. Entre les deux pôles de la commande, il existe une multitude de possibles que nous ne pourrions détailler ici. Nous nous contenterons de pointer les écueils à éviter, les éléments à prendre en compte et de cerner les conditions nécessaires pour que la commande soit riche et fructueuse pour les deux parties.

La commande de texte, en lien avec le territoire, les habitants, un événement ou un lieu patrimonial est un point sensible, en premier lieu car il s'avère difficile, pour nombre d'écrivains, d'écrire sur l'espace qu'ils occupent au moment où ils y séjournent. La plupart du temps, l'impact d'un territoire ou de rencontres survient *a posteriori* : il y a une distance temporelle, une maturation nécessaires, dont il faudra tenir compte au moment d'envisager la date de remise du texte. Notons que, bien souvent, sans que rien ne soit exigé, l'auteur utilise ces « matériaux » dans une œuvre future de façon naturelle... Des mois et ou des années plus tard, un paysage ou des rencontres nourrissent ou génèrent un texte.

Par ailleurs, la commande peut s'avérer angoissante, contre-productive, voire inhibante. À l'inverse, certains écrivains apprécient qu'un cadre leur soit proposé (à condition qu'il soit suffisamment souple), à l'intérieur

duquel ils peuvent s'aménager des espaces de liberté, quitte à le détourner, à en repousser les bords... N'est-ce pas d'ailleurs le propre de l'acte d'écrire que de se passer à soi-même sa propre commande, pour définir un cadre dans la multitude des possibles ? Il faudra donc bien s'assurer que l'auteur pressenti pour un tel projet est désireux de se lancer dans l'aventure.

La commande comporte un risque majeur, celui de l'instrumentalisation de l'auteur et du texte : au service d'un territoire, comme moyen de valoriser un lieu, etc. Pour la plupart des porteurs de projets, il y a naturellement une exigence de visibilité. Une forme d'attente de « retour sur investissement » est attendue par les financeurs, les élus, etc. L'œuvre produite ne peut cependant occuper cette fonction, avoir pour finalité de promouvoir une ville ou une structure. Elle deviendrait alors un moyen au service d'une fin qui n'est plus la création littéraire, au risque bien souvent de ne subsister que comme une œuvre de circonstances qui, avec le temps, pourra se révéler « pauvre » et ne « servira » au final personne.

Il est possible d'envisager d'autres manières de répondre à cette attente de « retours », de visibilité, de traces du travail de création et du processus : présentation de travaux en cours, étapes de présentation du processus de travail (*live*, sur le web...), journal de résidence, etc. (cf. 4.2. Les traces).

Enfin, si ce genre de pratiques se généralise, apparaît le risque pour les écrivains de devoir produire un texte pour chaque résidence. En plus de générer une multitude d'œuvres « de circonstances », inabouties (deux mois en moyenne !), cela détourne la résidence de l'une de ses finalités : soutenir le projet littéraire des écrivains accueillis^[21].

À certaines conditions, la commande peut cependant ouvrir des espaces de liberté, au sein d'un cadre qui a pour finalité la création artistique elle-même et non quelque plus-value esthétique, touristique ou sociale.

Elle doit être le fruit d'une réflexion par rapport à des problématiques sociales, artistiques, territoriales, etc. de la structure commanditaire et clairement expliquée et négociée avec l'auteur, croisée avec ses propres questionnements esthétiques et artistiques.

Il faut pour se concerter avec l'artiste, très bien connaître son travail afin que la commande lui permette de développer un aspect de son œuvre ou d'explorer, de concevoir un projet « laissé de côté »... Plus que jamais, la rencontre de deux projets est nécessaire.

Il est impératif de conserver une grande souplesse et de prévoir des solutions alternatives (si des échéances précises doivent être fixées), d'envisager la possibilité que l'auteur n'achève pas son texte, la contourne, etc. Comme l'indique justement Bernard Bretonnière dans *Portrait de l'artiste en invité pas facile*^[22], l'artiste n'est pas un artisan à qui l'on passe commande d'un objet prédéfini, dans des délais intangibles.

En effet, le travail artistique ne saurait souffrir d'obligation de résultat. Il faudra donc envisager la possibilité que l'auteur ne puisse pas écrire sur place, voire ne pas écrire du tout. L'écrivain en résidence n'est ni artisan, ni prestataire de service, ni fournisseur, ni salarié. Les résidences doivent rester des dispositifs au service des artistes, de la création et, le cas échéant des publics, et non contre les uns et les autres... Le fait de contraindre un auteur à « livrer » un texte contre son gré desservira *in fine* l'auteur, la structure, l'éditeur et les lecteurs.

Le cadre très précis de la commande et les pistes « de secours » devront donc être envisagés au moment

des échanges préalables et lors de la rédaction de la convention, tout en conservant suffisamment de souplesse dans cette dernière (ne pas être trop coercitif).

À ces conditions, la commande peut, pour l'auteur qui l'accepte (voire la désire), offrir des occasions d'explorer des chemins de traverse, ouvrir l'accès à certains « matériaux », donner l'occasion de traiter un sujet laissé de côté...

D'une façon générale cependant, on se méfiera du recours systématique à la commande. Le cas échéant, on veillera à ce qu'elle soit suffisamment souple (temps de « livraison » de l'œuvre, modalités de monstration, thème...), en cohérence avec le projet de l'artiste et dans un dialogue constant avec celui-ci.

Notons pour conclure sur ce point qu'une commande de texte peut se concevoir en tant que telle, sans qu'il y ait nécessairement résidence (exemple de la commande artistique dans les arts plastiques...), même lorsqu'elle requiert une présence épisodique de l'artiste pour la conception ou la réalisation de l'œuvre.

Les résidences sont-elles stimulantes pour la création ?
Difficile de fournir une réponse absolue : cela dépend du contexte, du projet, de la rencontre entre un écrivain et un lieu... Il appartient donc à chaque auteur d'en décider et, en fonction de sa réponse d'opter, par exemple, pour une demande de bourse si les résidences ne sont pas adaptées à son projet.

Le projet culturel : médiation et rencontres

Cf. aussi 2.1.1.

Autour de la présence de l'artiste « en création » sur un territoire – en lien étroit avec son travail et son univers artistiques, et en l'associant étroitement au projet –, les résidences permettent de développer un certain nombre d'actions de médiation et de sensibilisation en direction des populations (et des partenaires). Ces actions devront être pensées en cohérence avec le projet culturel de la structure (ses missions, ses orientations, ses objectifs) et avec le projet artistique de l'auteur. À ces conditions, les résidences peuvent constituer de formidables dispositifs de soutien à la médiation autour de la littérature.

Avant de se lancer dans l'élaboration du projet, d'envisager les actions, il est donc impératif de se poser quelques questions, qui permettront de définir le projet culturel de la résidence, la nature et le nombre des actions, etc. :

- Quels sont les objectifs ?
- Quels sont les publics visés, espérés, prioritaires, potentiels ?
- Quelle implication de l'auteur et quelles actions en fonction de ce qu'il souhaite, désire, aime, sait faire ?
- Avec quels publics sait-il/souhaite-t-il travailler ?
- Que peut apporter l'auteur de singulier par sa présence, ses compétences, ses connaissances artistiques, etc., aux actions de médiation et de sensibilisation ?

Au risque (assumé) de nous répéter, l'auteur n'est pas le médiateur (même s'il peut par ailleurs en avoir les compétences à titre personnel ou professionnel – et ça n'en sera que plus profitable au projet mais, dans le

[17] remue.net.

[18] Entretien avec T. Bayle, in Le Magazine littéraire, « Un auteur majuscule » <http://www.editions-verdier.fr/>

[19] Bertrand Caron, Bibliothèques et résidence d'auteurs : quelles opportunités en 2010 ?, Mémoire d'études, Enssib, sous la direction de Thierry Grognet, Lyon, janvier 2011, p. 63.

[20] Entretien avec S. Coher, in Y. Dissez, Habiter en poète, op. cit.

[21] À moins de développer, comme le fait Jean-Pierre Ostende avec son « explorateur club », une forme adaptable aux différentes sollicitations et qui continue à nourrir l'œuvre.

cadre d'une résidence, ce n'est pas sa fonction). Il lui sera difficile de devoir endosser les deux casquettes (et ce sera, de plus, préjudiciable au projet). Il doit pouvoir se concentrer sur ce qu'il peut transmettre de son expérience et de sa pratique de la littérature sans avoir à se préoccuper de questions d'organisation, de gestion de groupe, etc.

Le médiateur de la structure est là pour prendre en charge à la fois l'organisation, mais aussi faciliter la relation. L'auteur, quant à lui, apporte ses compétences et connaissances spécifiques, son savoir-faire (connaissance de la création littéraire, de la littérature, de l'animation d'ateliers, de la lecture à haute voix, etc.)^[23].

La mise en œuvre d'un projet culturel suppose donc la présence d'un médiateur qui :

- élabore les actions et le projet avec l'auteur^[24],
- connaît le territoire et ses acteurs (structures et associations, populations, relais...),
- prend contact avec les partenaires concernés,
- s'assure que l'auteur sera accueilli dans de bonnes conditions et, si possible, le présente auparavant aux partenaires et aux relais,
- prépare avec l'auteur ses interventions,
- prépare la venue de l'auteur avec les lieux, groupes^[25]... (présentation de son travail, de son parcours, etc.),
- accompagne l'auteur (au moins lors des premières interventions) et assure le suivi.

Le médiateur a également pour fonction de « protéger » l'auteur de sollicitations pléthoriques qu'il n'oserait pas

toujours refuser.

L'action culturelle constitue souvent un point délicat pour les artistes. Il leur faut partager le temps de résidence entre création d'une part et animations, rencontres d'autre part. Trop exiger peut compromettre sérieusement le projet, d'autant qu'il ne leur est pas toujours facile de refuser... D'où la nécessaire présence d'un tiers, qui a à la fois une distance et une vision d'ensemble du planning.

Donc, attention à la surcharge ! La *Circulaire* relative aux revenus des auteurs vient d'ailleurs confirmer un point qui était déjà mis en avant dans de nombreuses conventions et exigé par certains financeurs (dont le CNL) : le temps consacré aux animations littéraires ne doit pas dépasser 30 % du temps^[26] de la résidence et les actions doivent être énoncées clairement dans la convention... Un équilibre est donc à trouver entre les désirs de chacun et les capacités à y répondre, en termes de temps, de coûts, de compétences...

Action culturelle et médiation

Les animations littéraires, actions culturelles ou actions de médiation, qu'elles s'appuient ou non sur la présence de l'artiste, ont pour but de familiariser le « public »/ les habitants/ les populations d'un territoire à la création artistique, de donner les clefs pour mieux comprendre les œuvres contemporaines et le processus de création. Elles participent également à la diffusion de la littérature vivante et contribuent à faire connaître les œuvres et les auteurs de la programmation artistique du lieu.

Quels que soient les dispositifs mis en place, ce qui se joue ici est donc la mise en relation entre des personnes

et des œuvres/ des artistes. Ces dispositifs peuvent consister simplement à provoquer cette rencontre, qui « naturellement » n'aurait peut-être pas eu lieu, ou bien à créer une véritable médiation : un tiers, médiateur, facilite le passage, donne les clés pour que la rencontre s'opère et qu'un dialogue s'instaure.

À partir de là, tout peut être inventé en fonction du contexte^[27] : de l'artiste et de la spécificité de son travail, de ses compétences, du territoire et de ses habitants, ses réseaux... Une bonne connaissance de ces données permettra de créer les dispositifs les plus pertinents, qui feront que même des œuvres réputées difficiles voire « inaccessibles » pourront trouver un écho.

Quelles sont les actions possibles ?

Le dispositif de résidence est suffisamment souple pour offrir la possibilité d'inventer des formes diverses et adaptées : ateliers, stages, *workshop*, lectures-rencontres, club des lecteurs, conversations, répétitions publiques, conférences, débats, implication d'amateurs ou du public dans le processus de création, ateliers dans les locaux de la structure d'accueil... Le mode d'intervention, quel qu'il soit, ne peut cependant pas être standard, mais doit s'adapter à chaque auteur et être élaboré avec lui (ne serait-ce que pour le contenu).

Les soirées lecture ou lectures-rencontres entrent-elles dans la part artistique ou culturelle ?

En réalité dans les deux, mais il nous semble que, lorsque la part « lecture » d'un ou plusieurs textes est au cœur de la soirée, il s'agit d'un véritable moment artistique, de « diffusion » (pour reprendre les termes du spectacle vivant) de l'œuvre^[28]. Ces soirées peuvent donc être distinguées des animations culturelles^[29], mais ne doivent

pas pour autant être intégrées aux 70 % consacrées au travail de création (voir aussi sur ce point 3.1.2. Répartition du temps).

Ne pas oublier qu'elles nécessitent elles aussi du temps de préparation, de concentration et demandent de l'énergie... Éviter de solliciter l'auteur toute l'après-midi ou de lui imposer (sans son accord) une rencontre scolaire le lendemain à 8 heures !

L'intervention de l'artiste dans les lieux de réunion habituels des groupes (classes, centres sociaux...) est possible et parfois facilitante dans un premier temps. Il faudra envisager ensuite, si possible, dans un second temps un retour vers le lieu culturel (que ce soit le centre culturel, la médiathèque ou le théâtre...), afin de créer l'occasion pour les personnes « éloignées » de ces lieux de les découvrir et de se familiariser avec eux.

La nécessité de contractualiser/formaliser

Après discussion avec l'auteur, il est conseillé de préciser dans la convention les actions culturelles qu'il sera amené à effectuer, ainsi que le volume d'heures^[30] et les modalités d'intervention. Les animations littéraires doivent en effet être encadrées par la convention, afin que l'engagement de chacun soit précisément défini et qu'il ne puisse y avoir d'abus ou de manquements de part et d'autre.

Une liste des actions auxquelles l'artiste est conduit à participer sera donc établie. Leurs dates et leur nombre seront, si possible, fixées dès la signature du contrat^[31]. Il est également conseillé d'établir un planning, afin de rendre plus lisible leur répartition dans le temps et d'y intégrer le temps de préparation et de trajet, etc.^[32].

Attention, cependant, à ne pas trop rigidifier les choses : veiller à conserver de la souplesse et à se laisser la possibilité d'apporter des aménagements, de rajouter ou ôter des rencontres... La convention ne doit pas être un carcan, un contrat verrouillé mais un outil de dialogue en bonne intelligence.

Quelques remarques

Il faudra prendre en compte le fait que, pour l'auteur, cela représente un travail, et donc du temps de préparation, de la disponibilité, de l'énergie, de la générosité... Cela ne lui est pas nécessairement naturel, ni suffisamment flatteur ou « promotionnel », pour qu'il s'y engage sans compter.

Si l'artiste doit consacrer à ces actions un temps^[33] et une énergie tels que son travail de création en pâtisse^[34], il devra pouvoir être spécialement rémunéré, au besoin dans le cadre d'un contrat de travail (*cf.* 3.1.3. Rémunération de l'auteur).

L'auteur prendra soin de se préserver des débordements possibles de ces animations littéraires, en évaluant bien son temps de préparation et en balisant des moments réservés à son travail personnel, en fonction de son rythme et de ses habitudes (quatre journées complètes dans la semaine, tous les après-midi, etc.).

À adapter en fonction du contexte (nature de la rencontre, groupe), mais de façon systématique pour les groupes scolaires : il est indispensable que les élèves aient lu au moins un des textes de l'auteur et préparé la rencontre avec les enseignants (le médiateur devra faciliter le travail de l'enseignant par le prêt d'ouvrages, l'envoi de renseignements sur l'artiste, éventuellement d'un dossier pédagogique...). Rien de plus décevant qu'une rencontre non préparée, lorsque

les élèves ne connaissent rien de l'auteur qui, *ipso facto*, devient l'auteur au sens générique, auquel on ne peut poser que les sempiternelles questions banales. À éviter à tout prix !

Enfin, aussi souvent que possible, on veillera à ce que les ouvrages de l'auteur soient présentés lors des rencontres^[35]. Ils devront être disponibles de façon systématique lors de soirées lecture tout public (en n'imposant pas de signature... même si cela peut s'envisager en accord avec l'auteur). Un partenariat avec une librairie locale peut être établi à cette fin.

Après...

Les actions de médiation dépassent le seul temps de la résidence : elles laissent des empreintes, agissent sur la durée... d'où l'importance du suivi, de la présence d'une structure pérenne qui maintienne le contact après le passage de l'auteur, puisse donner des nouvelles, faire le lien avec un autre auteur résident...

Pensez à ces aspects du projet dès l'amont... Ensuite il n'est souvent temps que pour les regrets.

Pensez aussi à enregistrer, photographier, filmer...

[23] Fournit une prestation artistique et intellectuelle, pourrait-on dire.

[24] Et à une bonne connaissance des interventions possibles et / ou la capacité à inventer, d'adapter...

[25] Il est impensable que l'auteur rencontre un groupe qui ne connaît rien de son travail, sauf cas exceptionnel.

[26] Nous développerons ce point plus en détail ci-après lorsque nous aborderons la question de la répartition du temps.

[27] Même s'il existe un certain nombre d'actions « classiques » (atelier, lecture-rencontre, débat, etc.), qu'il faudra néanmoins réinventer ou adapter en fonction de chaque situation.

[28] La *Circulaire* relative aux revenus des auteurs corrobore ce point, en permettant de rémunérer en droits d'auteur les « lectures publiques d'une ou plusieurs de ses œuvres par l'auteur, assortie d'une présentation orale ou écrite ».

[29] Dans les faits, cela dépend, au cas par cas, du contenu précis, du déroulement, du type de public...

[30] En n'omettant pas les temps de préparation et de trajet.

[31] Ou, à défaut, dès que possible...

[32] La présentation sous forme de liste ne rend pas bien compte de cela, alors que le planning spatiale les choses et en permet une meilleure appréhension.

[33] Soit plus des 30 % du temps autorisés pour que la résidence puisse être rémunérée en droits d'auteur.

[34] I.e. se réduit à une peau de chagrin, comme c'est bien trop souvent le cas, tant il est parfois difficile de résister à des demandes trop pressantes (ou trop tentantes)... d'autant, on le sait, que le temps et l'énergie nécessaires aux animations littéraires est quasi systématiquement sous-estimé.

[35] En consultation ou en vente, en fonction du contexte.

3.1.2. Le temps de la résidence

Cf. aussi 2.1.3.

Quatre mois, permet de perdre du temps, de s'imprégner, de dépasser le côté folklorique... [...] Avant, quand je travaillais, l'écriture était un sprint... alors que là, en quatre mois j'ai la possibilité d'être dans la course de fond... ça a changé en profondeur mon rapport à l'écriture.

Alexis Gloagen, au sujet de sa résidence au Sémaphore d'Ouessant (CALI)^[36]

Le temps est l'une des dimensions essentielles de la résidence : du temps accordé à l'auteur pour son travail de création, pour découvrir un territoire, pour les animations littéraires, pour rencontrer les habitants, les réseaux artistiques et culturels, etc.

La durée

Quelle est la durée d'une résidence ? Existe-t-il une durée idéale ? minimale ? maximale ? Nous ne prétendons nullement ici imposer des règles ou définir des limites absolues, mais simplement donner des repères, un cadre qui puisse être adapté à chaque projet.

Si l'on admet qu'une des composantes principales de la résidence est le temps accordé à l'écrivain pour créer et pour découvrir un territoire et que, de plus, la plupart des projets de résidences comportent un volet culturel qui requiert une participation de l'artiste, deux mois nous semble être une durée minimale, en deçà de laquelle ces dimensions ne peuvent faire sens.

Cette durée, que nous proposerons comme minimale pour que l'on puisse parler de résidence, est également celle qui s'est assez rapidement imposée au CNL, après avoir expérimenté des durées plus longues^[37]. C'est la durée adoptée par un grand nombre de résidences pérennes en France (les résidences temporaires ont tendance à proposer des durées plus courtes), celle (minimale) qui permet de mettre en place des projets cohérents et pertinents. Pour une première expérience^[38], il sera prudent d'adopter cette durée avant, éventuellement, de se lancer dans des projets plus longs.

Y a-t-il une durée maximale ? Absolument aucun texte ne vient légiférer sur cette question^[39], la limitation du temps provient plutôt de raisons de pratiques, d'investissement nécessaire et de sens. Rien n'interdit donc d'envisager une résidence de trois ans, voire plus... Un an semble cependant être une durée maximale « raisonnable »^[40]... Au-delà de ce temps, la dimension de dépaysement, de « parenthèse » ne joue plus (ou joue moins, en fonction de la spécificité du lieu) et l'on peut considérer que l'auteur vit de façon permanente sur le territoire.

Depuis quelques années sont apparues des résidences fractionnées, qui tiennent compte des contraintes des auteurs (de leur difficulté à rester éloignés de leur famille ou à s'absenter une longue période de leur activité professionnelle), mais aussi de celles des lieux. En effet, en termes de moyens humains, une résidence fractionnée demande un travail moins conséquent en amont, car il n'est pas nécessaire que tout soit « calé » avant la venue de l'auteur : le temps entre les périodes de présence de l'artiste est mis à profit pour finaliser la préparation des actions à venir. En termes de projet, elles permettent de développer un compagnonnage sur le

long terme, de travailler dans la durée avec les publics, mais aussi de s'adapter au calendrier d'un lieu ou d'un projet spécifique. Pour que ces projets aient du sens, il est nécessaire de respecter une certaine durée de présence : la notion d'immersion est liée à une temporalité qui ne saurait être trop réduite ou en pointillés.

La répartition du temps

La question de la répartition du temps se pose peu dans le cas des résidences de création : la (quasi-) totalité^[41] du temps étant réservée à l'auteur pour son travail artistique.

En revanche, elle se pose de manière aiguë pour les résidences à projet artistique et culturel : le problème de la répartition du temps entre le travail de création et les animations littéraires est source de moult polémiques et récriminations de la part des écrivains^[42]. Elle se pose d'un double point de vue : celui du temps consacré à l'un et à l'autre et celui de la répartition des animations littéraires dans la journée, la semaine ou le mois.

Bien que l'on trouve « à peu près tout », une tendance se confirme et se généralise. Si la « norme » se situe il y a quelques années autour de 40 % à 50 % du temps consacré aux animations et 50 % à 60 % au travail de création, la récente *Circulaire* relative aux revenus des auteurs modifie sensiblement les pourcentages. Elle impose comme condition, pour que la résidence puisse être rémunérée en droits d'auteur, que « le temps consacré à la conception ou à la réalisation de l'œuvre [soit] égal ou supérieur à 70 % du temps total de la résidence »^[43].

Le CNL, depuis novembre 2011, a décidé d'adopter cette répartition du temps pour l'octroi des Crédits de résidence ; à la fois pour être en cohérence avec la *Circulaire*, mais aussi pour des raisons qualitatives : le projet de création de l'auteur doit être au cœur du projet (en termes d'objectifs et de temps).

Comme il est dans l'intérêt de la plupart des écrivains^[44] et des structures^[45] de procéder à une rémunération en droits d'auteur et que les crédits de résidence du CNL (qui financent en moyenne vingt-cinq résidences par an) servent aussi de modèle pour de nombreuses structures, il y a fort à parier que cet équilibre devienne une norme de fait.

En résumé, si la fourchette est en moyenne de 50 % à 70 % du temps accordé au travail de création et de 30 % à 50 % du temps réservé aux animations, une nette évolution se dessine autour d'un ratio : 2/3 pour la création - 1/3 pour les animations.

Les dérives constatées ces dernières années en sont la cause, jusqu'à des projets qui ne laissent plus de temps (ni d'énergie) à l'auteur pour écrire. Il ne s'agit nullement ici de juger de la valeur ou de la pertinence de ces projets ; en revanche, on ne saurait les qualifier de résidences (dispositifs dans lesquels la création doit être première, les animations ne prenant sens qu'en lien avec elle). Les renommer nous semble donc nécessaire. Quant au mode de rémunération, le salariat s'impose (ou la facturation de prestation, si l'artiste possède un numéro de Siret).

Une fois posée cette répartition temporelle, des questions demeurent :

Cette notion de pourcentage de temps, qui donne une tendance, n'est pas très précise. On pourra légitimement s'interroger, comme le fait François Bon, sur cette notion de pourcentage et sur la nature du temps pris en compte « mais 30 % de quoi, 70 % de quoi ? De mes 24 h, soit 6 h par jour à la bibliothèque ? De 35 h hebdomadaires ? Moyenne par semaine, j'en passe plutôt le double à l'ordinateur, mais ce n'est pas toujours « travailler » – et, pour qui écrit, les heures de sommeil

sont les plus vitales : on scrute les rêves, on utilise le dérèglement du sommeil pour affaiblir les résistances aux censures »^[46].

Certes, certes... Chaque écrivain a sa propre façon de travailler, le temps de création n'est pas chiffrable... Pour certains auteurs, le temps passé à animer tel atelier, à proposer telle lecture participe pleinement de ce travail... Impossible donc de tracer une ligne valant « universellement ».

Néanmoins, cette répartition a le mérite de poser un cadre qui peut protéger des dérives. Il appartient ensuite à l'auteur et à la structure d'échanger en bonne intelligence sur la nature, le nombre des interventions et leur organisation temporelle^[47], en fonction des contraintes du lieu et des habitudes de travail de l'auteur.

Aucune loi ne pourra régir ou normer cela (et fort heureusement). Les résidences doivent rester des projets souples, à coélaborer. Ajoutons pour conclure sur ce point que si cette question des animations littéraires, dans le cadre des résidences, reste une contrainte insurmontable pour l'auteur, il demeure la possibilité de solliciter des résidences de création, quitte à animer par ailleurs rencontres et ateliers.

[36] Lors d'une table ronde sur les résidences d'écrivains au Salon du Livre insulaire d'Ouessant, août 2011.

[37] À la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon au début des années 1980 notamment : cf. 1.4.2. note de bas de page et Yann Dissez, *Habiter en poète*, op. cit., p. 32 sq.

[38] Notamment dans le cas d'une résidence à projet artistique et culturel, qui requiert beaucoup plus de temps de préparation, d'accompagnement qu'une résidence de création.

[39] Pas plus que sur la durée minimale.

[40] Le nombre de projets qui atteignent cette durée est assez réduit, probablement pour partie en raison de questions de financements, mais pas uniquement. En France, la durée la plus fréquente se situe autour de deux mois.

[41] À l'exception de quelques rencontres proposées ou imposées.

[42] Voir notamment François Bon, *De quelques paradoxes sur les résidences d'écriture*, Tierslivre.net <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1771>

[43] Seconde condition : que « l'ensemble des activités de l'artiste auteur réalisées dans le cadre de la résidence [fasse]

[44] La rémunération en droits d'auteur permet d'augmenter sensiblement le montant annuel perçu et de pouvoir ainsi plus aisément atteindre le seuil d'affiliation : cf. 5.1. Rémunération et régime social des auteurs.

[45] Charges beaucoup moins importantes que dans le cas d'un CCD : cf. 5.1. Rémunération et régime social des auteurs.

[46] François Bon, *De quelques paradoxes sur les résidences d'écriture*, sur www.tierslivre.net.

[47] Réparties sur deux jours dans la semaine ou quatre demi-journées...

Seconde question délicate, concernant cette répartition du temps :

Qu'est-ce qui relève du travail de création artistique et quelles sont les activités concernées par les animations ? Cela paraît évident pour les rencontres scolaires, les ateliers... mais dans quel champ une lecture entre-t-elle ? Et une lecture rencontre ?

Il nous semble qu'une lecture entre dans le champ artistique, comme une forme de publication, de diffusion du travail artistique (Michèle Métaïl parle de publication sonore). Une lecture-rencontre le peut également, à condition que la lecture prime sur la rencontre (il ne saurait agir de lire trois lignes en préambule d'un débat d'une heure pour « justifier » la qualification d'artistique) et que cette dernière soit articulée avec elle. Nous rejoignons ainsi ce que dit la *Circulaire* relative aux revenus des auteurs sur la possibilité de rémunérer les lectures et lectures-rencontres en revenus artistiques.

Cependant, bien que relevant du champ artistique, les lectures et les lectures-rencontres n'entrent pas dans les 70 % du temps qui doivent être réservés à la « *conception ou à la réalisation de l'œuvre* », elles doivent donc être comptabilisées et énoncées dans les 30 % du temps consacrés aux animations (sans omettre le temps de préparation qu'elles requièrent).

Pour le reste, il apparaît avec évidence qu'il est impossible (et impensable) de tout réglementer, tant cela dépend de la nature de chaque projet et des envies, de la façon de fonctionner de chaque auteur.

Le pourcentage du temps doit-il prendre en compte les déplacements et la préparation ?

Oui, assurément : une intervention demande de l'énergie, du temps et de la concentration. Un auteur qui a réalisé deux voire trois interventions dans la journée n'a ni la disponibilité, ni l'énergie pour se consacrer

ensuite à son travail d'écriture. Il est donc nécessaire d'intégrer ces données et de prendre en compte le nombre d'interventions par jour (deux maximum), leur répartition dans la semaine (un jour et demi ou deux jours maximum) ou le mois.

Comme chaque artiste a une façon différente d'aborder ces questions, il est encore une fois nécessaire d'échanger pour accorder les désirs et contraintes de chacun. La réalisation d'un planning peut être un excellent moyen de le faire :

Il s'agit de lister avec l'auteur l'ensemble des actions culturelles (la *Circulaire* relative aux revenus des auteurs l'impose, pour que les revenus tirés de la résidence puissent être déclarés en droits d'auteur^[48]) et de bâtir avec lui un planning global de la résidence. Cet outil permet de mieux visualiser les différents temps (et d'intégrer temps de préparation et de déplacement). Ce planning prévisionnel, joint à la convention, doit rester souple et pouvoir évoluer au fil du projet.

Il constitue, de plus, un bon outil pour communiquer avec les partenaires et les collègues impliqués dans l'organisation. Chacun peut ainsi visualiser et prendre connaissance régulièrement de l'actualité de l'auteur.

Par ailleurs, pour un séjour de plusieurs mois, l'auteur doit pouvoir quitter périodiquement la résidence. Il n'est nullement question de l'y assigner, tout en évitant les résidences « TGV » pour lesquelles l'auteur multiplie les allers-retours pour, au final n'être que peu sur place (surtout lorsqu'il habite près du lieu de résidence). Il n'y a et ne peut y avoir de règle en la matière. Là encore, échange et bon sens sont de mise (notamment en cas d'impondérables) et une certaine souplesse est de rigueur. Il faudra également envisager le nombre d'allers-retours à la charge de la structure et ceux qui restent à la charge de l'auteur (**voir ci-après 3.1.5**).

Enfin, au cours de résidence, il est indispensable de permettre à l'auteur de répondre aux sollicitations extérieures (dans une limite raisonnable), surtout lors de la parution d'un ouvrage. Cela contribue indirectement à la notoriété du projet et va dans le sens des intérêts de l'écrivain.

Il sera prudent, sur le planning, de baliser les dates possibles et les dates où sa présence est requise par le projet (rencontres publiques annoncées dans le programme, etc.).

[48] « L'ensemble des activités de l'artiste auteur réalisées dans le cadre de la résidence fait l'objet d'un contrat énonçant l'ensemble des activités à réaliser par l'artiste auteur et le temps qui y est consacré. »

3.1.3. La rémunération de l'auteur

Préambule

Au moment d'aborder ce point, un rappel s'impose (quitte à nous répéter) : Il faut avoir conscience que les rencontres, lectures, ateliers, conférences, résidences... nécessitent un travail important pour l'auteur et représentent souvent pour lui un complément économique indispensable. De plus, nous l'avons vu à maintes reprises, l'écriture elle-même est un travail. Le reste, la gloire, la notoriété, l'ego... nous le laissons aux mauvais biographes et à la postérité. Voilà qui est dit... et répété !

La difficulté à vivre de sa plume est [...] un vieux problème qui n'a, au fond, jamais vraiment été solutionné.

Bernard Labire, La Condition littéraire^[49]

Oui, les droits d'auteurs comptent : pour beaucoup l'an dernier après parution d'un gros livre, pour pas beaucoup l'année d'avant, où il s'agissait de travailler à ce gros livre.

François Bon, Les Auteurs et l'argent^[50]

Les résidences permettent donc de soutenir les artistes et la création contemporaine, notamment par l'octroi d'une rémunération qui leur libère du temps pour se consacrer à l'écriture. Par la force des choses (il n'existe pas pour les écrivains d'équivalent du régime de l'intermittence, extrême difficulté pour les auteurs à vivre des seuls droits issus de la vente de leurs œuvres, rareté des aides à la création, non-prise en compte du temps de création dans la rémunération que les éditeurs proposent aux auteurs, etc.), elles sont devenues pour nombre d'auteurs un soutien essentiel, voire indispensable.

Il est donc important, pour un lieu de résidence, de pouvoir rémunérer les auteurs. Certaines structures cependant ne proposent pas de rémunération, voire demandent une participation financière aux frais d'hébergement, de restauration et de déplacement. Il nous semble que ces projets devraient être renommés ou, à tout le moins, requalifiés (voir sur ce point 1.4.2. Présences longues).

Le montant de la rémunération, les dates de versements et l'obligation de déclarations légales, de paiement des charges sociales, seront précisés dans la convention.

Quels sont les montants pratiqués ?

On trouve une grande variété de cas, allant de la participation financière de l'auteur jusqu'à la bourse de 3 000 € mensuels... et plus. Aucun texte de loi, aucune norme^[51] ne vient borner cette question.

Le montant de la rémunération varie donc en fonction des possibilités, de la taille et du budget de la structure, mais aussi (et surtout) de la somme qu'elle estime juste. Estimation bien souvent réalisée de façon très empirique : en faisant jouer des paramètres très variables, en prenant exemple sur des projets analogues, en sollicitant l'avis de conseillers, etc.

On peut tenter alors de se poser les questions suivantes : Combien ça doit gagner, mensuellement, un auteur ?, comme un prof ? un cadre sup' ? avec ou sans prise en compte de l'ancienneté... ?

Quels sont les critères ? Âge, notoriété, nombre d'ouvrages parus... ?

On s'apercevra vite qu'il est impossible d'établir précisément des critères, d'autant qu'il n'existe ni diplôme, ni convention collective, ni plan de progression de carrière... Nous retrouvons ici les analyses de Bernard Lahire, sur le champ littéraire comme « champ secondaire » d'activité, faiblement rémunérateur et, du même coup, très peu professionnalisé^[52].

Faute de norme ou de règle imposables, il faudra avoir recours au conseil, à l'observation, au bon sens et... à la négociation. En effet, si rien ne peut venir légiférer, il faudra soit imposer soit trouver un accord avec l'auteur. Ne jamais oublier que cela reste une forme d'accord commerciale.

Il nous semble cependant qu'il y a un minimum à respecter, en deçà duquel il faudrait envisager d'autres projets moins coûteux (si le budget de la structure ne permet pas une rémunération décente) ou solliciter les partenaires appropriés (par exemple le CNL, qui versera directement une bourse à l'auteur).

Notons pour conclure que les conditions financières du projet ne se résument pas à la seule bourse de résidence : il faudra également tenir compte de la prise en charge des repas et des déplacements, qui peuvent les faire varier sensiblement, selon qu'ils sont assumés en sus par la structure ou laissés à la charge de l'auteur.

Quand intervient le règlement ?

Aucune règle ici non plus. Il est possible de verser la rémunération mensuellement ou d'effectuer un premier versement lors de la signature de la convention, puis ensuite chaque mois. Certaines structures, dans le cas de commande de textes, versent les derniers 10 ou 20 % à la remise du manuscrit. Le CNL quant à lui, verse la bourse en une seule fois, dans les deux mois qui suivent l'attribution de la décision.

Il faudra s'accorder avec l'auteur et le mentionner dans la convention, en ayant à l'esprit que, la plupart du temps, il a besoin de cet argent pour... vivre.

Quelles sont les modalités de rémunération des auteurs ?

Les droits d'auteur

La *Circulaire* relative aux revenus des auteurs vient de modifier radicalement les choses et de clarifier des situations devenues ubuesques, concernant la rémunération des résidences.

Les revenus tirés des résidences entrent donc « **intégralement dans le champ des revenus artistiques dès lors que, d'une part, le temps consacré à la conception ou à la réalisation de l'œuvre est égal ou supérieur à 70 % du temps total de la résidence, et que, d'autre part, l'ensemble des activités de l'artiste auteur réalisées dans le cadre de la résidence fait l'objet d'un contrat énonçant l'ensemble des activités à réaliser par l'artiste auteur et le temps qui y est consacré** »^[53].

[53] *Circulaire* relative aux revenus des auteurs.

[54] 9,05 à compter du 1^{er} juillet 2012.

[55] à compter du 1^{er} juillet 2012.

[56] Union de recouvrement des cotisations de sécurité sociale et d'allocations familiales.

[57] Entreprise unipersonnelle à responsabilité limitée.

[58] En effet, « les revenus des artistes auteurs tirés des activités entrant dans le champ d'application du régime de sécurité sociale des artistes auteurs » comprennent « toutes rémunérations provenant de la conception ou de la création, de l'utilisation ou de la diffusion (exploitation) d'une œuvre ».

Ceci, nous le disions ci-avant, devrait inciter de nombreux lieux à se conformer à ces obligations afin de pouvoir rémunérer en droits d'auteur. Ce mode de rémunération est en effet très « avantageux » :

- d'un point de vue financier pour les structures, car les charges sont faibles (8,7 %^[54] + le 1,1 %^[55] diffuseur),
- pour les auteurs, cela permet d'augmenter le montant annuel de droits d'auteur et de pouvoir ainsi atteindre le seuil d'affiliation à l'Agessa, pour une première affiliation, ou de se maintenir au-dessus du seuil, pour un maintien d'affiliation.

Pour les résidences qui ne remplissent pas les critères énoncés dans la Circulaire, d'autres modes de rémunération sont possibles :

Le salariat

Dans le cas d'une résidence à projet artistique et culturel où la part du temps consacrée aux interventions dépasse 30 % du temps, il n'est pas possible de procéder à une rémunération en droits d'auteur. Ce type de résidence pourra faire l'objet d'un contrat à durée déterminée (et nécessitera l'envoi d'une DUE (Déclaration unique d'embauche), document délivré par l'Urssaf^[56]).

Le régime des travailleurs indépendants

Dans le cas mentionné ci-dessus, si l'auteur possède le statut de travailleur indépendant (auto-entreprise, EURL^[57], micro-entreprise, entreprise individuelle...), il peut facturer sa prestation.

Une solution mixte

On pourra également envisager de faire coexister deux modes de rémunération :

Le droit d'auteur pour :

- le travail d'écriture^[58], qu'il soit libre ou « de commande »,
- les lectures publiques de ses textes par l'auteur,
- les lectures publiques assorties d'une présentation orale et le salariat ou le régime des travailleurs indépendants pour les animations littéraires (ou, pour les auteurs affiliés, les droits d'auteur au titre des activités accessoires, pour les ateliers d'écriture).

Dans chacun des trois cas ci-dessus, une convention globale de résidence **et** un contrat de travail (CDD) ou une facture devront être établis.

Sur les questions des modalités de rémunération et du régime social des auteurs, voir :

5.1. Rémunération et régime social des auteurs

- Guide *Comment rémunérer les auteurs ?*, réalisé par l'ARL Paca en partenariat avec le CNL, la Charte des auteurs et des illustrateurs pour la jeunesse, la SGDL et la Fill (téléchargeable sur les sites de la Fill et des SRL),

- Site de l'Agessa (<http://www.agessa.org/>)

Pour l'accueil des auteurs étrangers, voir :

5.2. Les auteurs étrangers

[49] B. Lahire, op. cit., p. 159.

[50] Tierslivre.net, 28 mai 2006 <http://tierslivre.net/spip/spip.php?article367>

[51] Impossible à mettre en place, une telle norme n'est de toutes façons pas souhaitable.

[52] B. Lahire, op. cit., p. 159.

3.1.4. Accueil et hébergement

Cf. aussi 2.1.2.

Quand dans le lit défoncé je dors mal, l'idée qu'Eugène S. y a cherché le sommeil me reconforte. La douche crasseuse m'éceure, mais Eugène S. s'y est lavé. Un fauteuil moisi, Eugène S. s'y est assis. Sans le savoir, en maudissant le studio, Eugène S. me l'a rendu beau. Le voisin du dessus décrit de long en large son plancher. Soulagé, je devine au grincement du sommier qui le reçoit pour la nuit l'élévation de ses pieds. Eugène S. aurait pu noter ça.
Éric Meunier, Le Prostituant^[59]

L'auteur en résidence sera présent pour une durée comprise entre deux mois et un an hors de chez lui, pour travailler, créer, participer à des actions culturelles, etc. Il est important de bien prendre en compte ces éléments pour envisager la question de l'accueil. Cette dimension est fondamentale et participe pleinement à la réussite du projet, ainsi qu'à la notoriété de la résidence. Un auteur qui se sent « bien et qui peut travailler dans de bonnes conditions sera d'autant plus impliqué dans le projet ; les échanges et la relation avec l'hôte n'en seront que meilleurs.

Les conditions de mise à disposition du logement doivent être clairement définies et validées par les deux parties. C'est pourquoi un paragraphe de la convention en précisera les différents aspects.

L'accueil concerne le lieu d'hébergement de l'auteur, les espaces de travail mis à disposition (atelier pour un plasticien...), mais également les aspects humains d'accompagnement sur un territoire, de rencontre avec les populations et les professionnels de la chaîne du livre...

Tout d'abord, il se matérialise par le lieu d'hébergement de l'auteur.

Celui-ci doit offrir les conditions propices à la création et au confort de la vie quotidienne. Il est important que l'auteur puisse s'y sentir à l'aise pour vivre et travailler, mais aussi y accueillir à l'occasion sa famille ainsi que ses amis (au moins pour dîner). Pensez aussi que, comme le commun des mortels, les écrivains sont susceptibles de vivre en couple et donc de recevoir la visite de leur conjoint, voire de leurs enfants... Les lits simples sont donc à proscrire et le respect d'une certaine intimité est bienvenu ! Sinon, il existe pour les uns et les autres la solution « monastère », mais il nous semble que résidence n'est pas censé rimer avec pénitence !

Sans se sentir dans l'obligation d'offrir à l'auteur un palace, il faut lui proposer des conditions de vie acceptables : un confort « normal », un environnement agréable, un lieu de travail adapté à sa pratique artistique... Prévoir, dans la mesure du possible, au moins deux pièces, afin qu'il dispose d'un peu de place et ne se trouve pas dans l'obligation de devoir manger, dormir, travailler, accueillir amis et relations professionnelles dans la même pièce.

Là non plus, pas de recette ou d'hébergement type : Peut-être suffit-il simplement de se poser la question « Y vivrions-nous pendant deux ou trois mois ? », et d'essayer de penser à tout ce que cela suppose... ou, pourquoi pas ?, y séjourner un jour ou deux pour « tester ».

Quelques recommandations :

- Éviter de proposer un lieu qui présente des nuisances trop importantes (bruit, chaleur – ou au contraire impossibilité de maintenir une température minimale –, isolement, exigüité...) et, si quelque nuisance s'avère impossible à éliminer, prévenir l'auteur plutôt que de lui laisser la surprise.
- Penser à la question de l'autonomie de l'écrivain : il devra pouvoir y vivre, y travailler... sans devoir faire 5 km pour trouver une connexion Internet, laver son linge, etc.
- Le logement devra posséder l'équipement nécessaire : connexion Internet (voire ordinateur : sinon, prévenir l'hôte afin qu'il apporte le sien ou qu'une autre solution puisse être trouvée), télévision et lecteur DVD, de quoi écouter de la musique, la radio, draps et linge de maison, de quoi cuisiner, laver son linge, etc.

Doit-il disposer d'une ligne téléphonique ? Avec la multiplication des téléphones portables, cela devient de moins en moins nécessaire... Il faudra cependant veiller à prévoir un téléphone accessible pour les appels liés au projet (ou un défraiement si l'auteur les passe de son portable). Autant que possible, le logement se situera à proximité (accessible à pied, à vélo, en voiture, en transports en commun) de commerces, restaurants, lieux culturels (bibliothèque, cinéma...). Dans le cas contraire, tout à fait envisageable (notamment dans certaines zones rurales), il est impératif d'informer l'auteur des conditions d'accueil, de mettre à sa disposition un moyen de transport lui assurant

une autonomie minimale et de prévoir des solutions adaptées (vous y gagnerez également en « confort » et éviterez à votre hôte la désagréable sensation de dépendance, qui risque de naître s'il doit vous appeler chaque fois qu'il veut quitter le lieu de résidence).

Prévoir éventuellement un état des lieux au début et à la fin du séjour et définir ce qui est à la charge de la structure d'accueil et ce qui incombe au résident... En principe, les fluides (eau, électricité, gaz) et la connexion Internet sont pris en charge par l'organisateur. Pour ce qui concerne le téléphone : si le logement possède une ligne, préciser les modalités d'utilisation pour éviter surprises et déconvenues de part et d'autre au moment du départ.

Il est important, dans la mesure du possible, d'accueillir l'auteur avant la signature de la convention (au moment de l'élaboration du projet, par exemple), afin que celui-ci découvre le lieu de résidence avant d'y séjourner deux mois ou plus. Bien des déconvenues peuvent être évitées en présentant les choses en amont.

Quelles sont les possibilités d'hébergement ?

Soit la structure organisatrice ou l'un des partenaires de la résidence dispose d'un logement, soit il sera nécessaire d'en trouver un. Location ou prêt sont possibles :

- Location d'un gîte ou d'un appartement.
- Prêt ou location par la commune ou par la collectivité d'un logement vacant (des frais d'équipement seront à prévoir).
- Prêt ou location par une personne de la commune, par une connaissance de l'association organisatrice... d'une maison secondaire ou d'un logement vacant (penser à activer les réseaux, cela permet parfois de réduire le budget du projet).
- Accueillir des artistes peut être également un moyen de faire vivre des infrastructures inoccupées hors de la saison touristique : chalets de vacances, gîtes ruraux ou communaux... (vérifier qu'ils possèdent l'équipement nécessaire : système de chauffage, etc.).
- Hébergement chez l'habitant : avec certaines précautions (autonomie suffisante, accord de l'auteur). Partant de bonnes intentions, ce type d'hébergement peut s'avérer problématique : risque que l'auteur ne se sente pas libre, pas à l'aise, pas autonome... Cela peut fonctionner pour des séjours courts, mais pour deux mois ou plus, cela nous semble contre-indiqué.
- La chambre d'hôtel nous semble également à proscrire : c'est envisageable pour une nuit ou deux, voire une semaine, mais pas pour une longue période (espace réduit, contraintes de repas, peu d'autonomie...).

Dans tous les cas, il est nécessaire de s'assurer que le logement permette à l'artiste accueilli d'établir des liens avec le territoire (à moins que l'isolement ne soit le thème de la résidence).

Pour cela, il faudra offrir à l'auteur des clés d'accès au territoire, des occasions de rencontres...

La personne référente de la résidence (entre autres) veillera à cela et pourra :

- accompagner l'auteur (dans la limite du raisonnable) et lui faire découvrir le territoire (surtout au début du projet).
- prévoir un guide du territoire à disposition dans le lieu d'hébergement (plan, contacts, adresses utiles et sympas, ciné, transports, personnes ressources, librairies, auteurs, éditeurs, lieux et réseaux littéraires, etc.) tel qu'on en trouve dans la plupart des gîtes de vacances,
- être attentive à la convivialité, organiser des moments de rencontres : prévoir un pot d'accueil au début de la résidence (avec l'équipe de la structure, les élus, les partenaires...), présenter l'auteur aux partenaires, aux réseaux...
- Il n'est pas question de le « baby-sitter » (et il est parfois nécessaire de savoir se protéger d'hôtes trop sollicitants), mais d'être à juste distance : disponible mais pas envahissant...

Elle veillera également à présenter l'écrivain lors des différentes rencontres publiques.

[59] cipM / Spectres familiaux, 2007.

3.1.5. Transport et déplacements

L'auteur devra disposer d'une autonomie suffisante pour ses déplacements personnels, afin notamment de ne pas se retrouver dans une situation de dépendance, ce qui risque de plus d'alourdir considérablement la tâche du référent.

En fonction de la spécificité du territoire, on veillera donc, si nécessaire, à lui fournir un moyen de locomotion adapté (véhicule, vélo, carte de transports en commun...), lui permettant d'être autonome pour ses courses, ses loisirs, les déplacements liés au projet, etc.

Dans le cas d'un véhicule motorisé, il faudra préciser ce qui est à la charge de la structure (les déplacements liés au projet, par exemple) et ce qui incombe au résident, et souscrire les assurances nécessaires. Il se peut que l'auteur vienne avec son véhicule personnel : on déterminera dans ce cas ce qui est pris en charge par la structure (carburant, assurances...).

Le calcul des frais kilométriques peut se faire selon un barème publié chaque année par l'administration fiscale (en fonction de la puissance fiscale du véhicule), fixé par la convention collective ou selon un montant défini par la structure. Autres possibilités : remboursement des frais d'essence sur présentation d'une facture ou sur une base forfaitaire.

Déplacements liés aux rencontres et animations

Ils sont à la charge de l'organisateur, quel que soit le moyen de transport utilisé. Leur temps doit être comptabilisé dans la partie « animations » de la convention et il est souhaitable (sinon nécessaire) que la personne référente accompagne^[60] l'auteur (dans le cas d'une série d'interventions avec un même groupe, au moins lors des premiers rendez-vous et pour la dernière intervention).

Transport entre le domicile de l'auteur et le lieu de résidence

La structure prendra en charge au moins un aller-retour, permettant à l'auteur de se rendre sur le lieu de résidence et d'en repartir. Pour le reste, c'est à la discrétion de chaque structure (allers-retours supplémentaires à la charge de l'auteur, prise en charge d'un aller-retour par mois de résidence...). Cela peut aussi faire partie d'une négociation avec l'auteur. Ce point est à envisager en même temps que la rémunération et devra être explicité dans la convention.

En principe, l'auteur n'a pas à avancer les frais de transport. En effet, notamment pour les écrivains qui font de nombreux déplacements pour des interventions, et à plus forte raison pour ceux d'entre eux qui n'ont pas par ailleurs d'activité salariée, ces avances peuvent représenter des sommes conséquentes sans qu'ils aient la trésorerie suffisante pour cela. Il revient donc à l'organisateur de les prendre en charge^[61], par exemple en lui expédiant les billets de train. L'auteur prendra soin de les conserver et de les remettre ensuite à la structure, faute de quoi il risque à terme de se voir refuser ces avances de frais... Il arrive malheureusement trop souvent de devoir perdre un temps conséquent à relancer tel auteur qui a perdu son billet ou omis de le remettre. Il faut savoir qu'elles peuvent constituer des pièces comptables^[62].

Lorsque cela n'est pas possible et dans certains cas où il est plus pratique que l'auteur achète lui-même ses titres de transport, il conservera et remettra à la structure l'ensemble des justificatifs (billets, factures), qui serviront de pièces comptables pour son remboursement. Cette dernière veillera à procéder à un remboursement rapide de ces frais.

3.1.6. Restauration

Il conviendra de définir avec l'auteur les modalités de prise en charge des repas. Ce point-là (tout comme les déplacements) fait également partie des conditions financières de la résidence^[63] et peut faire l'objet d'une négociation au moment de l'élaboration de la convention. La plupart du temps, cependant, les conditions sont définies en amont par les lieux et annoncées dans le dossier de présentation. Elles devront être stipulées dans la convention.

Plusieurs possibilités existent :

- La plus simple consiste à intégrer les repas dans le montant de la rémunération. Il faut pour cela qu'il dispose *a minima* des moyens de se les préparer (cuisine équipée, possibilités d'être autonome pour s'approvisionner). Cela n'empêche pas, bien au contraire, de l'inviter à l'occasion.
- Certains lieux disposent d'un service de restauration collective : l'auteur peut y prendre ses repas en compagnie des autres résidents ou salariés de la structure. Cette solution lui offre des occasions de rencontres, crée des moments de convivialité, mais peut aussi être contraignante si elle est exclusive : elle impose un rythme et des horaires qui peuvent ne pas lui convenir, contraint une socialisation systématique de ces moments... Il est donc indispensable de l'informer de ce mode de restauration.
- Il est également possible de donner à l'auteur, en plus de la bourse de résidence, un forfait journalier destiné à couvrir ses frais de repas : un *per diem*, versé en chèque ou en liquide, au début de chaque mois ou de chaque semaine.
- Autre possibilité : rembourser les frais de restauration sur facture ou sur la base d'un forfait journalier. Dans ce dernier cas, l'auteur doit alors connaître son montant, afin de ne pas risquer d'engager des frais supplémentaires qui resteront à sa charge.

[60] Et le véhicule, notamment lorsque la longueur ou la complexité du trajet le nécessite.

[61] À l'exception du remboursement de frais kilométriques

[62] Les billets de train notamment. En cas de doute... poser simplement la question.

[63] C'est pourquoi il est réducteur de se baser sur le seul montant de la bourse pour les évaluer. La prise en charge, en sus, des repas, des déplacements... peut faire varier sensiblement ces conditions.

3.1.7. La personne référente

Cf. aussi 2.1.4.

Lorsque j'aide des personnes désireuses de monter un projet, je leur indique l'intérêt d'avoir un référent. Il joue le rôle de l'ange gardien pour l'auteur comme pour le lieu.

Pour le premier, il sera l'interlocuteur privilégié et pourra le protéger des nombreuses demandes qui vont surgir.

S'il faut laisser le dispositif ouvert, la présence d'un ange gardien me paraît utile.

Valérie Rouxel^[64]

Il est indispensable de désigner un référent, un interlocuteur privilégié de l'auteur.

Seule une personne désignée pour cette fonction pourra avoir une vision globale de l'ensemble des actions et du planning, centraliser les informations, faire le lien avec l'équipe et les partenaires et prévenir d'éventuelles difficultés rencontrées par l'auteur ou par tel interlocuteur. Lesquelles difficultés, si elles sont traitées à temps, restent souvent des problèmes bénins ; en s'accumulant, elles peuvent parfois prendre des proportions dangereuses...

Le référent sera donc en dialogue constant avec l'auteur (ce qui ne signifie pas une présence continue !), fera le lien avec le public, les partenaires et l'équipe (mais pas de façon exclusive... l'auteur peut et doit traiter en direct certaines questions avec les personnes idoines). Il veillera à le présenter à toutes les personnes impliquées dans le projet, ce qui lui évitera, par exemple, la désagréable surprise de se voir refuser l'entrée du lieu par un gardien qui ne le connaît pas !

Il devra bien entendu connaître l'œuvre de l'auteur (et

être en capacité d'avoir avec lui des échanges sur son travail artistique^[65]), mais également les partenaires opérationnels.

Il prendra soin de le présenter lors des différentes rencontres, de s'assurer que les conditions (matérielles, organisationnelles...) de son accueil sont bien remplies lors des animations culturelles, de l'accompagner lors des différents rendez-vous, mais aussi de régler les éventuels problèmes de fuites de robinets, de panne de chauffage ou de retard de train...

Il pourra également, si besoin, le protéger de trop nombreuses sollicitations de la part des partenaires, que l'écrivain n'ose pas toujours refuser de lui-même.

Il doit disposer de suffisamment de temps pour pouvoir s'acquitter de ces tâches et veiller au bon déroulement de la résidence.

Il est donc nécessaire de bien prendre la mesure du temps que cela requiert,^[66] même si ce n'est pas toujours évident de prime abord. En effet, cela passe aussi par des moments informels, pas nécessairement « directement productifs » et d'ordinaire peu assimilés à du travail... Et pourtant, passer du temps avec l'hôte à l'occasion d'un repas, d'une discussion, d'un verre en terrasse contribue grandement à la qualité de son accueil et de la résidence... C'est dans ces moments que se tissent des liens, que naissent parfois des idées ou projets... (et pas uniquement lors de réunions formelles). Ces temps de travail et de convivialité participeront du désir que les uns et les autres auront d'œuvrer activement à la réussite de la résidence.

Afin de « faire accepter » ce temps mis à disposition du projet et non entièrement réductible à un ensemble de

tâches de travail classiques, des outils^[67] pourront être mis en place pour rendre visible le fruit de cette relation et le faire partager à l'équipe et aux partenaires.

La fonction de cette personne sera différente selon que la résidence est portée par une petite association ou par une grosse structure. Dans un cas, elle assurera l'ensemble des tâches liées à l'organisation du projet ; dans l'autre, elle fera le lien entre les différents salariés concernés, l'équipe (la résidence étant alors suivie par une personne mais portée par l'équipe)... ce qui évitera à l'auteur de se perdre entre les différents interlocuteurs et au message de se brouiller, au risque de provoquer des malentendus. Elle s'attachera à faciliter autant que possible les relations entre l'auteur et l'équipe (en organisant et favorisant des moments de rencontre...) et veillera à ne pas « privatiser » la relation à l'écrivain^[68].

« Référent » est donc un poste polyvalent, mais absolument passionnant si la « rencontre » s'opère... Pour cela il faut qu'*a minima*, cela « passe » humainement avec l'hôte... d'où la nécessité d'associer le référent au projet le plus en amont possible et de lui permettre de rencontrer l'auteur de la même façon.

Il lui faudra également veiller à garder une juste distance avec l'auteur : ne pas être envahissant ou au contraire se laisser envahir, savoir se préserver (même si des liens d'amitiés peuvent se tisser, et c'est souvent le cas, cela reste pour partie une relation professionnelle), mais être disponible... Cette distance ne se quantifie pas, varie en fonction de chaque artiste... Bon sens et attention à l'autre devront le guider.

[64] Lors de la journée « À propos du programme régional de résidences d'écrivains », organisée par le CRIDF, le 14 mai 2009.

[65] Le référent/médiateur peut être aussi là pour accompagner l'auteur dans son travail d'écriture, pour le questionner l'amener à « déplacer », à « creuser »... Tout comme il est présent auprès des publics pour l'accompagner dans la découverte de l'œuvre, en le conduisant à aller « plus loin » dans son rapport au texte et à l'auteur.

[66] Notamment au moment de la construction du poste, dans la phase préparatoire.

[67] Le planning en est un, pensez aussi à des rencontres régulières ou informelles avec l'équipe, à un « Journal de résidence » adressé par mail chaque semaine etc.

[68] Le problème qui peut parfois se poser, pour le résident, est une identification un peu forte du référent au projet : toujours penser à situer le projet global, à présenter l'équipe, à expliquer le contexte (financeurs, partenaires...), etc.

3.1.8. Édition^[69]

Un certain nombre de structures proposent (ou imposent) à l'auteur de publier le texte (achevé ou en cours) écrit lors de la résidence.

Cette publication peut prendre plusieurs formes :

- en revue : le texte est publié dans une revue éditée par la structure elle-même ou proposé par l'auteur (ou la structure) à une revue indépendante de celle-ci ;
- sur le site internet de la structure : le texte fait l'objet d'une publication, intégrale ou partielle, en une seule mise en ligne ou au fil de son écriture, sur le site web de la structure ou sur un autre site ;
- sous forme de livre^[70] :

édité par la structure organisatrice :

Celle-ci assure, en lien avec l'auteur, la mise en page et l'impression (ou l'édition numérique) du texte, puis sa diffusion et son éventuelle commercialisation. Cette solution fonctionne pour une diffusion en proximité, *via* les réseaux de la structure, de l'auteur et des partenaires. En revanche, pour une diffusion plus large, il est rare que les lieux de résidence aient les réseaux de distribution et de diffusion adaptés (à moins qu'ils ne disposent d'un secteur édition).

Attention, dans ce cas, à bien évaluer le nombre d'exemplaires à imprimer, afin d'éviter, comme c'est souvent le cas, de se retrouver avec des cartons entiers de livres impossibles à diffuser.

Veiller également à s'entourer de personnes compétentes dans le domaine de l'édition (graphiste, maquettiste, correcteur, imprimeur, etc.), pour pouvoir produire un ouvrage de qualité professionnelle. La structure devra demander un numéro d'ISBN^[71] : il est obligatoire^[72] (et permet, de plus, à l'ouvrage d'être référencé^[73]).

coédité par la structure et un éditeur professionnel :

Cela suppose que la structure et/ou l'auteur prennent contact avec un éditeur intéressé par le texte en question ou par le travail de l'auteur. Cette solution implique un partage des coûts et des recettes (pas nécessairement à part égale), mais aussi du projet éditorial. Le texte bénéficie ainsi d'une plus large diffusion, puisque celle-ci est prise en charge par l'éditeur et par son diffuseur. La coédition requiert cependant de trouver un éditeur qui accepte de mettre en partage le projet éditorial, de créer un « objet » qui puisse éventuellement se singulariser par rapport au reste de sa production.

édité par un éditeur professionnel et préacheté par la structure^[74] :

Un contrat est passé avec un l'éditeur, par lequel la structure s'engage à lui préacheter un certain nombre d'exemplaires à un prix inférieur au prix de vente « public » de l'ouvrage (généralement une remise est accordée par l'éditeur). Elle pourra ensuite vendre elle-même les ouvrages ainsi acquis^[75]. Cette solution, qui

s'apparente à une forme de sous-traitance, permet à la structure et à l'auteur de s'assurer d'une large diffusion du texte (*idem* pour une coédition) et, à l'éditeur, de publier l'ouvrage d'un écrivain dont il apprécie le travail pour un coût réduit (le préachat amortissant en partie ses frais de fabrication).

édité par un éditeur professionnel :

La structure et/ou l'auteur se mettent en lien avec un éditeur professionnel, qui prend en charge l'édition du texte.

édité sur support audio ou vidéo^[76] :

Le travail de l'auteur fait l'objet d'une publication sur CD, DVD ou sur Internet...

Quel que soit le cas de figure, un certain nombre de questions se posent, concernant les droits d'auteur et la propriété de l'œuvre. Voici quelques éléments de réponse :

Les droits d'auteur

« L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous » (article L111-1).

Code de la propriété intellectuelle / Première partie : La propriété littéraire et artistique
Livre 1^{er} : Le droit d'auteur
<http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414>

Le droit d'auteur est l'appellation courante des droits issus de la « propriété intellectuelle et artistique », régis par le *Code de la propriété intellectuelle*.

Il permet notamment à l'auteur de protéger l'intégrité de son œuvre (droit moral), d'en autoriser les différents modes d'exploitation et de percevoir en contrepartie une rémunération (droits patrimoniaux).

Le droit moral

« L'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre. Ce droit est attaché à sa personne. Il est perpétuel, inaliénable et imprescriptible. Il est transmissible à cause de mort aux héritiers de l'auteur » (article L121-1).

Le droit moral est un droit intellectuel, qui n'a pas directement de valeur pécuniaire. L'auteur ne peut ni y renoncer, ni le céder à autrui : il est le seul à pouvoir l'exercer. Il se transmet à ses héritiers ou légataires universels. L'auteur peut également désigner un tiers par testament afin que celui-ci fasse respecter son droit moral.

Il comporte quatre attributs :

- Le droit de divulgation : l'auteur peut décider de communiquer (ou non) son œuvre au public et il en fixe les conditions.
- Le droit à la paternité : l'auteur peut exiger que son nom (ou son pseudonyme) figure sur chaque reproduction de son œuvre. Il peut aussi choisir de rester dans l'anonymat.

- Le droit au respect de l'œuvre : l'auteur peut contrôler (et donc refuser) toute modification effectuée sur son œuvre. Il peut aussi refuser que son œuvre soit exploitée dans un contexte particulier qui pourrait nuire à sa réputation.
- Le droit de repentir et de retrait : permet à l'auteur de faire cesser l'exploitation de son œuvre ou les droits qu'il a antérieurement cédés. Il est cependant dans l'obligation d'indemniser son cocontractant et de le privilégier s'il décide à nouveau d'exploiter son œuvre.

Le droit patrimonial

« Le droit d'exploitation appartenant à l'auteur comprend le droit de représentation et le droit de reproduction » (article L122-1).

Le droit patrimonial est un droit de propriété, qui confère à l'auteur un privilège exclusif pour l'exploitation de son œuvre. Les droits patrimoniaux sont : le droit de représentation et le droit de reproduction. Seul l'auteur peut donc autoriser une personne à exploiter son œuvre. Il peut percevoir une rémunération en contrepartie, mais peut également céder ses droits à titre gratuit (L 122-7).

Il peut céder tout ou partie de ses droits patrimoniaux, en précisant toujours les limites spatiales et temporelles de sa cession. L'auteur jouit de ce droit sa vie durant. À son décès, il persiste « au bénéfice de ses ayants droit pendant l'année civile en cours et les soixante-dix années qui suivent » (article L 123-1). Après cette date, les œuvres tombent dans le domaine public et sont libres de droits, à l'exception du respect du droit moral.

- Le droit de **représentation** consiste en la « communication de l'œuvre au public par un procédé quelconque » (article L 122-2) : notamment par récitation ou lecture publique, représentation dramatique, projection publique... Ainsi, l'auteur peut contrôler tous les procédés de communication de son œuvre au public.
- Le droit de **reproduction** permet à l'auteur de contrôler la « fixation matérielle de l'œuvre par tous les procédés qui permettent de la communiquer au public d'une manière indirecte » (article L 122-3), ainsi que la destination des reproductions faites de son œuvre.

[69] Pour aller plus loin sur ces questions, cf. Philippe Schuwer, *Traité pratique d'édition*, Électre – Cercle de la Librairie, 2002.

[70] Papier ou numérique.

[71] L'ISBN (International Standard Book Number), système international de numérotation normalisée des livres, permet d'identifier à l'aide d'un code numérique et de manière univoque un titre ou l'édition d'un titre publié par un éditeur déterminé, le numéro attribué se rapportant uniquement à l'édition en question. L'emploi de l'ISBN facilite notamment les différentes opérations de gestion, de traitement de commandes, de contrôle des inventaires de recherche en ligne pour les acteurs du monde du livre (éditeurs, distributeurs, diffuseurs, librairies, bibliothèques, etc.). L'AFNIL (Agence francophone pour la numérotation internationale du livre) attribue, depuis 1972, les listes d'ISBN et EAN (codes barres) à tous les éditeurs français, belges ou des pays d'Afrique francophone qui en font la demande. Afnil (Agence francophone pour la numérotation internationale du livre) - 35, rue Grégoire-de-Tours - 75006 Paris - Tél. : 01 44 41 29 19 ou 01 44 41 28 00 - Un formulaire en ligne permet d'obtenir un n° ISBN en quelques jours sur le site de l'Afnil : www.afnil.org.

[72] À l'exception des ouvrages diffusés gratuitement et/ou imprimés à moins de 100 exemplaires.

[73] À la Bibliothèque nationale de France dans le cadre du dépôt légal, qui est obligatoire, et sur la base de données des professionnels du livre (Électre <http://www.electre.com/>).

[74] Autre possibilité, assez proche et souvent confondue avec la coédition.

[75] Mention à faire figurer dans le contrat d'édition.

[76] Il sera peut être nécessaire, dans ce cas, d'appliquer les Droits voisins : cf. Code de la propriété intellectuelle, Livre II : Les droits voisins du droit d'auteur <http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414>. Nous ne détaillerons pas ce point ci-dessous afin de ne pas complexifier le propos. Les cas concernés par ces dispositions restent encore assez marginaux, mais se développent d'année en année.

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l’auteur ou de ses ayants droits, est donc illicite.

Pour les auteurs des arts visuels s’ajoute le **droit de suite** (article L 122-8).

http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?jsessionid=92103DFF0769B5CE488DEAB6A4B92515.tpdjo15v_3?idSectionTA=LEGISCTA000006161637&cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20110906

Y a-t-il des dispositions particulières, dans le cas d’une **commande de texte** ?

Dans le cadre d’une commande, l’auteur reste intégralement titulaire de ses droits sur l’œuvre, comme pour une œuvre réalisée de sa propre initiative. Un contrat de cession de droits devra être établi pour en autoriser l’exploitation (reproduction, représentation) par un tiers.

La cession de droits

Afin de respecter les conditions imposées par la loi, il est nécessaire d’avoir recours à un contrat écrit (ou acte de cession), dans lequel chacun des droits cédés fera « l’objet d’une mention distincte » et où « le domaine d’exploitation des droits cédés » sera « délimité quant à son étendue et à sa destination, quant au lieu et quant à la durée » (article L 131-3).

La cession des droits doit donc se faire au regard de l’exploitation (représentation et/ou reproduction) qui sera faite de l’œuvre, pour une durée, sur un support et dans une zone géographique déterminés.

Dans le cas d’une exploitation commerciale, les droits peuvent être proportionnels au produit de cette exploitation (pourcentage des ventes) ou cédés par l’auteur de façon forfaitaire^[77] (parfois un mixte des deux, comme c’est parfois le cas pour la bande dessinée).

Dans le cas d’une exploitation non commerciale, les droits seront cédés de façon forfaitaire ou à titre gracieux.

Ne pas hésiter à s’informer auprès de sociétés d’auteurs (Scam, SACD…), de la SGDL ou de la Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse, etc., sur les barèmes préconisés.

Toute représentation ou reproduction de l’œuvre effectuée sans le consentement de l’auteur étant illicite, le lieu de résidence ne peut en disposer ou l’utiliser sans son accord, formalisé par un contrat écrit.

Cependant, dans ce contexte, compte tenu du nombre de documents (outils de communication, site Internet, bilans, etc.) qui reproduisent des extraits de l’œuvre^[78] de l’auteur accueilli, il est impensable d’établir à chaque fois un tel contrat. D’autant plus que l’on se situe, dans la grande majorité des cas^[79], dans le cadre d’une utilisation non commerciale.

Pour simplifier ces démarches, il faudra s’accorder, dans la convention, sur l’utilisation d’extraits de textes (en précisant les supports concernés, la diffusion envisagée et la limite temporelle). Il suffira ensuite, pour chaque citation, de soumettre à l’auteur (par oral ou par mail) l’extrait choisi et le contexte afin d’obtenir son accord pour la situation donnée.

Le contrat d’édition

« Le contrat d’édition est le contrat par lequel l’auteur d’une œuvre de l’esprit ou ses ayants droit cèdent à des conditions déterminées à une personne appelée éditeur le droit de fabriquer ou de faire fabriquer en nombre des exemplaires de l’œuvre, à charge pour elle d’en assurer la publication et la diffusion » (article L132-1).

Creative Commons

Les contrats (licences) proposés par Creative Commons permettent à l’auteur de « mettre [ses] œuvres à disposition du public à des conditions prédéfinies », c’est-à-dire de donner la possibilité à tous de partager et diffuser son travail, voire de le modifier ou de l’exploiter sous une autre forme.

« Ces autorisations non exclusives permettent aux titulaires de droits d’autoriser le public à effectuer certaines utilisations, tout en ayant la possibilité de réserver les exploitations commerciales, les œuvres dérivées et les conditions de redistribution. »

Les six licences (désignées par leurs noms^[80] et des icônes) « représentent les différentes options choisies par l’auteur qui souhaite accorder plus de libertés que le régime minimum du droit d’auteur, en informant le public que certaines utilisations sont autorisées à l’avance ».

Elles viennent en complément de la législation sur le droit d’auteur, présentée ci-dessus, mais ne s’y substituent pas.

Quatre options se combinent pour composer les 6 licences :

- **Paternité** : l’œuvre peut être librement utilisée, à la condition de l’attribuer à l’auteur en citant son nom.

- **Utilisation commerciale** : le titulaire des droits peut autoriser tous les types d’utilisation ou au contraire restreindre aux utilisations non commerciales (les utilisations commerciales restant soumises à son autorisation).

- **Modifications** : le titulaire des droits peut continuer à réserver la faculté de réaliser des œuvres de type dérivées ou au contraire autoriser à l’avance les modifications, traductions…

- **Partage à l’identique des conditions initiales** : à la possibilité d’autoriser à l’avance les modifications peut se superposer l’obligation pour les œuvres dites dérivées d’être proposées au public avec les mêmes libertés (sous les mêmes options Creative Commons) que l’œuvre originaire.

Le principe est donc, pour l’auteur, de permettre à son travail d’être librement diffusé, d’évoluer, d’être repris, modifié, voire exploité, sous certaines conditions. Ceci ne l’empêche pas, par ailleurs, de percevoir une rémunération sous forme de droits d’auteur pour ce travail. Cela n’est pas non plus contradictoire avec une commercialisation de l’œuvre et peut même être complémentaire : par exemple, un texte peut être édité et vendu sous forme de livre, alors qu’en parallèle son contenu est disponible gratuitement sous forme numérique sur Internet.

Particulièrement adaptées aux contenus web (que ce soit pour du texte, de l’image ou du son), elles peuvent également s’avérer pertinentes dans le cas des projets d’accueil d’auteurs. Ainsi, les textes écrits dans le cadre de la résidence pourront être mis en ligne sur Internet, au fil de leur écriture, et largement partagés. Un travail d’atelier d’écriture peut-être mené à partir de ces textes, repris et modifiés, puis eux-mêmes diffusés sur le web…

Prudence cependant concernant la mise en ligne d’œuvres : il peut être parfois difficile de contrôler ensuite leur circulation et leur utilisation. Il peut être également plus difficile de convaincre ensuite un éditeur d’en proposer une version papier, si le texte circule déjà gratuitement sur le web^[81]. Utiliser de préférence ce mode de diffusion pour des textes qui n’ont pas valeur d’œuvres (textes d’ateliers d’écriture, journal de résidence, etc.).

Pour plus d’informations (et sources) :

http://creativecommons.fr/ et http://fr.creativecommons.org/contrats.htm

Télécharger un livret explicatif :

http://thepowerofopen.org/downloads/

Mentions obligatoires

La plupart des conventions prévoient l’obligation pour l’auteur d’apposer, sur toute reproduction ou lors de toute représentation (totales ou partielles) du texte écrit dans le cadre de la résidence, une mention « légale » ou « obligatoire ».

Cette mention devra comporter le nom de la résidence ou de l’organisme financeur (« *Écrit avec le soutien de…* », « *Cette œuvre a été réalisée dans le cadre d’une résidence à…, organisée par…* », « *Ce texte a bénéficié du soutien de…* », dans le cadre d’une résidence à… » etc.).

Cette pratique correspond à un usage qui semble tout à fait légitime et qui peut figurer dans la convention, compte tenu du soutien que la structure a apporté à la création de l’œuvre. Cependant, il est important de savoir que, contrairement à ce que l’appellation « mention légale » pourrait laisser supposer, il ne s’agit nullement d’une obligation imposée par la loi, mais bien d’un accord contractualisé entre les deux parties. Nous recommandons d’employer le terme de « mentions obligatoires » plutôt que « mentions légales ».

Il importe également, mais on le trouve très rarement dans les « obligations » stipulées dans les conventions, que la structure s’engage à mentionner l’auteur et le projet dans ses relations avec la presse et les partenaires, et à communiquer sur la résidence (informer la presse, etc.).

Dans le cas de coéditions ou de préachats, le nom de la structure figure généralement à côté du nom de l’éditeur (pas d’obligation légale, là non plus).

[77] Ou bien encore à titre gracieux. Le recours au forfait est limité à des cas précis définis par les articles L 131-4 et L 132-6 du Code de la propriété intellectuelle.

[78] Que ce soient des extraits du texte écrit lors de la résidence, en cours ou achevé, ou de ses précédents textes.

[79] À l’exception de l’édition et de la commercialisation du texte par la structure.

[80] Paternité ; Paternité, pas de modifications ; Paternité, pas d’utilisation commerciale, pas de modifications ; Paternité, pas d’utilisation commerciale ; Paternité, pas d’utilisation commerciale, partage des conditions initiales à l’identique ; Paternité, partage des conditions initiales à l’identique.

[81] A contrario, certains textes ont ainsi été repérés par des éditeurs sur Internet, qui ont souhaité les éditer en version papier, comme cela se produit fréquemment en musique avec la mise en ligne de morceaux sur Myspace, sur Facebook ou sur les sites personnels des artistes, qui sont ainsi repérés par des maisons de disques.

3.1.9. Communication

Cf. aussi 2.1.2 et 3.2.1.

La communication est un élément fondamental pour la reconnaissance, la notoriété et la fréquentation du projet. Il est dans l'intérêt conjoint de la structure organisatrice et de l'auteur qu'il ait une visibilité dans les médias, mais aussi auprès des populations, habitants et partenaires institutionnels. Cela permettra de toucher le public potentiel, de porter la résidence à la connaissance de personnes qui ne fréquentent pas le lieu, mais également de la valoriser auprès des partenaires.

Communication publique et communication institutionnelle en sont les deux volets complémentaires et indispensables : faire connaître le projet auprès des seuls partenaires (culturels et institutionnels, locaux et nationaux...) est important, car cela participe de sa notoriété, mais n'a aucun sens si le public n'est pas informé (et donc probablement absent). À l'inverse, un projet peut être passionnant, riche et toucher un large public, mais il ne prendra toute son ampleur que s'il est relayé par la presse, porté à la connaissance des partenaires et des réseaux.

Nous irons même plus loin, pour l'avoir maintes fois constaté : un projet sur lequel on ne communique pas n'existe tout simplement pas. Vous pouvez mettre en œuvre les actions les plus riches et pertinentes ; si elles ne sont pas portées à la connaissance du « public » ou des partenaires, elles n'ont pour eux aucune existence, quand bien même vous leur en faites par la suite le récit. Attention cependant : communiquer ne suffit pas à faire exister l'action, comme par un geste magique... cela peut, tout au plus, un temps créer l'illusion.

Il faut donc bien bâtir la stratégie de communication adaptée au projet, au contexte et aux personnes que l'on souhaite informer.

Avant de se lancer dans la réalisation de documents qui peuvent être coûteux ou d'entreprendre de contacter tel ou tel grand média national, il est utile de commencer par se poser quelques questions :

Quels sont les objectifs ?

Pourquoi communique-t-on sur tel ou tel aspect de la résidence ?

- Pour faire venir du monde à une soirée ?
- Pour contacter des personnes que l'on souhaite impliquer dans telle ou telle création ?
- Pour informer la presse, les élus et les partenaires du lancement ou de la fin de la résidence ?

À qui s'adresse-t-on ?

- Aux habitants de la commune ou du quartier ?
- Aux élus et partenaires ?
- Aux réseaux nationaux ?

Quand est-il pertinent de communiquer sur tel ou tel aspect ?

Trop de communication à tendance à brouiller le message : bien doser et planifier les choses.

Comment délivre-t-on l'information ?

- De vive voix ?
- Par la presse locale, nationale ?
- Via un site web, une *newsletter* ?

Pour la presse, il est impératif de réaliser des dossiers et communiqués de presse lisibles et synthétiques. Il sera souvent utile de relancer par téléphone ou, encore mieux, de vive voix.

Pour les documents (papier et numériques), on choisira une charte graphique (cohérente avec celle de la structure, si elle en possède une) et une présentation homogène, qui permettront d'identifier l'ensemble des documents comme étant liés à un même projet (et portés par une même structure) et de rendre les actions lisibles.

Différents supports peuvent être utilisés : programmes, affiches, flyers, marque-pages... (en quadrichromie, en bichromie ou en noir et blanc... photocopiés ou imprimés...), site internet, blog et *newsletter*, encarts dans la presse...

Penser également aux supports existants, que l'on néglige trop souvent : bulletin ou journal municipal, site web de la commune...

Dans tous les cas, attention à ne pas oublier de faire figurer les noms et éventuellement les logos des partenaires.

La communication n'est pas nécessairement coûteuse ou « infaisable » et le plus onéreux n'est pas toujours le plus efficace (à condition d'éviter le « *cheap* », le bricolage amateur ou la célèbre-et-redoutable affiche A5 noir et blanc perdue au fond de telle médiathèque ou noyée dans les couleurs et grands formats de tel panneau d'affichage !).

Cela dépend évidemment des moyens de la structure, mais surtout des objectifs visés. Il faudra donc privilégier la pertinence et, pour cela, bien penser aux objectifs et aux besoins, se creuser la tête, inventer (de « bonnes idées »^[82] peuvent souvent compenser la faiblesse des moyens), bien connaître le territoire et ses habitants,

ses acteurs sociaux, culturels et économiques... Savoir quelles personnes on souhaite informer et quels lieux elles fréquentent (pour les affichages et tracts), quels journaux ou bulletins elles lisent (il n'est pas nécessaire de s'épuiser à tenter d'obtenir un article dans *Télérama*, peut-être lu par seulement trois personnes de la commune, alors que le journal local l'est par 95 % des habitants ; c'est moins prestigieux, certes... mais diablement plus efficace). Cela permet souvent de faire de belles économies (de temps et de moyens), tout en touchant un plus large public.

La tenue des fichiers « presse », « publics » et « institutionnels » (gérer une base de données) est un élément clé de la stratégie de communication. C'est le meilleur outil pour contacter les personnes adéquates et cibler l'envoi d'informations. Par ailleurs, en parallèle, la réalisation d'un rétroplanning presse, recensant les dates de bouclage des différents supports, sera une aide précieuse (pour ne rien omettre et éviter d'envoyer une information deux mois à l'avance à un quotidien qui l'aura « avalée » le jour J ou quinze jours avant la date de l'événement à un mensuel).

La communication (médiation) « directe »^[83] a également une importance capitale : prendre contact avec des personnes potentiellement intéressées et leur exposer le projet de vive voix, aménager des temps de rencontres privilégiés avec l'auteur en amont et pendant la résidence (pot d'accueil, repas...), permet de communiquer par le biais relationnel. On est parfois tenté de miser sur l'impression de « beaux » documents, de compter sur un article de presse... Alors que, bien souvent, en fonction des personnes à qui l'on souhaite s'adresser, une présentation de vive voix auprès de tel ou tel groupe, une distribution de programmes assortie de quelques mots à l'issue de tel ou tel événement auront

bien plus d'efficacité qu'un paquet de tracts déposés sur un présentoir ou sur le coin d'un guichet (qui généralement en regorge déjà). Il existe de nombreux lieux et moments auxquels on ne songe guère, mais qui permettront de faire circuler l'information « en direct ». Penser aussi aux personnes qui pourront être des relais (et bien les informer pour les impliquer).

Au cours de la résidence, l'accompagnement du travail de l'auteur, sa diffusion et sa mise en relation avec les lecteurs sont fondamentales. Un dispositif de médiation en direction des habitants, des élus, des partenaires et des relais du territoire est à mettre en œuvre. Lectures, rencontres, moments publics sont autant d'opportunités pour diffuser le travail de l'artiste et rendre sa présence visible.

Sa participation à divers événements peut également y contribuer : soirée d'ouverture de saison, déambulations, travail dans un quartier ou un établissement, lectures chez l'habitant, soirées « carte blanche » ou proposition de programmation artistique, coprogrammation dans une autre structure... les occasions et les dispositifs ne manquent pas.

[82] Originales, décalées, percutantes, tirant parti des contraintes plutôt que de les subir.

[83] Trop souvent sous-évaluée ou laissée de côté... peut-être parce qu'elle demande une énergie et un engagement personnel beaucoup plus importants.

3.1.10. Assurances

D'une façon générale, l'auteur et la structure doivent se renseigner sur les dommages que couvrent les assurances souscrites par l'un et l'autre et prendre toutes assurances complémentaires utiles. La convention devra mentionner précisément les risques couverts par les polices d'assurance souscrites et à souscrire, par la structure et par l'artiste^[84]. Comme chaque compagnie propose des services différents, il faudra les interroger individuellement sur le contenu de leurs prestations.

La **structure organisatrice** doit être assurée :

- au titre de la responsabilité civile d'organisateur pour tous dommages qui pourraient être causés à l'auteur (et au public) par l'un de ses salariés ou par un bien dont elle est propriétaire ;
- au titre de la responsabilité civile locative contre les risques d'incendie, dégâts des eaux ou autres sinistres susceptibles d'endommager le lieu de résidence.

Pour l'**auteur**, deux cas de figures se présentent :

- Le cas le plus fréquent pour les résidences et autres projets d'accueil d'auteur : celui-ci n'est pas salarié de la structure, mais rémunéré en droits d'auteur. Il doit obligatoirement souscrire une police d'assurance garantissant sa responsabilité civile pour tous les dommages qu'il pourrait causer au cours de son séjour, tant aux biens qu'aux personnes. De plus, sauf exceptions^[85], ses biens et ses œuvres ne sont pas assurés par la résidence en cas de vol, de dégradation ou de destruction. Il lui faudra donc à veiller à être assuré. Les conventions de résidence ne sont pas des contrats de travail et ne garantissent pas à l'artiste une couverture sociale, une assurance chômage, retraite etc. (*cf. ci-dessus Préambule et 5.1. Rémunération et régime social des auteurs*). Il devra donc s'assurer qu'il bénéficie de ces garanties, soit parce qu'il est affilié à l'Agessa ou à la MDA, soit par d'autres biais. Enfin, les accidents du travail ne sont pas pris en charge par le régime de sécurité sociale des artistes-auteurs (*cf. 5.1. Rémunération et régime social des auteurs*). La couverture maladie prend cependant en charge le remboursement des soins et

les indemnités journalières. Il pourra, s'il souhaite bénéficier d'une indemnisation complémentaire (sous forme de rente ou de capital), souscrire une assurance spécifique.

- Autres cas possibles, mais plus rares, l'auteur est salarié en CDD (ou bénévole^[86]) : Le contrat de travail lui offre une couverture sociale, lui permet de cotiser à une assurance chômage, à la retraite et prend naturellement en charge les accidents du travail. L'auteur veillera à posséder une assurance garantissant sa responsabilité civile pour les dommages qu'il pourrait causer aux biens et aux personnes, ainsi qu'à assurer ses propres biens et ses œuvres (sauf cas indiqués ci-dessous, note 84).
- L'auteur intervient en tant que travailleur indépendant^[87] : Il cotise à la sécurité sociale et à une caisse de retraite. En revanche, les travailleurs indépendants n'ont pas de couverture spécifique accident du travail, puisqu'ils ne cotisent pas pour ce risque (*idem* pour les droits d'auteur). Pour ce qui concerne la responsabilité civile et l'assurance de ses biens et ses œuvres : *idem* pour les droits d'auteur et le salariat.

[84] Et leurs limites

[85] Notamment pour les œuvres (essentiellement pour des œuvres plastiques) exposées, qui bénéficient de l'assurance de l'exposition (ce qui n'est pas le cas lorsqu'elles sont dans l'atelier), ou bien encore lorsque la structure a souscrit une clause d'assurance concernant le « matériel hébergé ».

[86] Avec un contrat de bénévolat.

[87] Rare pour les résidences, mais de plus en plus fréquent pour les rencontres, débats et ateliers.

3.1.11. Modifications et litiges

Le dernier article de la convention porte sur la question des modifications et des litiges. Il comporte la mention suivante^[88] : « **En cas de litige, et après épuisement des voies amiables, les tribunaux de [nom de la ville ?] sont déclarés compétents.** »

De tels cas sont, bien heureusement, rarissimes (parce que la situation a été résolue par le dialogue, espérons-nous). Il faut cependant envisager cette ultime possibilité.

Quelle est la valeur légale de la convention ?
Voici ce que dit le Code civil :

Article 1134

Créé par Loi 1804-02-07 promulguée le 17 février 1804
Les conventions légalement formées tiennent lieu de loi à ceux qui les ont faites.

Elles ne peuvent être révoquées que de leur consentement mutuel, ou pour les causes que la loi autorise. Elles doivent être exécutées de bonne foi.

Article 1135

Créé par Loi 1804-02-07 promulguée le 17 février 1804

Les conventions obligent non seulement à ce qui y est exprimé, mais encore à toutes les suites que l'équité, l'usage ou la loi donnent à l'obligation d'après sa nature.

Source : Code civil, Livre III : Des différentes manières dont on acquiert la propriété, Titre III : Des contrats ou des obligations conventionnelles en général, Chapitre III : De l'effet des obligations, Section 1 : Dispositions générales http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=EAD98829EC6D188A716ABB9976759C4B.tpdjo07v_1?idSectionTA=LEGISCTA000006150240&cidTexte=LEGITEXT000006070721&dateTexte=20110615

La convention passée entre l'auteur et la structure a donc valeur de loi et peut être révoquée par consentement mutuel, et pour les « causes que la loi autorise ».

Quelles sont ces causes, dans le cas de projets d'accueil d'auteur ?

Une convention de résidence est un contrat *intuitu personae*^[89] et les principales causes de révocation « que la loi autorise » sont celles visées par l'article 1184 du Code civil.

Article 1184

Créé par Loi 1804-02-07 promulguée le 17 février 1804
La condition résolutoire^[90] est toujours sous-entendue dans les contrats synallagmatiques^[91], pour le cas où l'une des deux parties ne satisfera point à son engagement.

Dans ce cas, le contrat n'est point résolu de plein droit. La partie envers laquelle l'engagement n'a point été exécuté a le choix ou de forcer l'autre à l'exécution de la convention lorsqu'elle est possible, ou d'en demander la résolution avec dommages et intérêts.

La résolution doit être demandée en justice, et il peut être accordé au défendeur un délai selon les circonstances.

Source : Code civil, Livre III : Des différentes manières dont on acquiert la propriété, Titre III : Des contrats ou des obligations conventionnelles en général, Chapitre IV : Des diverses espèces d'obligations, Section 1 : Des obligations conditionnelles, Paragraphe 3 : De la condition résolutoire <http://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000006070721&idArticle=LEGIARTI000006436635&dateTexte=20111115>

Ainsi, les principales « causes que la loi autorise » sont :

- le non-respect des termes de la convention et des engagements pris par l'une et l'autre des parties (l'auteur n'est pas rémunéré ou refuse de participer aux rencontres, un nombre d'ateliers beaucoup plus important que prévu...);
- un désaccord sur leur interprétation entraînant un litige;
- mais aussi l'existence d'un lien de subordination, une situation de harcèlement, un logement insalubre, etc.
- et... le décès du cocontractant...

Dans chacun de ces cas, le dernier mis à part, l'une et l'autre des parties ont la possibilité :

- Soit de demander la résolution^[92] de la convention, afin de remettre « *les choses au même état que si l'obligation n'avait pas existé* »^[93].

Dans un tel cas, la structure pourra exiger de l'auteur le remboursement de tout ou partie des sommes perçues, en fonction de la situation (par exemple, pour prendre un cas simplifié, si ce dernier a perçu l'intégralité de la bourse de résidence mais ne s'est pas même déplacé)^[94]. L'auteur, quant à lui, pourra exiger d'être rémunéré pour le temps passé et le travail effectué (par exemple, s'il était prévu qu'il perçoive la rémunération au terme de la résidence mais que celle-ci prend fin prématurément, pour cause de non-respect de ses engagements par la structure)^[95].

- Soit de « *forcer* [l'autre partie] à l'exécution » des engagements pris dans la convention. Solution qui peut, selon le cas, permettre à l'auteur de contraindre la structure à tenir ses engagements, mais qui est plus

complexe à mettre en œuvre par la structure dans le cas de certains litiges avec l'auteur. On imagine en effet assez mal ce dernier écrire sous la contrainte pour le seul respect de la loi, voire animer un atelier dans un tel contexte de dégradation des relations. Il n'est pas évident que la qualité de l'œuvre ou du projet en sorte grandie ! De plus, le contrat étant *intuitu personae*, il ne sera pas possible d'en solliciter l'exécution forcée contre son gré.

- Soit, pour l'un et l'autre, de réclamer, en plus de la résiliation de la convention, des dommages et intérêts pour le préjudice subi.

La convention peut également être modifiée en cours de projet, par avenant conjointement signé des deux parties.

En l'absence de dialogue et/ou de médiation possibles pour trouver une issue amiable à la situation, l'une ou l'autre des parties peut donc saisir les « tribunaux compétents » et faire valoir ses droits. Avant d'en arriver à ce dernier recours, il est recommandé de solliciter les conseils et la médiation d'un tiers, par exemple le conseiller livre et lecture de la Drac ou le chargé de la vie littéraire de la SRL.

Une bonne lecture des termes de la convention (au moment de son élaboration), un dialogue constant tout au long du projet et une certaine souplesse (possibilité de faire évoluer le projet et d'apporter les aménagements nécessaires) devraient cependant permettre d'éviter d'en arriver là.

Le projet est également susceptible de prendre fin avant le terme fixé, pour des raisons indépendantes de la volonté des parties : maladie ou accident de l'auteur,

problème d'ordre familial etc. La convention peut prévoir qu'en de telles circonstances les deux parties conviendront, d'un commun accord, de sa résiliation. Il faudra alors prévoir les conséquences d'une telle résiliation sur le projet culturel et artistique, en termes de rémunération, etc.

Il peut ainsi être envisagé que l'artiste restitue une partie ou ne perçoive pas le (ou les) derniers versement(s), au prorata de la durée du séjour restant et, le cas échéant, du travail de création et/ou des animations restant, s'ils ne peuvent être décalés dans le temps.

Les motifs d'annulation ou d'interruption de la résidence, ainsi que leurs conséquences peuvent être mentionnés dans la convention.

[88] Ou une mention analogue.

[89] Un contrat intuitu personae prend en compte la personnalité du cocontractant : seule la personne désignée par le contrat peut l'exécuter; il peut être annulé s'il y a erreur sur la personne et il devient caduc en cas de décès celle-ci.

[90] La condition résolutoire est définie à l'article 1183 du Code civil : « La condition résolutoire est celle qui, lorsqu'elle s'accomplit, opère la révocation de l'obligation, et qui remet les choses au même état que si l'obligation n'avait pas existé » ; « Elle ne suspend point l'exécution de l'obligation ; elle oblige seulement le créancier à restituer ce qu'il a reçu, dans le cas où l'événement prévu par la condition arrive. »

[91] Un contrat synallagmatique est un contrat dans lequel les parties s'engagent à des obligations réciproques ; par exemple, la vente : « je paie le prix si vous livrez l'objet ».

[92] La résolution met fin pour l'avenir à une relation contractuelle, les effets passés de la relation étant maintenus. L'annulation en revanche, a pour effet de remettre les parties dans l'état dans lesquelles elles se trouvaient avant de contracter (nullité du mariage, par exemple).

[93] Article 1183 du Code civil, qui définit la condition résolutoire.

[94] Afin que « le créancier [restitue] ce qu'il a reçu », comme indiqué dans l'article 1183 du Code civil.

[95] Idem.

3.2. Présences ponctuelles

Rencontrer un lecteur est, pour un écrivain, une véritable épreuve, mais une épreuve dont il est friand. Si l'acteur de théâtre, le chanteur, l'artiste scénique en général peut sentir la pulsation de ce qui fonctionne dans le spectacle, l'auteur, lui, ne peut sentir tout cela. L'auteur en fait est fondamentalement seul ; il souhaite sans doute cette solitude dont a besoin et que lui procure l'écriture ; il n'entend que le murmure de son propre stylo ; il ignore où va tomber son texte, en quelles mains, pour quel usage...

Marie Rouanet, L'Écrivain et son public en bibliothèque^[96]

Nous allons, dans ce chapitre, envisager les questions spécifiques aux rencontres ponctuelles. Nous ne reprendrons pas l'ensemble des éléments communs avec les projets « longs », mais mentionnerons à chaque fois un lien vers le(s) chapitre(s) où ils sont abordés^[97] ;

Par ailleurs, nous ne pourrions traiter dans le détail l'ensemble des questions qui se posent et les spécificités liées à chaque contexte, compte tenu de la très grande diversité des projets possibles, en fonction :

- de la nature de l'intervention : lecture, performance, rencontre, conférence, intervention dans une table ronde ou un débat, atelier d'écriture, signature-dédicace, etc. ;
- du type de la structure organisatrice (établissement scolaire, médiathèque, lieu culturel, commune, centre social, etc.) ou de la manifestation (salon, café littéraire, festival, cycle de rencontres, etc.) ;
- de la nature du travail artistique de l'auteur accueilli (romancier, poète, performer, illustrateur, auteur jeunesse, etc.), mais aussi de sa façon d'intervenir.

Nous allons donc tenter de lister les questions et de proposer des outils adaptés, une « notice de montage » et quelques ressources afin que chacun ensuite puisse inventer et bâtir son propre projet. Toujours pas de recette miracle ? Non.

Une remarque d'ordre général :

On parle ici de rencontres ponctuelles, car l'auteur n'intervient que sur un temps relativement court (de vingt minutes à un ou deux jours), mais cette action n'aura de sens que si elle s'inscrit dans une durée pour le public et la structure. Toute rencontre strictement ponctuelle ne serait qu'un parachutage déplacé où la véritable rencontre, si elle a lieu, ne pourrait tenir que du miracle. Un paradoxe apparent : une rencontre ponctuelle n'a de sens que si elle dure...

S'inscrire dans la durée pour le public et la structure peut signifier plusieurs choses. Tout d'abord, l'intervention requiert un temps de préparation de la venue de l'auteur et un suivi en aval^[98]. Elle peut par ailleurs prendre place dans un cycle de rencontres, avec un même auteur ou plusieurs écrivains, ou venir en point d'orgue d'un travail avec un public...

Pour l'écrivain, elle s'inscrit également dans une durée : il ne faudra pas négliger le temps de préparation nécessaire, le temps de trajet^[99], mais également la continuité dans laquelle le rendez-vous prend place dans son parcours, dans son activité littéraire.

[96] <http://www.adbdp.asso.fr/spip.php?article470> [

[97] Cette partie correspond, pour les rencontres ponctuelles, aux points abordés dans les chapitres 2 et 3 pour les séjours et résidences.

[98] Pour la structure elle-même, avec les partenaires et auprès des « publics » visés.

[99] Qui font que bien souvent une rencontre d'une heure mobilise au minimum deux journées. Cela, l'organisateur a bien souvent tendance à l'oublier.

3.2.1. La phase préparatoire

Le projet

La plupart des points abordés en 2.1.1. valent ici même si, pour certains d'entre eux, c'est à un faible degré. Même pour une intervention ponctuelle, c'est le sens du projet (artistique et culture^[100]) qui prime et détermine tout le reste.

La convention d'accueil ne formalisera cependant pas toutes les dimensions du projet : cela conduirait à produire un document disproportionné par rapport à la nature de l'intervention. Elle se borne généralement à définir l'objet (nature de l'intervention demandée à l'auteur) ainsi que les aspects administratifs, organisationnels et financiers (rémunération, TRH^[101]). Il sera cependant nécessaire d'échanger précisément avec l'écrivain, par mail et de vive voix, sur le contenu de son intervention (cf. ci-dessous).

Après la phase d'expertise préalable, la première question à se poser, au moment de la réflexion sur le projet, porte sur les objectifs. On aura, ici aussi, en tête le fait que le projet doit s'articuler autour de l'œuvre et du travail de création de l'auteur (un écrivain, un artiste est avant tout auteur d'une œuvre).

Comme pour les résidences ou séjours, il existe une multitude d'objectifs possibles :

Objectifs artistiques :

- soutenir et diffuser la création littéraire contemporaine, par le biais de la présence des auteurs,
- promouvoir, faire découvrir un (des) auteur(s),

- permettre une meilleure compréhension du travail des écrivains,
- prolonger la lecture du livre par la rencontre avec l'auteur,
- etc.

Objectifs culturels :

- permettre la rencontre entre les habitants d'un territoire et un écrivain/ un travail de création,
- toucher des publics « éloignés de la littérature »,
- sensibiliser le public local à la littérature contemporaine,
- contribuer au développement de la lecture,
- animer une bibliothèque,
- valoriser les collections d'une médiathèque,
- s'inscrire dans une manifestation partenariale,
- nouer un partenariat avec une école, un lieu culturel, une librairie, une médiathèque,
- favoriser échange entre un auteur et des lecteurs d'une bibliothèque, les élèves d'un collège,
- etc.

Le type de rencontre proposé devra être adapté au projet, au type de public concerné ou pressenti et... à l'auteur. D'où, une fois définis les objectifs, la nécessité de préparer la rencontre en amont.

Le rétroplanning

Cf. aussi 2.2.1.

Il faudra bâtir un rétroplanning, sur le modèle de celui que nous proposons pour les résidences, en adaptant les tâches et les durées nécessaires à la nature de chaque projet.

Un an à l'avance, pour une rencontre ponctuelle, cela peut sembler disproportionné. Quoi que... s'il s'agit d'un auteur connu que vous souhaitez accueillir au moment du Printemps des Poètes... il n'est pas certain que ce soit exagéré. On constate, surtout au moment de ces manifestations nationales, que les agendas ont tendance à se remplir de plus en plus tôt. Les demandes de financements sont également à effectuer très en amont. Donc il semble raisonnable, en fonction du contexte, de s'y prendre entre trois mois et un an à l'avance.

L'équipe du projet

Cf. aussi 2.1.2

Un projet d'accueil d'auteur, fût-il « léger », implique rarement une seule personne. Outre l'équipe de la structure organisatrice, il faudra peut-être avoir recours à de la sous-traitance pour certaines tâches : un graphiste pour les documents de communication, un régisseur et/ou des techniciens, etc. Les fonctions nécessaires à la mise en œuvre d'une rencontre ponctuelle sont les mêmes que pour un projet de plus grande ampleur. Il sera donc, de même, important de désigner un référent de l'opération, qui fasse le lien entre l'auteur et l'équipe du projet, les partenaires et les publics. Il veillera à impliquer chaque personne concernée par la manifestation

sur le sens de l'action et à présenter le travail de l'auteur. Dans un établissement scolaire, le directeur devra prioritairement être informé et impliqué, afin qu'il puisse porter l'événement auprès de l'équipe enseignante et l'intégrer pleinement dans le projet d'établissement. Dans le cas d'une médiathèque, ce sont les élus référents ou l'élu à la culture qu'il s'agit avant tout de sensibiliser.

Le budget et les financements

Cf. aussi 2.2.2. et 2.2.3.

Les principaux postes budgétaires à prendre en compte pour ce type de projets sont : la rémunération de l'auteur, ses « transport, hébergement, restauration », le matériel technique nécessaire (locations...) et son installation (techniciens), les frais de communication, d'achat de fournitures et de petit matériel, ainsi que l'éventuel (et très apprécié) pot offert après la rencontre.

Les sources de financements et partenaires financiers sont les mêmes que pour tout autre projet d'accueil d'auteur.

Le choix de l'auteur

Cf. aussi 2.2.4.

Ici aussi, peu de différences entre les démarches à effectuer pour choisir un auteur « en résidence » et pour une « simple lecture »... Un point cependant : la dimension humaine a une place moins importante, dans la mesure où vous n'aurez à vous fréquenter, voire à vous « sup-

porter », que quelques heures... Pour le reste, lire... apprécier son œuvre (avant toute chose), se déplacer si possible pour l'entendre lire et le rencontrer, se balader sur le net, échanger en amont... et relire 2.2.4, parce que nous commençons déjà à nous répéter !

Pour le joindre, vous pouvez prendre contact avec son éditeur (qui transmettra votre requête ou vous communiquera ses coordonnées) ou avec des lieux ressources : voir 2.2.4. **Quelques sites** et 5.3. **Contacts et adresses utiles**. Essayez cependant de privilégier, autant que possible, le contact direct avec l'auteur : les mails se trouvent et se communiquent assez facilement.

Une fois ses coordonnées obtenues, vous pouvez lui envoyer un mail (courrier) d'invitation, en l'informant de la nature du projet, du contexte, de la (des) date(s) envisagée(s) et en lui communiquant le contact de la personne référente (si elle n'est pas signataire du mail), pour convenir d'un rendez-vous téléphonique pour en parler de vive voix.

Comme nous le disions ci-dessus, il faut prévoir de s'y prendre suffisamment en amont pour avoir les meilleures chances qu'il soit disponible, avoir la possibilité de le relancer si nécessaire, ou de trouver un autre auteur disponible à la période envisagée. Tout ceci peut prendre du temps, surtout si l'écrivain pressenti est très sollicité (pas nécessairement parce qu'il est « célèbre », ce peut aussi être parce qu'il a acquis des compétences reconnues, par exemple en matière d'animation d'ateliers d'écriture). Il sera donc également prudent de prévoir plusieurs noms possibles... en veillant à éviter de lancer toutes les invitations à la fois pour gagner du temps (ce qui contraindrait ensuite à devoir décommander certains d'entre eux sous de fallacieux prétextes) !

Le public

Cf. aussi 2.1.5.

Pas de public « en soi », hors la relation avec l'auteur ou avec l'œuvre, nous l'avons dit. Ce que l'on nomme « public » est donc une réalité mouvante et diffuse, qui ne prend forme que dans cette relation. Dans le cas d'interventions ponctuelles, le temps de cette rencontre est très fragile et éphémère, d'où l'importance de les inscrire dans une durée et une continuité, bien plus encore que pour des projets au long cours. Un travail de préparation en amont, auprès des populations ou groupes concernés, l'inscription de la rencontre dans un projet pérenne (cycle de rencontres, projet d'animation littéraire dont elle constitue un temps fort, etc.), un suivi en aval... C'est la cohérence du projet qui permettra de « créer » un public, de le fidéliser.

Par ailleurs, on a souvent tendance à se tourner vers les publics dits « captifs »^[102], qui assurent, en faisant nombre, une partie du « succès » (quantitatif) de l'opération. Il faudra, d'une part, veiller à avoir envers lui autant d'attention et de respect que pour un public plus « libre » (ne pas le considérer comme acquis, travailler le « qualitatif ») et, d'autre part, ne pas se « reposer » sur celui-ci au détriment de populations plus difficiles à toucher.

[100] Le projet de la rencontre et son articulation, sa cohérence avec le projet global de la structure.
[101] Transport, Hébergement, Restauration.

[102] Classes, centres de loisirs, groupe de lecteurs, etc.

Les partenaires

Cf. aussi 2.1.6.

Nous ne reviendrons pas sur les partenaires institutionnels, qui sont les mêmes que pour les autres projets d'accueil d'écrivains.

Pour ce qui concerne les partenaires opérationnels, l'ensemble des points abordés en 2.1.6. vaut également ici. Cependant, la brièveté de la présence de l'auteur rend peut-être encore plus sensible cette question du partenariat : il ne sera en effet pas possible de bâtir les choses au fil du projet ; tout devra avoir été anticipé.

Plusieurs « niveaux » d'intervention des partenaires sont possibles :

En amont, l'éditeur, le libraire et le bibliothécaire pourront vous aider pour le choix et la prise de contact avec l'écrivain, puis pour la communication (revue de presse, tables de livres, information par site ou *newsletter*, etc.) et la médiation auprès de leurs publics. Ils pourront également être des interlocuteurs précieux au moment de sa venue, en assurant la vente ou le prêt d'ouvrages, en accueillant une rencontre dans leurs locaux, etc. Nous parlons là des partenaires de la chaîne du livre, les plus immédiatement évidents, mais les associations, les établissements scolaires, les lieux culturels et sociaux, les entreprises, etc., sont également des relais privilégiés.

Le partenariat peut également se construire « à l'inverse », à partir de propositions émanant de telle manifestation, de telle librairie ou de telle structure. Un auteur accueilli en résidence, invité ici où là, pourra intervenir de façon différente et complémentaire dans d'autres lieux. Cela permet souvent de réduire les coûts (de transport, notamment) et toujours, lorsque le projet est bien pensé, de construire une action cohérente et profitable aussi bien au public qu'à l'artiste.

Communication

Cf. aussi 3.1.9.

Il faudra, afin de médiatiser la rencontre, informer la presse locale environ trois semaines, un mois en avance, par le biais d'un communiqué de presse succinct et complet (date, heure, contexte, présentation de l'auteur, revue de presse...)^[103].

Une relance (téléphonique ou directe) sera probablement nécessaire quelques jours avant le jour J.

Pensez aussi à exploiter les supports existants pour faire passer l'information : le journal municipal, le site web de la commune, etc.

Mails et *newsletters* sont également de précieux vecteurs d'information, même si leur profusion tend à leur faire perdre de leur efficacité.

Une médiation « directe » assortie d'un dépôt de tracts et d'affiches auprès des partenaires et de lieux « pertinents » (bibliothèques, librairies, lieux culturels et sociaux, commerces, etc.) complétera le dispositif... à condition que les affiches soient visibles (format et emplacement), que les tracts soient judicieusement déposés et que le tout soit accompagné d'une brève présentation du projet.

Quelques atouts supplémentaires, qui pourront faire la différence :

- Ne négligez pas d'informer collègues, partenaires et élus : ils seront les premiers relais... s'ils se sentent impliqués.
- En amont, une vitrine chez le libraire et/ou une table dans la bibliothèque^[104] contribueront à rendre visible et « tangible » l'événement à venir.
- Un comité de lecteurs pourra constituer un public

potentiel et averti.

- Une distribution de flyers de la main à la main assortie d'une rapide présentation permet de toucher des personnes qui ne fréquentent pas la structure ou la médiathèque : sur le marché, à la sortie d'un spectacle ou de la messe !
- Enfin, pensez à l'invitation personnalisée, par mail ou *via* un carton d'invitation, pour les personnes que vous souhaiteriez tout particulièrement voir venir.

La préparation de la rencontre

Reprenons à partir du rendez-vous téléphonique avec l'auteur pressenti.

À cette occasion, vous lui présentez en détail le projet et la nature de la rencontre : date, lieu, type de public (s'il s'agit d'un public particulier), nombre de personnes attendues, conditions financières et pratiques.

Vous lui indiquerez également le cadre et le contexte dans lequel elle s'inscrit : aboutissement d'une animation régulière (atelier ou comité de lecteurs, cycle de rencontres, groupe qui a travaillé sur ses textes...) ou ponctuelle, etc.

Nous admettons, pour la simplicité de l'exposé, que tout se passe bien et qu'il accepte : il est disponible, le type de rencontre lui convient, la rémunération aussi. « Tout baigne. »

Vous échangez donc avec lui pour connaître ses besoins techniques particuliers (micro, vidéoprojecteur, ordinateur, etc.), la façon dont il procède (préfère-t-il lire debout, avec un pupitre, assis sur une chaise, dans un fauteuil, avec une table basse ou haute, une lampe ou l'éclairage de la salle, etc.), vous lui donnez le plus de détails possible sur le lieu (surtout s'il est singulier

ou s'il y a des contraintes) et vous vous accordez sur la durée et le déroulement (présentation, débat/discussion ou non, pot ensuite ou non, etc.).

Il n'est pas interdit non plus (et il est même recommandé), à cette occasion, d'aborder la question du contenu. Ceci suppose que vous ayez une connaissance suffisante de son travail, auquel cas il devrait l'apprécier et se sentir attendu pour ce qu'il fait et non comme un auteur parmi tant d'autres, parce que bon, il en fallait bien un...

Vous échangez donc, dans le cas d'une lecture, sur les textes qu'il souhaite lire, sur la pertinence de tel ou tel extrait par rapport au contexte (attention, il ne s'agit pas de lui demander d'« adapter » aux attentes ou à la capacité de compréhension supposée du public ou de lire uniquement un extrait d'un ouvrage paru il y a dix ans et qui connut un tel succès qu'il n'a de cesse depuis de le produire en public, mais bien de tenir compte de la durée, de ses et de vos envies, de la présence d'autres écrivains, d'une thématique particulière et éventuellement de l'âge du public, etc.)

Cela contribuera à le mettre en confiance, à lui montrer que la manifestation est « professionnelle », que tout a été préparé et à lui permettre d'anticiper lui aussi ce rendez-vous.

Deux documents pourront être utiles pour conserver et communiquer ces informations, à l'auteur lui-même et aux personnes qui vont travailler à la mise en œuvre du projet :

- Une fiche technique, qui recense toutes les informations pratiques relatives à l'organisation de l'événement : transport, hébergement, restauration, pot pour le public, billetterie, etc., ainsi que les aspects techniques : besoins de l'auteur (micro, table, chaise, pupitre...) et indications à l'attention des techniciens (sono, lumière, tables et chaises pour le public, disposition, etc.).

- Une fiche récapitulative destinée à l'auteur, qui présente l'ensemble des points évoqués lors de vos échanges et lui donne les informations nécessaires à sa venue : horaires de trains, adresse de l'hôtel, personne chargée de l'accueillir (et son numéro de portable), lieu précis du rendez-vous à la gare, horaires de la rencontre, type de public (si pas « tout public »), matériel à sa disposition, montant de la rémunération, etc. Vous la lui adresserez accompagnée d'une lettre ou d'un mail d'invitation formels.

Enfin une convention viendra formaliser les aspects administratifs et organisationnels : transport, hébergement, restauration, rémunération, type d'intervention, date et heure...

Un travail de préparation est également nécessaire auprès des « publics » et des partenaires en amont.

- Pour les publics « visés » et les partenaires : un travail de communication et de médiation, tels que nous les avons décrits ci-dessus.
- Pour les publics « captifs », prenons l'exemple des scolaires^[105] : il est impératif que les élèves connaissent *a minima* le travail de l'auteur. Il est impensable qu'un écrivain rencontre une classe sans qu'ils aient lu au moins un de ses livres, pris connaissance de quelques éléments biobibliographiques et préparé avec l'enseignant^[106]... La qualité des échanges en dépend.

Dans le cas contraire, ils risquent de se résumer à des généralités sur la représentation de l'écrivain et quelques autres banalités convenues (un cas typique de « parachutage »). L'auteur n'intervient pas en tant que représentant de la profession ou du métier d'écrivain (qui, de plus, nous l'avons vu, n'existe pas), comme pourrait le faire un pompier ou un cosmonaute. Il intervient pour parler de son œuvre et de son travail de création dans

leurs singularités, et éventuellement de la littérature telle qu'il la perçoit, telle qu'elle le « nourrit » (*i.e.* pas un cours sur la littérature mais d'un point de vue subjectif). Il faut donc qu'il se sente accueilli, attendu et invité pour son œuvre (non en tant qu'écrivain au sens générique : lui ou n'importe quel autre). Si c'est le cas, il aura d'autant plus envie de « donner », de partager, et la rencontre n'en sera que plus féconde.

Le référent de la structure prendra soin de fournir à l'enseignant les éléments nécessaires à la préparation, de lui parler de l'auteur, de le mettre en contact avec celui-ci afin qu'il puisse le questionner, lui indiquer (ou définir avec lui) l'ouvrage qui a été lu par la classe, échanger sur déroulement de la rencontre, sur ce qu'il peut faire (lecture, atelier, etc.) et sur ce qu'on attend de lui.

Il est également possible, en accord avec l'enseignant, que le référent intervienne directement auprès des élèves pour présenter le travail de l'auteur.

Lorsqu'il y a plusieurs rencontres envisagées dans un même établissement scolaire, on soumettra à l'auteur un planning prévisionnel, afin qu'il puisse estimer ce qui est réalisable (ne pas excéder deux ou trois rencontres par jour, en fonction du contexte).

On a trop souvent tendance à vouloir « rentabiliser » la présence de l'écrivain, en lui demandant de rencontrer, par exemple, toutes les classes d'un même niveau. Cette attitude traduit aussi une propension à privilégier nettement le quantitatif. Attention, ici : mieux vaut, dans ce cas, proposer une forme de conférence-rencontre en amphithéâtre^[107] plutôt que de lui imposer un marathon scolaire. On préférera toujours cependant des rencontres en petits effectifs et, si possible, plusieurs rendez-vous avec un même groupe.

[103] Que vous pourrez demander à l'auteur ou à son éditeur.

[104] Pour l'acquisition ou l'emprunt d'ouvrages... attention aux délais (pour les rencontres en librairie, il peut y avoir des commandes spéciales).

[105] Voir sur ce point l'entretien avec Philippe Meirieu Un écrivain dans la classe : pour quoi faire ? www.meirieu.com/ARTICLES/ecrivaindans%20la%20classe.pdf et le dossier réalisé par Paul Badin « Inviter un auteur dans la classe », sur le site du CRDP Pays de la Loire <http://www.crdp-nantes.cndp.fr/ressources/dossier/inviter-auteur/index.htm>

[106] Qui peut solliciter l'auteur pour préparer, s'aider de ressources critiques, papier ou web...

[107] Si l'auteur se sent compétent et à l'aise pour le faire

3.2.2. Le déroulement de la rencontre

Le temps

Cf. aussi 2.1.3.

Le choix du moment de la rencontre est fondamental. Il faudra donc tenir compte des calendriers des publics pressentis et, pour cela, bien connaître le territoire et ses acteurs. Ne pas hésiter à proposer des horaires qui sortent des sentiers battus... Une soirée lecture ne commence pas nécessairement à 20 h 30 ; elle peut toucher un public à 19 heures (fin de la journée de travail, pas trop tard pour des personnes plus âgées ou des enfants...), sous forme d'apéro lecture... à condition de ne pas trop durer. Si le public est composé majoritairement de retraités ou de personnes sans emploi, l'après-midi peut être favorable, etc. De même, le jour devra être choisi avec soins.

La durée de la rencontre est également importante. Ainsi, pour une lecture-rencontre, on évitera de dépasser une heure ou une heure et demie (sauf cas exceptionnels) au risque de lasser ou de voir l'intérêt de la salle se diluer. Il faudra, dans la mesure du possible, l'indiquer au public. Si plusieurs auteurs sont invités ensemble, la durée d'intervention de chacun sera ajustée en conséquence.

Pour un atelier d'écriture, en revanche, une durée trop courte ne permet pas de développer un travail pertinent. Dans le cadre scolaire, il faudra donc s'arranger pour pouvoir garder les élèves au-delà d'une heure de cours.

Le lieu

Cf. aussi 2.1.2.

Le lieu où se déroule le projet, que ce soit celui de la structure organisatrice ou un lieu partenaire (classe, centre social, lieu culturel, etc.), doit être adapté au type de rencontre et disposer du matériel adéquat.

Il doit proposer des conditions d'accessibilité et de confort nécessaires, qui permettent aux auteurs comme au public d'être bien assis et de bénéficier de la meilleure qualité d'écoute (lecture, débat...) ou de pratique (ateliers).

On veillera à éliminer (ou à minimiser^[108]) toutes les gênes qui pourraient perturber la rencontre : nuisances sonores (portes qui grincent, soufflerie...), déplacements intempestifs, lumière trop faible ou trop forte, gênes visuelles, etc.

Par ailleurs, osons le poncif, une ambiance conviviale ne saurait nuire à la qualité de l'événement. Pour une lecture, on pourra inventer des dispositifs qui rompent avec la traditionnelle théorie de chaises, qui ne sont pas sans évoquer messes et cours magistraux. La disposition du public et la place de l'auteur ne sont pas anodines : elles déterminent la relation, induisent des rapports et des comportements. Un éclairage un peu « travaillé » peut notablement modifier un lieu. Et un micro ne sert pas uniquement à augmenter le son ! Tout cela, le monde du spectacle vivant l'a bien compris et le milieu littéraire gagnerait parfois à y jeter un œil.

Enfin, dans la mesure du possible (en fonction du contexte), on prévoira une table de livres : en partenariat avec un libraire ou, si ce n'est pas faisable, commandés directement à l'éditeur ou apportés par l'auteur.

Pour une rencontre en milieu scolaire, la salle de classe semble particulièrement adaptée à l'atelier d'écriture, mais pour une lecture ou une rencontre, le centre de documentation ou un amphithéâtre peuvent s'avérer plus propices. L'auteur peut avoir besoin de matériel, comme un tableau ou un paperboard, un ordinateur et/ou un vidéoprojecteur, du petit matériel... à envisager avec lui lors des échanges préparatoires : plus les choses seront préparées à l'avance et moins cela grèvera le temps d'intervention.

Dans une médiathèque, un espace identifiable, un peu à l'écart mais visible des lecteurs peut, si les conditions d'écoute restent bonnes, susciter l'attention de ces derniers et générer de nouveaux auditeurs.

Dans tous les cas, le lieu devra être signalé et les personnes concernées informées le plus précisément possible, afin d'éviter les retards.

La rencontre

Commençons par un impératif catégorique : il est absolument nécessaire que le référent, le directeur, le chargé de programmation ou une personne responsable du lieu où se déroule la rencontre (enseignant, bibliothécaire) prenne la parole, ne serait-ce que brièvement, pour introduire, présenter le projet, le contexte, l'auteur, annoncer le déroulement (lecture, échange avec le public, pot, etc.) et, le cas échéant, remercier les partenaires. Il est important, à cette occasion, qu'il dise également un mot sur le projet et les activités du lieu, que le public ne connaît pas nécessairement.

Cette prise de parole n'est pas évidente pour tout le monde et peut demander un (gros) effort, mais il ne saurait en aucun cas être question de s'y soustraire. Nous avons trop vu d'auteurs, lâchés face au public, devoir pallier les déficiences de l'organisateur et se livrer au périlleux exercice d'animateur de soirée ou, par timidité, par choix ou faute de savoir que dire, commencer directement leur lecture, sans que le public ait le minimum d'informations et de politesse requises.

Ce n'est ni le rôle de l'auteur, ni le moment pour lui de se livrer à un tel exercice (même si d'aucuns s'y adonnent avec talent, voire avec plaisir). Lectures, rencontres, ateliers demandent de la concentration, un temps de préparation qui ne sauraient souffrir ce genre de perturbations. Sans compter que certains écrivains, avant une intervention, peuvent avoir le trac, être stressés (voire très stressés, voire...). Il faudra donc tenir compte du fait qu'il ne leur est pas nécessairement naturel de se produire face à un public, de livrer un travail de création élaboré « à l'écart du monde » et qui, parfois, touche pour eux à l'intime.

Ainsi, un médiateur/modérateur sera en charge de la soirée : la présenter, mais aussi veiller à ce que l'auteur et le public soient dans de bonnes conditions, superviser l'organisation et le déroulement (respect de la chronologie, de la durée), faire le lien entre les différentes personnes impliquées, etc. Une fonction souvent stressante, qui demande une vigilance permanente, une souplesse et un sens de l'improvisation, afin de pouvoir parer à toute éventualité. Rôle qui laisse donc peu de disponibilité de corps et d'esprit pour suivre l'événement !

Ce sont les conditions de la lecture (préparation, scénographie...), qui en feront un moment artistique, une publication sonore^[109] ou... un simple redoublement du texte, « bricolé », « entre soi », qui risque de mettre l'auteur en situation d'inconfort voire de « danger », de laisser le public à distance et de générer une « prestation » médiocre. Ce qui est aujourd'hui inimaginable dans le spectacle vivant est malheureusement très fréquent dans le champ littéraire. Pour quelles raisons ? La qualité du texte seule compenserait une mauvaise lecture, des conditions approximatives ? Imagine-t-on un concert ou une pièce de théâtre sans balances, sans un travail minutieux de réglages du son et de la lumière, sans un minimum de répétitions, de filages ?

Il est fondamental de travailler ce moment dans tous ses aspects et que rien ne soit laissé au hasard (si le choix est fait de se passer de micro, de présentation, que ce soit assumé, cohérent et non le simple fruit d'une omission). S'il y a plusieurs écrivains, l'événement se construit en conséquence : en amont pour effectuer un choix cohérent, puis avec eux pour définir les ordres

de passage, le temps de lecture de chacun, etc. Il faut donc préparer avec et en fonction de chaque auteur (ce qui l'aidera lui aussi à se mettre dans les bonnes conditions), afin de construire un véritable moment artistique et non un simple « service après-vente » du texte.

Pour une rencontre scolaire, n'oubliez pas que l'auteur ne peut être responsable de la gestion (« disciplinaire ») du groupe. Il ne peut donc en aucun cas être seul avec la classe : l'enseignant devra être présent et ne pas se reposer sur lui. Il n'est pas là non plus pour faire cours, ni dans la forme, ni dans le contenu.

[108] Si certaines sont impossibles à faire disparaître, prévenir dans ce cas les intervenants en amont.

[109] Pour reprendre les termes de Michèle Métail.

Pense-bête à l'usage du responsable de la manifestation (en vrac !) :

Penser aux bouteilles d'eau pour l'(es) auteur(s), les lecteur(s) et les intervenant(s).

Lors d'une lecture, d'une rencontre ou d'un débat, un programme, présentant le déroulement et les différents intervenants (biobibliographie, extraits de textes), peut permettre d'éviter un long discours introductif sur « l'écrivain-sa-vie-son-œuvre-et-quelques-aspects-de-sa-postérité » et offrir au public une trace de l'événement.

Veiller à éviter les circulations intempestives pendant les temps de lecture ou de débats, ou à s'arranger pour qu'elles ne gênent pas les intervenants (pas de passages derrière eux, par exemple). Pour une lecture en médiathèque, il n'est pas toujours nécessaire de choisir un temps « hors horaires d'ouverture ». Si les lecteurs et les intervenants sont informés, si l'espace s'y prête et si des micros sont, au besoin, prévus, cela peut contribuer à attirer un nouveau public.

Penser à prévoir une personne pour ouvrir discrètement la porte et accueillir les retardataires.

Au moment de l'installation, être attentif aux bruits parasites : soufflerie, chauffage, portes qui grincent, voisins bruyants (vérifier le planning des salles), etc. Choses dont il est difficile de se rendre compte si on ne prend pas cinq minutes hors l'agitation de l'aménagement du lieu pour simplement « écouter ».

Attention également aux lumières... On y pense moins, mais elles peuvent contribuer à créer une ambiance propice ou au contraire, gêner considérablement public et intervenants. L'éclairage peut concourir à définir les espaces (scène et salle) et les temps (une baisse d'intensité en salle et une montée d'intensité sur la « scène » annoncent le démarrage imminent de la lecture, ce qui suffit généralement à interrompre les discussions sans qu'il soit besoin d'intervenir oralement).

Prévoir, avant l'entrée en salle du public, un temps de réglage des lumières et, si la lecture est amplifiée, du son (balances) avec l'auteur, notamment s'il y a en plus diffusion sonore via un CD ou un ordinateur. Pour les lumières, il est souvent préférable de laisser la « salle » dans la pénombre mais pas dans l'obscurité, afin que le lecteur ou les intervenants voient le public (à envisager avec eux, en fonction de leurs désirs et de la nature de la manifestation).

Penser aux règles de sécurité, d'accessibilité, aux assurances, à la réglementation ERP^[110]... liées à l'accueil du public.

Penser aussi à l'enregistrement de l'événement, que ce soit audio, vidéo ou photographique (demander au préalable son accord à l'auteur). Une personne devra spécialement être assignée à cette tâche : le responsable de la manifestation n'aura probablement ni le temps ni la disponibilité d'esprit pour le faire.

Comme nous le disions ci-dessus, un micro ne sert pas uniquement à amplifier le volume : certains auteurs s'en servent comme d'un instrument à part entière. Il permet également de positionner l'artiste dans un autre rapport au public. Ceci dit, il sert aussi à se faire entendre. Rien de plus désagréable que d'être obligé de doubler d'efforts de concentration et d'être contraint de se contorsionner en espérant que l'oreille, se rapprochant de quelques centimètres, parvienne à transformer les bribes saisies par intermittence en un flux continu et limpide. Écouter une lecture ou un débat demande une concentration importante (d'où la durée que nous recommandons de limiter) ; s'il faut en plus produire ces efforts, le public aura tôt fait de décrocher. Pour l'auteur, deux solutions : soit il force la voix jusqu'à l'épuisement, soit il abandonne la partie et « expédie les affaires courantes ».

– Il conviendra donc, au préalable, de tester l'acoustique du lieu.

– Dans certains cas, si le micro n'est pas nécessaire, une lecture ou une discussion « à voix nue » peuvent créer une écoute ou un échange plus direct (intime) et spontané.

– Si la parole est donnée au public, prévoir, selon l'acoustique de la salle, un micro sans fil et une personne chargée de le faire circuler (surtout si la salle est grande et le public nombreux, mais aussi pour éviter la monopolisation de celui-ci par quelques personnes et distribuer la parole).

– En bibliothèque, afin que la rencontre ne soit pas vécue comme une nuisance, penser à en informer les usagers en amont et les personnes présentes le jour même.

– Dans le cadre d'un débat ou d'une table ronde, un micro par intervenant permet une plus grande spontanéité/réactivité, une fluidité de la discussion. Le modérateur aura cependant un peu plus de travail pour éviter la cacophonie.

Si un échange avec le public est prévu, prévoir un modérateur (qui peut être l'une des personnes nommées ci-dessus ou quelqu'un de rompu à ce genre d'exercices). Il veillera au respect de la durée, à passer la parole au public, à prévoir des questions au cas où la discussion ne prenne pas, à gérer les dérapages et débordements possibles, etc. Écoute, souplesse, adaptabilité, sens de l'improvisation et... bonne préparation !

Prévoir un technicien s'il y a des micros, lumières, ordinateurs, etc. Ni le responsable ni l'auteur ne pourront s'en occuper. Il est parfois tentant de faire quelques économies en se passant des services d'un spécialiste : dans la plupart des cas, cela se fait au détriment de la qualité de l'événement.

Avant d'annoncer une dédicace, s'assurer au préalable de l'accord de l'auteur, qui aura peut-être bien mérité de pouvoir boire un verre « peinarde » et décompresser, avant ou à la place du susnommé exercice.

À la fin du « temps imparti », prendre la parole pour dire un mot de conclusion, remercier l'(es) intervenant(s) et rappeler pot, vente de livres, dédicace, prochains rendez-vous...

Enfin, n'oubliez pas que tout n'est pas prévisible ni contrôlable (ni l'auteur ou les auteurs invités, ni le public !), donc pas de recette mais : bonne préparation, anticipation maximale, vigilance, souplesse et... « mode zen » !

Un dernier « truc » qui peut faire la différence et vous assurera une certaine tranquillité d'esprit le jour J : préparez-vous une *check-list*.

[110] Établissement recevant du public.

Rémunération de l'auteur, administration

Cf. aussi 5.1.3.

Au risque de radoter, précisons qu'il est nécessaire de rémunérer les auteurs pour leur intervention quelle qu'elle soit (à l'exception peut-être des signatures en librairies ou dans les salons, lorsqu'elles ne sont pas assorties d'un échange public).

Ce ne sont pas les dix ou quinze livres qu'ils vendront à l'occasion (1,50 € environ par exemplaire, nous vous laissons faire le calcul...), qui rémunéreront les deux jours nécessaires à la préparation de l'intervention, au voyage aller, à l'événement en lui-même, à la nuit passée sur place et au voyage retour, avec toute l'énergie que cela demande. La gloire qu'ils en tireront, l'insigne honneur d'être invité voire, dans certains cas où le public dépasse les vingt-cinq personnes, la consécration que cela représente pour eux ne constituent pas plus une rémunération symbolique suffisante.

Existe-t-il un barème de rémunération ?

Non : aussi incongru que cela puisse paraître, il s'agit d'une relation commerciale, donc libre... À moins que vous n'ayez une grille de tarifs fixe, propre à votre structure ou à la fédération à laquelle elle adhère, cela devra passer par une négociation.

Les tarifs proposés par la Charte des auteurs et illustrateurs pour la jeunesse, s'ils contribuent à créer une norme de fait, n'ont aucune valeur légale. Ils donnent cependant des indications précieuses, auxquelles vous pourrez vous référer. D'autres grilles indicatives existent par ailleurs et vous pourrez également consulter les montants moyens pratiqués par les structures.

- Vous veillerez à respecter vos obligations comptables, sociales, et fiscales.
- Les conditions de rémunération devront être négociées ou indiquées à l'auteur en amont, et figurer dans la convention.
- Le mode de rémunération peut varier selon les auteurs : échangez avec eux pour savoir s'ils sont affiliés ou non affiliés à l'Agessa^[111], s'ils ont un numéro de Siret, etc.
- Le délai de paiement ne devra pas dépasser « quarante-cinq jours fin de mois » ou soixante jours à compter de la date d'émission de la facture ou de la prestation (loi de modernisation de l'économie du 1^{er} janvier 2009).

Attention, il s'agit ici de délais légaux qui imposent une durée maximale... N'oubliez pas que les auteurs ne sont pas des prestataires de services comme les entreprises avec lesquelles vous pouvez travailler. La plupart d'entre eux, notamment ceux qui n'exercent aucune activité salariée, n'ont pas la trésorerie suffisante pour pouvoir se permettre d'attendre si longtemps avant d'être rémunérés... Un chèque remis à l'issue de la soirée ou un virement bancaire effectué dans les jours qui suivent est souvent bienvenu et constitue une « attention » très appréciée (*idem* pour les remboursements de titres de transports, le cas échéant).

L'accueil

La qualité de l'accueil participe au succès de la manifestation et à la réputation de la structure organisatrice. Si l'auteur se sent bien accueilli, il sera dans les meilleures conditions pour son intervention (cela vaut également pour le public).

Si vous souhaitez absolument le mettre de mauvaise humeur et l'inciter à bâcler l'intervention, voici quelques précieux conseils :

- Laissez-le se débrouiller sans contact ni moyen de transport pour rejoindre le lieu de l'intervention depuis la gare.
- Ne lui donnez ni l'adresse de son hôtel (éloigné et bruyant, de préférence), ni l'adresse du lieu où se déroule la rencontre.
- Une fois qu'il est enfin arrivé, ne lui proposez pas de boire un verre ou un café, de grignoter un morceau, de se reposer un peu, etc. (après six heures de train et deux changements, c'est particulièrement efficace).
- Au contraire, amenez-le directement dans la salle pour faire les réglages son avec les techniciens.
- Omettez les éléments techniques qu'il vous avait demandés pour sa prestation.
- Annoncez-lui que le public n'est pas exactement celui dont vous lui aviez parlé, par exemple des collégiens à la place du « tout public. »
- Etc.

Après la rencontre, si ça n'a pas suffi, vous pourrez alors le laisser aller manger seul et regagner pareillement son hôtel.

Caricature ? Non, hélas.

Transport, hébergement, restauration

Les « transport, hébergement, restauration » (TRH) de l'auteur seront évidemment pris en charge par la structure. En principe, sauf cas exceptionnel et accord de celui-ci, l'auteur n'a pas à avancer les frais de TRH. S'il le fait, arrangez-vous pour pouvoir le rembourser le plus vite possible.

Dans tous les cas, pensez à le prévenir de conserver les justificatifs et de vous les remettre.

Si l'intervention est prévue longtemps à l'avance, il est parfois possible d'obtenir des billets de première classe pour un tarif égal ou inférieur à seconde classe. (C'est peut-être un détail pour vous, mais lui saura apprécier cette attention...)

Pour l'hébergement, prévoir un hôtel (ou une chambre d'hôte) confortable et calme. Le « quatre étoiles » n'est pas indispensable mais il faut tenir compte du fait que ce que vous percevez comme ponctuel peut, pour certains auteurs (notamment au moment de la parution d'un ouvrage), se répéter trois ou quatre fois par semaine pendant une période relativement longue. La répétition peut rendre pénible ce que l'on supporte une fois ou deux.

L'hébergement chez l'habitant est la formule la plus économique et part souvent d'une bonne intention. Pourtant, les auteurs préféreront souvent un autre mode d'hébergement. Après une journée d'intervention, ils peuvent avoir besoin de trouver un peu de tranquillité. Si vous envisagez cette solution, demandez-leur leur avis ou prévenez-les, et logez-les dans un endroit calme où ils pourront disposer d'autonomie et d'intimité.

Après la rencontre...

Après la manifestation, pensez à envoyer à l'auteur un mot de remerciement et éventuellement une copie des articles de presse, photos et enregistrements de la soirée. Dans le cas d'une intervention scolaire, vous pourrez continuer à travailler avec les élèves à partir de la rencontre et envoyer éventuellement des éléments à l'auteur.

Envisager quelques mois ou années plus tard de le réinviter ; informer le public de son actualité inscrit cette rencontre ponctuelle dans une continuité et met en œuvre un travail de fond avec le public.

Un bilan rapide avec l'auteur et les partenaires vous permettra de rectifier les erreurs et d'améliorer la qualité des prochains rendez-vous.

[111] Il est possible de leur demander leur numéro d'affiliation en cours pour s'en assurer.

La « petite recette élémentaire » de Bernard Bretonnière...

« Pour recevoir correctement l'invité d'une lecture, préparer les ingrédients suivants :

- deux billets aller et retour de train, ou d'avion, ou un formulaire de remboursement de frais kilométriques rempli à l'avance que l'invité n'aura plus qu'à signer ;

- un contrat en bonne et due forme ;

- une rémunération correspondant au statut de l'invité, soit en cachet d'intermittent du spectacle, soit en droits d'auteur Agessa, soit en salaire d'intervenant [...] ;

- un public informé plusieurs semaines à l'avance par une communication détaillée, précise, attrayante (d'abord un programme annuel ou trimestriel, puis flyers, affichettes, courriels, communiqués de presse, cartons d'invitations) ;

- une présentation dans la bibliothèque^[112] (et ses éventuelles annexes), toujours plusieurs semaines à l'avance, des livres empruntables de l'auteur, bien en évidence, à plat par exemple (ainsi faudra-t-il parfois anticiper les acquisitions plusieurs mois à l'avance – par ailleurs, pour suivre les auteurs nous ayant fait le plaisir de répondre à nos invitations, nous pourrions les considérer alors comme des « amis de la bibliothèque » et acquérir systématiquement toutes leurs publications postérieures, informer de leur actualité sur nos sites, blogs ou dans nos lettres d'information) ;

- une salle adaptée, préservée des bruits parasites, à l'acoustique, au confort et à la sonorisation (amplifiée si nécessaire) satisfaisants ; on laissera la salle légèrement éclairée pendant la lecture (qui n'est pas un spectacle), en sorte de ne pas couper le contact visuel entre le lecteur et ses auditeurs ; de même, on réglera préalablement l'éclairage sur l'auteur et ses textes en sa présence et à sa convenance ;

- une table et une chaise, ou un fauteuil, ou un pupitre répondant au choix de l'invité ;

- une bouteille d'eau et un verre ;

- une table de vente des livres disponibles de l'auteur, à organiser en direct avec une librairie effectuant un dépôt dans le cadre d'un marché public si l'on veut éviter les complications de régie ;

- un restaurant choisi en fonction de l'invité et qui peut être celui d'un théâtre ou d'une scène nationale, ou la table la plus typique (pas nécessairement la plus luxueuse ou la plus onéreuse) de la ville ou de la gastronomie régionale, parfois un lieu qu'il appréciera de retrouver – et quand on a lu, par exemple, qu'un Jean-Bernard Pouy se régale de pieds de cochons, pourquoi ne pas opter pour un établissement dont c'est la spécialité ?

- l'accompagnement constant de l'invité, de son arrivée à son retour, est impératif. Aucun auteur ne se déplace sans appréhension, sans trac, sans stress (oh ! le vilain mot), et il convient de le rassurer, de le cicéroner ; car il y a toujours pour lui un enjeu important dans une lecture, enjeu dont ceux qui l'invitent doivent être bien conscients ; en outre, notre invité peut éprouver le besoin d'être conduit dans une pharmacie, un café, une boulangerie-pâtisserie (à chacun ses anxiolytiques...), une librairie ou ailleurs ; on l'y guidera donc, de même qu'on ne le laissera pas rejoindre son hôtel seul – au chapitre des incidents déjà relevés : enregistrement oublié de la chambre réservée, plan mal compris qui conduit l'invité à s'égarer dans la ville, portier de nuit endormi... »^[113]

[112] Ce texte s'inspire d'une longue expérience d'accueil d'auteurs en bibliothèque.

[113] Bernard Bretonnière, Des lectures-rencontres, non des spectacles... ou J'espère qu'il y a des boulangers dans la salle, op. cit.

Quelques liens^[114] et références

L'Ami littéraire, <http://www.m-e-l.fr/fiche-action-culturelle.php?id=1>

La Charte des auteurs et illustrateurs pour la jeunesse, <http://www.la-charte.fr/>

La Fill, <http://www.fill.fr/fr/accueil>

La Mel, <http://www.m-e-l.fr/>

Paul Badin, *Inviter un auteur dans la classe*, CRDP Pays de la Loire, <http://www.crdp-nantes.cndp.fr/ressources/dossier/inviter-auteur/index.htm>

Complet, avec liens et bibliographie.

Philippe Meirieu, *Un écrivain dans la classe : pour quoi faire ?* entretien avec Philippe Meirieu, réalisé pour l'Arald,

www.meirieu.com/ARTICLES/ecrivaindans%20la%20classe.pdf

Très pertinent.

Marie Rouanet, *L'Écrivain et son public en bibliothèque*, Association des directeurs de BDP, <http://www.adbdp.asso.fr/spip.php?article470>

Le point de vue de l'auteur.

Pascal Jourdana, « La médiation littéraire », *Comment organiser une manifestation littéraire ?*, ARL Paca / Arald, 2010.

Accueillir un auteur – Pourquoi ? Pour qui ? Comment ?, Médiathèque départementale du Nord http://mediathequedunord.cg59.fr/user/files/technique_12.pdf

Pourquoi accueillir un auteur ?, Bibliothèque départementale de la Sarthe http://www.bds.cg72.fr/iso_upload/accueil_auteur_prestation.pdf

Aider le public à découvrir les auteurs d'aujourd'hui, Médiathèque de Seine-et-Marne, <http://mediatheque.seine-et-marne.fr/rencontre-avec-un-auteur>

Accueillir un auteur dans une bibliothèque municipale, Direction de la lecture publique de Loir-et-Cher, http://www.bdp.cg41.fr/outils/boite_a_outils_fichiers/accueillir_auteur.htm

Accueillir un auteur, pour qui ? pourquoi ?, BDP de Savoie et Haute-Savoie, http://www.savoie-biblio.com/col_droite/ouvertures/ouvertures-14/html/tribuneauteur.htm

Guide pratique : accueillir un auteur dans sa classe, Le café pédagogique, http://www.cafepedagogique.net/lemensuel/lenseignant/primaire/maternelle/Pages/2007/87_unauteur-danssaclasses.aspx

Accueillir un écrivain en classe, WebLettres, http://www.weblettrés.net/spip/article.php3?id_article=1073a

Répertoires d'auteurs : cf. 2.2.4. Le choix de l'auteur / Quelques sites

[114] Noter que la plupart des articles ne tiennent pas compte des changements opérés par la *Circulaire* relative aux revenus des auteurs.

Préambule

Pour ce chapitre, comme pour certains précédemment, nous nous appuyons principalement sur les résidences, qui manifestent l'ensemble des problématiques que l'on retrouvera à des degrés divers dans les projets d'accueil d'auteurs.

Autant la phase préparatoire des projets est l'objet de nombreuses attentions et de moult questionnements, autant celle de l'« après » (évaluation, suivi, traces) est trop souvent négligée, voire complètement « zappée ». Parce qu'un projet chasse l'autre, parce que faute de temps, parce qu'il y a plus important, plus urgent, etc., multiples sont les raisons qui conduisent à l'ignorer... jusqu'à l'instant fatidique de la rédaction des incontournables bilans et rapports d'activités réclamés par les partenaires institutionnels.

Pourtant, cette phase est fondamentale à plusieurs titres : en termes d'acquis de l'expérience pour la mise en œuvre des projets futurs ; de suivi des relations avec les publics, l'auteur et les partenaires ; de cohérence du projet de la structure et de son inscription dans la durée...

Une fin de résidence se prépare et s'anticipe. L'écrivain devra prévoir la finalisation et/ou la publication du travail accompli lors de son séjour et envisager l'« après-résidence ». La structure, quant à elle, devra penser à la poursuite et à l'évolution de son projet : une nouvelle résidence ou un autre mode d'action, l'accueil de nouveaux auteurs, le suivi de la relation avec l'écrivain accueilli, les publics et les partenaires, etc.

Certaines questions doivent pour cela impérativement être posées :

- Quels enseignements tirer de l'expérience, qui puissent nourrir les projets à venir ?
- Que faire du travail artistique et des traces recueillies^[115] ? comment les traiter et les valoriser ?
- Comment prolonger le travail amorcé auprès des publics et des partenaires ?

- Comment poursuivre la relation avec l'auteur accueilli ?
- Comment établir une continuité, une cohérence entre les différents projets (et non une simple accumulation) ?
- Etc.

Ces questions devront, pour que les réponses apportées soient pertinentes et efficaces, être envisagées dès l'amont, lors de la phase d'élaboration du projet, et tout au long de son déroulement^[116].

Pour s'en convaincre, un seul exemple, suffisamment parlant : il sera hélas un peu tard, une fois le projet achevé, pour envisager la question des traces, autrement que sous la forme du souvenir... et du regret de ne les avoir fixées sur quelque support !

[115] Si tant est que l'on a pris soin, au fil du projet, de les recueillir... cf. ci-dessous.

[116] Ce chapitre prend place à la fin de ce guide, en raison du parti chronologique de son plan ; il est néanmoins indispensable de le lire et de le prendre en compte dès la phase préparatoire.

4.1. Le bilan : évaluation et coévaluation

Le bilan et l'évaluation seront requis par les partenaires institutionnels^[117], mais il est également absolument nécessaire de les réaliser avec l'artiste, l'équipe et les partenaires opérationnels^[118], afin d'envisager la pérennité de l'action, les éventuelles améliorations à apporter ou la nécessité de « passer à autre chose ».

L'évaluation d'un projet artistique et culturel est complexe à mettre en œuvre : les résultats ne sont pas toujours tangibles ou aisément mesurables, les effets ne se manifestent pas dans une temporalité unique et immédiate : l'impact d'une rencontre sur tel ou tel groupe, l'incidence de la résidence sur le travail artistique de l'auteur ne se mesurent parfois que quelques mois, voire quelques années plus tard. Il y a donc une (des) temporalité(s) propre(s) à l'évaluation, qui ne saurait(en)t se réduire au seul « lendemain » du projet.

Ceci ne doit cependant pas dispenser d'un premier bilan d'après résidence, qui devra ensuite être affiné et complété au fil du temps (d'où l'intérêt de poursuivre la relation avec l'auteur, le territoire et ses acteurs).

De même, faudra-t-il mener une réflexion sur la question des critères d'évaluation, dès la phase préparatoire, en fonction des objectifs assignés au projet, et bâtir des modalités de coévaluation avec les différents acteurs.

Le principal risque encouru à ne pas penser et élaborer cette coévaluation dès l'amont est de devoir se cantonner aux critères les plus immédiatement mesurables : aspects quantitatifs pour le projet culturel (nombre de rencontres, d'interventions, quantité de publics touchés, etc.) et production d'une œuvre sur

le plan artistique (visible et tangible, quelle que soit sa qualité).

L'évaluation quantitative, de type Audimat, est peu adaptée et restrictive : elle ne permettra ni de mesurer, ni de penser nombre de dimensions et d'effets du projet. Il est donc nécessaire d'avoir recours à une logique itérative^[119] de suivi permanent, en fonction des objectifs fixés (et de leur possible évolution) et de critères d'évaluation élaborés conjointement avec l'artiste et les partenaires.

Construire en amont ces outils aide à mettre en œuvre une évaluation positive, à élaborer des critères et des indicateurs, à les réajuster en fonction de l'évolution du projet et à proposer des temps d'évaluation intermédiaires (plus ou moins formels), qui permettront, si nécessaires, de repositionner les choses. Ces temps d'échanges peuvent être des moments privilégiés de parole entre l'auteur et l'équipe, des occasions d'apaiser d'éventuelles tensions, de corriger des malentendus...

Critères et modes d'évaluation

Nous ne pourrions livrer ici « clé en main » une liste exhaustive de critères ou une grille d'évaluation applicables à tout projet. Leur élaboration et la réflexion qui y préside font partie intégrante de la démarche. Voici néanmoins quelques questions indispensables et quelques exemples de critères à partir desquels chacun pourra élaborer sa propre grille.

Questions à se poser :

- Quels sont les objectifs que l'on se fixe ?
- Ces objectifs sont-ils partagés et cohérents entre eux ?
- Le projet est-il adapté aux objectifs ?
- Les moyens financiers et humains sont-ils adaptés aux objectifs ?
- Qu'évalue-t-on et comment ?
- Quels sont les indicateurs, les outils pertinents pour l'observation et l'évaluation ?

Exemples de critères :

Les publics

- fréquentation : aide à mesurer l'audience du projet, elle permettra de mesurer son ancrage au fil des années,
- intérêt, satisfaction (Bernard Bretonnière utilise la belle expression « indice d'émerveillement »^[120]),
- fidélité : des personnes ont-elles assisté à plusieurs rendez-vous, participé à plusieurs actions, sont-elles revenues emprunter ou acheter ensuite des livres de l'auteur ?
- types de publics, variété des publics : publics « littéraires » ou « éloignés de la lecture », individuels ou « captifs » (scolaires...),
- pertinence des actions auprès des publics, qualité des rencontres et interventions.

L'équipe et les partenaires

- qualité de la relation entre les partenaires, l'équipe et l'auteur,
- cohérence des actions avec le projet de la structure, les projets des partenaires,
- désir des partenaires de renouveler l'action,
- implication des partenaires et de l'équipe dans le projet,
- satisfaction des partenaires et de l'équipe.

Liens avec le territoire

- « impact » sur le territoire,
- influence du territoire sur le travail de l'artiste,
- reconnaissance de l'artiste par les acteurs du territoire et connaissance du territoire par l'auteur.

Projet artistique de l'auteur

(point plus difficile et plus délicat à mesurer...)

- « pertinence » et qualité de l'œuvre produite, du travail de recherche ou de création effectué,
- « place » de cette « production » ou de cette recherche dans l'œuvre de l'artiste,
- apport du projet pour l'auteur :
- lui a permis de réaliser, d'amorcer, de terminer une œuvre,
- a nourri une œuvre qui verra le jour quelques mois ou années plus tard,
- lui a permis de développer un projet laissé de côté faute de temps,
- satisfaction de l'artiste par rapport au temps et aux conditions de création, aux rencontres, à l'équilibre entre les deux...

[117] Sous forme de bilan écrit, la plupart du temps, mais il est recommandé dans la mesure du possible, de rencontrer les différents interlocuteurs pour le leur présenter de vive voix... et évoquer les projets à venir.

[118] Voir également, de façon plus ou moins informelle, avec les publics.

[119] De répétition, tout au long du processus.

[120] Bernard Bretonnière, Des lectures-rencontres, non des spectacles... ou J'espère qu'il y a des boulangers dans la salle, op. cit.

4.2. L'attente de retours

J'emporterai ces paysages, ce vent, la lumière, le ciel considérable, et, plus de trois années après, commençant un septième livre, L'Annonce, ferai venir de ce Nord-là, de Bail-leul très précisément, une femme pour Paul, paysan dans le Cantal, et elle aura le prénom d'Annette, la gouvernante de la Villa. Ô ruminations post-résidentielles...

Marie-Hélène Lafon, *La clôture*^[121]

Les résidences permettent à l'auteur de bénéficier d'un temps de recherche, d'expérimentation et de création... sans qu'il y ait systématiquement production d'une œuvre « finie »... voire de « production » tout court.

Il n'est ni nécessaire, ni souhaitable que cette attente de « résultat » se systématisse : Comment en effet exiger, en deux mois de résidence, d'un auteur qu'il « fasse œuvre » ? Le cas échéant, l'aide apportée à l'écrivain risque de se transformer en cadeau empoisonné et il n'est pas sûr que la qualité de la (sa) production littéraire en sorte grandie...

Pour autant les collectivités, les élus, les partenaires institutionnels et les publics rencontrés peuvent être (légitimement) en attente de « retours », d'une trace visible, fut-elle fragmentaire, inachevée, de ce travail de création et/ou de cette présence. Une forme de retour sur investissement pour certains, une nécessité politique pour d'autres, un réel intérêt ou une forme de curiosité... Une trace qui justifie les financements accordés et la dépense publique, qui rende tangible le passage de l'auteur, qui nourrisse la mémoire d'un territoire, d'une collectivité, d'une structure, qui porte témoignage de l'expérience...

Comment alors accorder cet impératif de visibilité et

l'impossibilité radicale d'exiger de l'auteur qu'il s'engage à produire un objet fini et livré dans le respect des délais ?

Quelles que soient les motivations des uns et des autres, certaines questions ne sauraient donc être ignorées :

- Quels sont les « retours » possibles pour les collectivités, les partenaires et les publics ?
- Comment argumenter auprès des financeurs pour éviter l'attente de retour sur investissement immédiat ?
- Quel impact de la présence de l'auteur sur un territoire pour une résidence de création ?
- Quelles alternatives possibles à la publication systématique d'un texte ?
- Est-il absolument nécessaire que quelque chose de visible vienne justifier les crédits et le temps accordés à l'auteur ?

Un petit rappel préalable s'impose ici (au risque de... mais ce ne sera pas la première fois) :

- Une résidence doit offrir à l'auteur un temps qui ne saurait être soumis à un impératif de rentabilité.
- Une résidence doit permettre à l'écrivain de chercher, de lire, de ne point écrire, de se nourrir en vue d'une œuvre future, de « perdre » son temps...
- Un auteur en résidence n'est pas un artisan à qui l'on passe commande.
- Etc.

La commande

Cf. 3.1.1.

Le projet artistique et culturel / La commande

Dans le champ littéraire, cette demande de « retours » se manifeste de plus en plus souvent par la commande d'un texte inspiré par la ville, le territoire ou l'entreprise. Jusqu'à la caricature et parfois la rupture^[122], tant les pressions peuvent être fortes et la réponse de l'auteur (qui n'est ni rédacteur de guide touristique, ni journaliste, ni publicitaire, mais artiste), en décalage avec ce que les habitants, élus ou commanditaires ont imaginé ou projeté.

L'écrivain n'est donc pas là pour répondre à la commande d'un texte valorisant le territoire, en en faisant une « sympathique description » ou un « joli éloge », mais pour déplacer le regard, « décadrer » la commande, donner à voir ce que l'on ne voit pas ou plus, « dessiller les yeux », pour reprendre la phrase célèbre de Paul Klee.

On se méfiera donc de la commande, sans pour autant la condamner car elle peut, à certaines conditions évoquées ci-avant, s'avérer passionnante et fertile. Elle suppose néanmoins qu'on soit prêt à se laisser remuer et surprendre, qu'on attende rien de précis... et qu'on accepte que l'auteur puisse ne pas y répondre, la détourner ou ne parvienne pas à produire une œuvre dans le temps de sa résidence ou dans les délais fixés. Ainsi sera-t-il prudent de prévoir d'autres alternatives.

L'édition

L'édition, sous forme de livre, est la modalité la plus évidente et la plus classique de restitution de l'œuvre littéraire. Dans le cas des résidences, cette forme de publication du texte n'est cependant souvent pas la plus pertinente.

Nous l'avons vu ci-avant, les résidences permettent de rémunérer un temps de recherche et de création, de soutenir un processus d'écriture. Ne serait-il pas plus judicieux, parfois, de proposer d'autres formes de diffusion, de monstration de ce travail en cours ? Plus juste de penser à des modalités de restitution plus légères, moins « figées dans le marbre », qui rendent visible ce processus^[123] ? Plus pertinent d'inventer avec l'artiste les modalités de restitution de ces « objets » non finis, de ces bribes, notes et essais ?

Il ne s'agit pas, bien entendu de systématiser : dans nombre de cas, la publication représente une opportunité non négligeable pour l'auteur... à condition que l'œuvre soit achevée et publiable, et que l'édition reste un moyen au service du texte et non l'inverse...

L'injonction éditoriale ne doit en aucun cas renverser le rapport entre la fin et les moyens ; l'édition est un moyen de rendre public une œuvre, mais ne saurait devenir la finalité, au risque d'asservir le texte... ce qui *in fine* desservira tout le monde : l'auteur, l'éditeur et la structure.

Si l'édition « classique » est retenue, il faudra :

- tenir compte du décalage temporel nécessaire entre la présence de l'auteur et la remise du texte, entre le temps d'immersion sur le territoire et la création de l'œuvre (maturation, travail de reprises, de réécriture, etc.) ;
- garder suffisamment de souplesse dans les délais ;
- envisager que rien n'advienne, que le travail n'aboutisse pas à une œuvre « publiable » et donc prévoir des solutions alternatives (édition d'un autre texte de l'auteur, pas d'édition du tout...).

En effet, après quelques mois de résidence, il se peut que l'auteur, tout en ayant beaucoup travaillé – c'est-à-dire lu, cherché, écrit, rencontré, observé, noté... – n'ait abouti à aucune œuvre « finie »... Cela ne signifie pas qu'il a perdu son temps ou qu'il n'a rien fait. Les conditions de la création sont extrêmement fragiles, et ce qui peut apparaître comme des conditions idéales peuvent, pour certains écrivains, à un moment de leur

parcours (et parfois à leur plus grande surprise... ou stupeur), s'avérer bloquantes, inhibantes. À l'inverse, des projets présentant *a priori* des conditions « impossibles » pour l'écriture ont permis à l'auteur d'écrire un texte « fort ».

Enfin, l'impact de la résidence peut nourrir une œuvre à venir : quelques années plus tard, un personnage, un paysage, un événement prendra place dans un texte écrit à des kilomètres de là...

[121] Tire-Lignes, no 5, mars 2010.

[122] Quelques textes issus de résidences en témoignent, tels entre autres : Le Documentariste de Jean-Pierre Ostende (L'arpenteur / Gallimard, 1994) ou Le Prostituant d'Eric Meunier (cipM / Spectres familiales, 2007)

[123] D'autant plus que, nous l'avons dit, la durée moyenne des résidences permet rarement à l'écrivain d'aboutir à une œuvre finie.

Des modalités de publication plus légères

Cf. aussi 3.1.8.

Tout ce que j'écris sur le face book est un brouillon que je mets en partage au public, une matière de mots que j'accumule pour être un livre à venir ou pas.

Erwann Rougé^[124]

La création littéraire, avec Internet, a pu ouvrir son atelier, comme les peintres faisaient autrefois des leurs.

François Bon, Après le livre^[125]

Alternatives à l'édition d'un ouvrage, des formes de publications plus légères peuvent être inventées avec l'auteur, en fonction de la nature de son travail...

Quelques pistes :

- Impression du texte par la structure, sous forme de livret, d'affiche, de feuillet... ;
- Publication dans des revues (spécialisées ou non), dans le journal d'information local ou dans le journal municipal... ;
- Publications orales : lectures en public et/ou captations audio ou vidéo ;
- Diffusion ou publication sur Internet : une page sur le site internet de la structure, un blog^[126] dédié, un partenariat avec un site littéraire offrent d'innombrables possibilités : textes de présentation du projet, textes « en cours » (atelier de l'auteur), journal de résidence, entretien avec l'auteur, sources et documents, captations audio ou vidéo de lectures, productions d'ateliers d'écriture, etc. ;
- Les *newsletters*, Facebook ou Twitter... permettent également de « publier » informations et textes de création.

L'intérêt du Net est, outre le fait de diffuser largement l'information, qu'il offre une multitude de possibles en termes de contenus, qu'il est un bon moyen pour à volonté contrôler, modifier, remplacer ou conserver en ajoutant de nouvelles versions qui rendent visible le processus d'élaboration de l'œuvre (carnets de travail),^[127] et enfin qu'il autorise l'interactivité et l'échange avec les lecteurs.

Exemples de blogs d'auteurs en résidence :

Jean-Pascal Dubost à Saint-Apollinaire-de-Rias <http://reverieautravail.blogspot.com/>

Frédéric Forte au Comptoir des mots <http://poete-public.blogspot.com/>

Frédéric Forte à Bourges <http://fredericforteresidence.livreacentre.fr/>

Bernard Bretonnière à Rennes <http://residencebeausejour.blogspot.com/>

Le site de François Bon : tierslivre.net <http://www.tierslivre.net/>

Les résidences de la région Île-de-France : sur remue.net

Page d'accueil <http://remue.net/spip.php?rubrique335>

Christophe Manon <http://remue.net/spip.php?rubrique43>

Cécile Portier <http://remue.net/spip.php?rubrique367>

Emmanuel Rabu <http://remue.net/spip.php?rubrique335>

Ryoko Sekiguchi <http://remue.net/spip.php?rubrique454>

Sur Facebook, la résidence d'Erwann Rougé

dans les communes du bord du Loir <http://fr-fr.facebook.com/erwannrouge?sk=wall>

Les traces

Le travail de création n'étant pas toujours diffusable, parce que l'auteur ne le souhaite pas, parce que cela ne correspond pas au projet, etc. D'autres traces pourront témoigner, si nécessaire, de son passage.

Cette question des traces est malheureusement trop souvent prise en compte après coup (trop tard, donc...), alors qu'elle doit absolument être envisagée dès la phase préparatoire.

Les traces physiques

Il sera en effet toujours précieux de conserver traces et archives^[128] (enregistrements sonores, photos, captations audiovisuelles, etc.), qui permettent ensuite de créer une mémoire pour le lieu, de les communiquer aux auteurs... et aux partenaires.

Les archives administratives et communicationnelles en font également partie : textes de projet, documents de communication, revue de presse, textes rédigés par l'auteur, convention, budgets...

Il faut cependant savoir que cette « matière » demande un temps de traitement important : elle doit être éditorialisée. Elle témoigne du processus de création et en est consubstantielle : il conviendra donc d'échanger avec l'auteur sur la façon de la « traiter », sur ce qui est diffusable ou non et, dans la mesure du possible, de prévoir ce temps (au cours du projet ou immédiatement après), afin de ne pas laisser s'accumuler une quantité de données qui, très rapidement, deviendra « intraitable » et donc... inutile.

Les traces symboliques, mémorielles...

D'autres traces de la résidence existent, plus immatérielles et impalpables : l'empreinte que portent le territoire et les habitants du passage de l'auteur, le souvenir pour l'auteur de son passage, de ses rencontres... Recueillir des témoignages, inviter les personnes à s'exprimer permet de rendre visible ce qui demeure propre à chacun, en acceptant qu'il subsiste, quoi qu'il en soit (et bien heureusement), une part d'invisible, de secret. D'autant plus que certaines traces de la présence de l'écrivain se manifestent dans une sphère plus privée : réseau professionnel (libraires, éditeurs, auteurs) ou amical.

L'archivage, l'éditorialisation de ces mémoires du projet peuvent répondre aux attentes de « retours » de la part des partenaires, des financeurs et des élus. Il faudra néanmoins être prêts à accepter qu'une part importante de ce qui s'est vécu, joué, reste insaisissable, qu'il n'y ait pas systématiquement de « retours » visibles et mesurables.

[124] Statut Facebook dans le cadre de sa résidence au bord du Loir.

[125] Publie.net, 2011 ; Le Seuil, 2011, p. 207.

[126] Variante du site, le blog offre quasiment les mêmes possibilités et est plus aisé à créer, plus souple à manier.

[127] Cf. sur ce point les propos de François Bon, sur le blog comme atelier de l'écrivain : Après le livre, Le Seuil, 2011 (notamment « (traverses) qu'est-ce qu'une œuvre ? À propos de Franz Kafka » et p. 207.

[128] Et, surtout, de penser à les créer sur le moment...

4.3. Le suivi et les contacts

La fin de résidence est souvent l'occasion de créer un temps fort avec le public, sous forme de soirée lecture-rencontre au cours de laquelle l'écrivain lit parfois un extrait du texte écrit au cours de son séjour. Cette soirée, à laquelle sont généralement conviés l'équipe de la structure, les partenaires et les élus, est l'occasion de boire un verre, de se congratuler... Et, comme pour une fin de « colo », on s'échange adresses et mails, on se promet de garder le contact... et tout le monde « feint sincèrement » d'y croire... Puis chacun retourne à son quotidien, à ses activités et à ses projets... L'écrivain rentre chez lui ou se dirige vers d'autres aventures, le public et les partenaires^[129] n'ont plus d'existence réelle, puisqu'ils n'existaient en tant que tels que dans la relation générée par le projet^[130]. La structure organisatrice se prépare à accueillir un nouvel auteur...

En résidence, l'écrivain est de passage pour une durée déterminée ; un tel projet est pour lui quelque chose de l'ordre de l'exceptionnel. Une fois l'aventure terminée, il ne peut s'engager à garder le contact avec l'ensemble des personnes et partenaires rencontrés. Si des échanges persistent dans les semaines qui suivent, les relations s'étiolent au fil du temps et, au bout de quelques mois, ne perdureront que les contacts avec les réseaux professionnels, les proches... et la structure organisatrice.

Elle seule en effet « demeure » et est en capacité d'assurer un lien : elle est l'instigatrice et le socle du projet, le dénominateur commun entre ses différents acteurs.

Il est donc de sa responsabilité d'assurer, *a minima*, une continuité et un suivi, afin que cette aventure ne s'achève pas brutalement, mais puisse se prolonger, trouver des ramifications, fructifier... pour ceux qui en éprouvent le désir.

Il est bien entendu illusoire de penser que la relation se prolongera avec la même intensité et vain de vouloir la maintenir à tout prix : cela n'aurait pas de sens... En revanche, pour l'ensemble des acteurs concernés par le projet, il est important d'avoir la possibilité de garder un lien, fût-il ténu.

Avec l'auteur

Le terme du projet ne signifie pas nécessairement la fin de la collaboration avec l'artiste accueilli, bien au contraire... Des suites sont possibles et souhaitables, qui marqueront la cohérence du projet artistique et culturel de la structure, instaureront une continuité de son action.

Il est donc important pour elle (dans la mesure du possible) de garder un contact, même minimal, avec l'auteur : se tenir au courant de son actualité, en informer les publics et les partenaires, le réinviter quelques mois ou années plus tard... Cela permet de prolonger le projet, de donner une continuité temporelle à l'action et de maintenir un lien entre l'auteur et le public. Lequel est bien souvent curieux et attentif à l'actualité de l'auteur, et enclin à revenir si une soirée est organisée (à mesure de la proximité qui s'est instaurée avec l'auteur au cours de la résidence).

S'il publie un ouvrage, en lien ou non avec sa résidence, il sera donc pertinent de l'inviter pour une lecture-rencontre. Il sera (si la résidence s'est bien passée), la plupart du temps, ravi de revenir et touché par cette attention, par le suivi et l'intérêt porté à son travail... La cohérence du projet artistique du lieu s'en trouvera renforcée.

Il est également possible d'établir un lien entre les différents écrivains accueillis, tout simplement en informant les uns et les autres des projets de la structure. Parfois, l'écrivain résident peut servir de relais : en recommandant à la structure des auteurs dont il apprécie le travail et les qualités humaines, en la conseillant à ces derniers, en invitant, lors de soirées « carte blanche », des écrivains qui seront ensuite susceptibles de venir en résidence... Tout ceci contribue à créer sens et cohérence pour les publics, les partenaires et le lieu, de lui conférer une identité.

La structure pourra également accompagner l'auteur dans sa recherche d'un éditeur, d'une autre résidence, de lieux où montrer son travail...

Avec le public et les partenaires

La structure organisatrice prendra soin de tenir, au cours de la résidence, un listing ou un fichier des publics, partenaires, professionnels et relais rencontrés par l'auteur, afin de les tenir informés par la suite... Cela permet de créer une fidélité, un réseau et est généralement une marque d'attention très appréciée, une preuve de sérieux qui concourt à la reconnaissance de la structure.

[129] À l'exception des partenaires pérennes de la structure.

[130] Ils pourront cependant être « réactivés » et remobilisés d'autant plus aisément que cette expérience fut riche et fructueuse.

5

Pratique

Ce chapitre a été composé principalement à partir des sources suivantes :

- le guide **Comment rémunérer les auteurs ?**, réalisé par l'ARL Paca en partenariat avec le CNL, la Charte des auteurs et des illustrateurs pour la jeunesse, la SGDL et la Fill, qui traite spécifiquement d'un certain nombre de questions abordées ci-dessous. Pour de plus amples informations, vous pouvez vous y reporter, en le téléchargeant sur les sites de la Fill et des SRL ;
- le **Guide du statut social des auteurs**, réalisé pour la Fill par Bénédicte Malaurent (téléchargeable en ligne sur le site de la Fill http://www.fill.fr/fr/guide_du_statut_social_des_auteurs) ;
- le **Guide de l'auteur d'œuvres plastiques et graphiques**, SNAPcgt, 2007 ;
- la **Circulaire n° DSS/5B/2011/63 du 16 février 2011** relative aux revenus tirés d'activités artistiques relevant de l'article L 382-3 du code de la sécurité sociale et au rattachement de revenus provenant d'activités accessoires aux revenus de ces activités artistiques ;
- le site de l'Agessa (<http://www.agessa.org/>) ;
- le site de la SGDL (<http://www.sgdl.org/>), et notamment l'enregistrement vidéo de la matinée du 12 mai 2011, consacrée à la *Circulaire* relative aux revenus des auteurs (http://www.web-tv-prod.com/sgdl/sgdl_journee_auteurs.html).

Préambule : modalités de rémunération

La rémunération de l'auteur dépend :

- **en premier lieu**, de la nature de l'intervention^[1] (c'est elle qui détermine avant tout le type de rémunération possible^[2]) : droits d'auteur, droits d'auteur au titre des activités accessoires, salaire ou honoraires ;
- **en second lieu** (et pour certaines interventions seulement), elle peut également dépendre du régime social de l'auteur :
- s'il est affilié à l'Agessa (ou à la MDA), il pourra déclarer certaines activités en droits d'auteur au titre des activités accessoires,
- s'il n'est pas affilié à l'Agessa, il devra :
- être salarié (un contrat de travail de type CDD sera établi par la structure),
- ou facturer sa prestation, s'il possède un statut de travailleur indépendant.

Les règles qui suivent s'appliquent à tous les diffuseurs^[3], quel que soit leur statut (public ou privé, associatif ou commercial...).

[1] Lecture publique, rencontres publiques, commande de texte, ateliers d'écriture, résidences, conférence...

[2] Et non la structure juridique de l'organisateur ou le régime social de l'auteur.

[3] Est qualifiée de diffuseur toute personne physique ou morale (éditeurs, bibliothèques, librairies, associations, établissements scolaires, collectivités territoriales) qui prend en charge la rémunération de l'auteur et/ou qui procède à la diffusion ou à l'exploitation de ses œuvres.

5.1.1. Rémunération en droits d'auteur et en droits d'auteur au titre des activités accessoires

« Ce que l'on appelle "droits d'auteur" est la contrepartie financière à la cession de droits de reproduction (édition d'un texte par exemple) ou de représentation d'une œuvre (lecture publique, exposition...).

- Lorsqu'un auteur cède ses droits sur son œuvre afin qu'un tiers puisse l'exploiter selon les formes définies par le contrat, la rémunération correspondante sera qualifiée de droits d'auteur.
- Lorsqu'un auteur présente son texte en public, sous quelque forme que ce soit, la rémunération est également qualifiée de droits d'auteurs. »^[4]
- Par ailleurs, un certain nombre d'autres activités, en lien direct avec le travail de création, peuvent également être rémunérées en droits d'auteur ou en droits d'auteur au titre des activités accessoires. Elles sont définies précisément dans la *Circulaire* relative aux revenus des auteurs.

Activités pouvant être rémunérées en droits d'auteur^[5]

Outre « les ventes d'œuvres d'art au sens de l'article 98 A II de l'annexe III du code général des impôts et de l'annexe IX, Partie A, de la directive 2006/112/CE » et les « droits d'auteur sur les œuvres relevant du champ du régime des artistes auteurs et, de façon générale, toutes rémunérations provenant de la conception ou de la création, de l'utilisation ou de la diffusion (exploitation) d'une œuvre » ;

La **conception de son œuvre par l'artiste auteur** (bourse de recherche, sommes relatives aux concours, ou perçues en contrepartie de réponse à des commandes et appels à projets publics ou privés) ;

La **participation à la création de l'œuvre** en qualité de coauteur ;

La **vente de livres d'artistes** constituant des **œuvres originales** ;

Le **suivi ou l'exécution de son œuvre** par l'artiste auteur, même lorsque l'activité ne débouche pas sur une cession de droits ;

La **lecture publique** d'une ou plusieurs de ses œuvres par l'auteur ;

La **lecture publique d'une ou plusieurs de ses œuvres par l'auteur, assortie d'une présentation orale ou écrite d'une ou plusieurs de ses œuvres**, à l'exclusion des participations de l'auteur à des débats ou à des rencontres publiques portant sur une

thématique abordée par l'auteur dans l'une ou plusieurs de ses œuvres, des conférences, ateliers, cours et autres enseignements ;

La **présentation orale ou écrite d'une ou plusieurs de ses œuvres** par l'artiste (plasticien, graphiste, photographe, auteur-compositeur, peintre-illustrateur) ;

Les revenus artistiques usuellement appelés **bourses de création, bourses de recherche et bourses de production** entrent dans le revenu artistique de l'artiste auteur quand ils ont pour objet unique la conception, la réalisation d'une œuvre ou la réalisation d'une exposition ;

S'agissant des revenus tirés des « **résidences** », ceux-ci entrent intégralement dans le champ des revenus artistiques dès lors que, d'une part, le temps consacré à la conception ou à la réalisation de l'œuvre est égal ou supérieur à 70 % du temps total de la résidence, et que, d'autre part, l'ensemble des activités de l'artiste auteur réalisées dans le cadre de la résidence fait l'objet d'un contrat énonçant l'ensemble des activités à réaliser par l'artiste auteur et le temps qui y est consacré.

Extraits de la *Circulaire relative aux revenus des auteurs*

Pour ce qui nous concerne, nous retiendrons principalement :

- la lecture publique de ses œuvres par l'auteur ;
- la lecture publique de ses œuvres par l'auteur, assortie d'une présentation orale ou écrite ;
- pour les illustrateurs, les présentations orales ou écrites de leurs œuvres ;
- les bourses de création, de recherche et de production ;
- les crédits de résidence (sous certaines conditions).

Activités pouvant être rémunérées en droits d'auteur au titre des activités accessoires

Attention : seuls les auteurs affiliés à l'Agessa peuvent déclarer ces activités en droits d'auteur au titre des activités accessoires.

La structure qui les rémunère doit leur demander une attestation d'affiliation en cours.

S'il n'y a ni création, ni reproduction, ni représentation d'une œuvre, l'auteur ne peut être rémunéré en droits d'auteur.

Néanmoins, certaines interventions, qui se situent dans le prolongement de l'œuvre et du travail de création, entrent (sous conditions) dans la catégorie des activités accessoires aux activités artistiques. Les revenus qui en sont issus sont assimilés, du point de vue social et fiscal, aux revenus des activités artistiques.

« Ces activités sont assimilées aux activités artistiques et rémunérées comme du droit d'auteur ; les démarches à suivre sont les mêmes que celles décrites pour le règlement des droits d'auteur.^[5a] »

Elles doivent présenter un caractère accessoire et ponctuel. Une situation récurrente devra s'inscrire dans une relation de salariat.

Le plafond de la rémunération droits d'auteur au titre des activités accessoires est fixé à 6 480 € par an (pour les revenus perçus en 2011), soit 80 % du seuil d'affiliation.

Par ailleurs, les revenus accessoires ne doivent pas dépasser 50 % du total des revenus^[6].

Au-delà de cette somme et de ce pourcentage, ces revenus ne sont plus considérés comme accessoires. Ils devront alors être « déclarés en salaire ou en honoraires »^[7]. C'est à l'auteur de s'assurer qu'il ne dépasse pas ces plafonds.

Le diffuseur ne pourra pas être tenu pour responsable, sauf s'il octroie à l'auteur une rémunération, en droits d'auteur au titre des activités accessoires, qui les dépasse. Peuvent être rémunérées droits d'auteur au titre des activités accessoires les activités suivantes :

Les rencontres publiques et débats en lien direct avec l'œuvre de l'artiste auteur ;

Les ateliers, artistiques ou d'écriture, dans la limite admise de 3 ateliers par an (1 atelier équivaut au maximum à 5 séances d'une journée maximum).

Pour les ateliers réalisés auprès d'organismes socio-éducatifs tels les établissements d'enseignement scolaire (écoles primaires, collèges, lycées), les établissements d'enseignement supérieur (universités), les hôpitaux, les prisons, les bibliothèques et médiathèques publiques, la limite admise est relevée à 5 ateliers par an, à la condition que la réalisation de l'atelier ne puisse être faite que par un artiste auteur affilié et non par un enseignant ou toute autre personne rémunérée pour sa réalisation et que les structures concernées n'entretiennent pas avec l'auteur de lien de subordination juridique^[8] [...].

Les ateliers organisés par des associations agissant pour le compte des organismes socio-éducatifs précités peuvent bénéficier de l'application du plafond de 5 ateliers par an.

Extraits de la *Circulaire relative aux revenus des auteurs*

Voir également la fiche de l'Agessa : http://www.agessa.org/telechargement/ficTelecharge_1/auteurs/Les_activites_accessoires_des_auteurs_affilies.pdf.

[4] Comment rémunérer les auteurs ?, op. cit., p. 7.

[5] Afin de ne pas complexifier outrageusement le propos, et comme ce guide s'adresse principalement aux auteurs de la « branche des écrivains-traducteurs-illustrateurs de livres » telle que la définit l'Agessa, nous avons laissé de côté les mentions qui concernent exclusivement les artistes plasticiens.

[5a] Comment rémunérer les auteurs ?, op. cit., p. 9.

[6] Cette mesure n'entrera en application qu'à partir de 2013 (sur les revenus 2012), car l'Agessa observe une tolérance en effectuant une moyenne sur trois ans. Il faudra donc attendre de connaître les revenus 2010, 2011, 2012 pour savoir si les revenus accessoires deviennent majoritaires sur trois ans. En effet, la *Circulaire* relative aux revenus des auteurs du 16 février 2011, qui modifie considérablement la question des revenus accessoires, est applicable à partir des revenus 2010.

[7] Comment rémunérer les auteurs ?, op. cit., p. 9.

[8] Lien de dépendance entre employeur et employé : activités régulières et contrainte de lieu, de dates et d'horaires et définition du projet par le commanditaire ; cf. 3. Déroulement du projet/ Préambule Définition juridique en note de bas de page.

5.1.2. Les autres modes de rémunération et statuts

Pour toutes les activités qui n'entrent ni dans le champ des droits d'auteur, ni dans celui des droits d'auteur au titre des activités accessoires, et pour les auteurs non affiliés qui réalisent une intervention relevant des activités accessoires, et pour les auteurs affiliés qui ont dépassé les plafonds des revenus accessoires, et s'il existe un lien de subordination et/ou une récurrence, il sera nécessaire de recourir au salariat ou au statut de travailleur indépendant.

Salariat

L'auteur est embauché en CDD pour la totalité du temps qu'il consacre au projet. Un contrat de travail est établi (contrat d'intervenant), qui lui permet de conserver une part d'autonomie, tout en bénéficiant des avantages des salariés. On veillera à laisser à l'auteur une liberté suffisante et à minimiser le lien de subordination. Il faudra au préalable effectuer une déclaration unique d'embauche (DUE) auprès de l'Urssaf (<https://www2.due.urssaf.fr/declarant/index.jsf>) et remettre ensuite mensuellement à l'auteur un bulletin de salaire.

Cette formule est plus coûteuse pour le diffuseur, car les charges sociales (patronales et salariales) sont plus élevées que dans le cas d'une rémunération en droits d'auteur, et implique des démarches administratives conséquentes. C'est la raison pour laquelle certains diffuseurs maintiennent (à leurs risques et périls) une rémunération en revenus accessoires, même pour une activité régulière (ateliers d'écriture au-delà de cinq par an, par exemple), qui devrait normalement relever du salariat^[9].

Le portage salarial (<http://www.guideduportage.com/>) peut résoudre certaines situations, notamment lorsque le recours au salariat n'est pas possible ou lorsque la structure doit rémunérer de nombreux auteurs pour des interventions uniques (un seul interlocuteur, la société de portage, les salaires et refacture à la structure). « La structure de portage salarial effectue alors toutes les démarches et le paiement en salaire de l'auteur. Elle adresse au diffuseur une simple facture.^[10] » À utiliser avec prudence^[11] et bien se renseigner au préalable.

Travailleur indépendant

Pour pouvoir rémunérer un auteur en honoraires, il faut que celui-ci ait un statut de travailleur indépendant (entreprise individuelle, EURL, SARL^[12], EIRL^[13], auto-entrepreneur ou profession libérale) et un numéro de Siret. L'auteur, dans les cas ci-dessus, adresse au diffuseur une facture (note d'honoraires) et règle lui-même ses cotisations sociales.

Le statut d'auto-entrepreneur est le plus simple à obtenir et le plus fréquemment utilisé.

Auto-entrepreneur (personne physique)

Formulaire Cerfa n° 13821*02 [n° interne : P0 auto-entrepreneur/PO] Permet à toute personne physique (en entreprise individuelle) de déclarer une nouvelle activité commerciale, artisanale ou libérale (qu'elle soit permanente ou occasionnelle), sous le statut d'auto-entreprise (régime fiscal micro-entreprise ou prélèvement fiscal libératoire + option micro-social simplifié).

On peut effectuer cette déclaration en ligne, mais il est préférable de prendre contact avec l'Urssaf et de déposer soi-même le dossier, afin de vérifier qu'il est convenablement rempli.

Source : <http://vosdroits.service-public.fr/pme/R19814.xhtml>

Liens :

Guide de l'auto-entrepreneur

<http://www.pme.gouv.fr/auto-entrepreneur/guide.pdf>

PME

Service Public <http://pme.service-public.fr/actualites/zoom/statut-auto-entrepreneur.html>

CCI L'espace auto-entrepreneur

<http://www.cci.fr/web/auto-entrepreneur>

« Les organisations professionnelles dissuadent les auteurs de recourir à cette formule. Dans la mesure du possible, il convient de privilégier un paiement en salaire. »^[14] On se méfiera donc de ce régime car il ne couvre pas l'ensemble des risques couverts par le salariat et crée une précarité. Il ne prend, par exemple, pas en compte le droit

à la formation professionnelle, ne couvre pas les accidents du travail, ne permet pas de déduire ses frais professionnels,^[15] etc. Il peut également poser problème pour les cotisations retraite (la validation des trimestres se fait en fonction du montant du chiffre d'affaire) et génère par ailleurs une dispersion des modes de rémunération^[16]... Un auteur peut ainsi être amené à cotiser à trois régimes différents : travailleur indépendant, régime général et régime de la sécurité sociale des auteurs, sans avoir de revenus suffisants dans aucun des trois pour justifier d'une ouverture des droits.

Il est donc préférable de n'utiliser le statut d'auto-entrepreneur qu'en dernier recours : lui préférer une rémunération en droits d'auteur et en droits d'auteur au titre des activités accessoires, lorsque c'est possible, ou en salaire.

Bénédicte Malaurent observe que la situation de pluriactivité, fréquente chez les écrivains, les conduit à un cumul des rémunérations, selon différents régimes (salarié, travailleur indépendant, droits d'auteur...), auxquels s'ajoutent parfois le RSA ou les allocations chômage. Ce cumul est « légal et reflète le plus souvent la réalité sociale des auteurs qui est de ne pas pouvoir exclusivement vivre de leur plume et d'être dans l'obligation d'exercer simultanément d'autres activités professionnelles »^[17].

La *Circulaire relative aux revenus des auteurs* est venue en partie simplifier les choses, en autorisant à rémunérer certaines activités en droits d'auteur au titre des activités accessoires (notamment les ateliers d'écriture, qui posaient problème) et en élargissant le champ des activités rémunérables en droits d'auteur.

Pour conclure, notons que c'est l'activité la plus importante qui déterminera le régime de sécurité sociale auquel l'artiste est rattaché.

Tableau récapitulatif

Statut de l'auteur ^[18]	Affilié Agessa/MDA	Non affilié (assujettis) Agessa/MDA	
		N° Siret	Pas de n° Siret
Lecture/ performance publique	Droits d'auteur	Droits d'auteur (facture possible)	Droits d'auteur (salaire possible)
Lecture publique assortie d'une présentation orale ou écrite	Droits d'auteur	Droits d'auteur (facture possible)	Droits d'auteur (salaire possible)
Bourse de création	Droits d'auteur	Droits d'auteur	Droits d'auteur
Résidence de création	Droits d'auteur	Droits d'auteur (facture possible)	Droits d'auteur (salaire possible)
Résidence si 70 % de création	Droits d'auteur	Droits d'auteur (facture possible)	Droits d'auteur (salaire possible)
Commande de texte donnant lieu à publication	Droits d'auteur	Droits d'auteur (facture possible)	Droits d'auteur (salaire possible) ?
Rencontre publique/ débat en lien direct avec l'œuvre	Droits d'auteur au titre des activités accessoires	Facture (salaire possible)	Salaire
Ateliers d'écriture, dans la limite de 3 ou 5 par an	Droits d'auteur au titre des activités accessoires	Facture (salaire possible)	Salaire
Conférence	Salaire (ou facture si Siret)	Facture (salaire possible)	Salaire
Rencontre publique, intervention (table ronde, débat) sans rapport direct avec l'œuvre	Salaire (ou facture si Siret)	Facture (salaire possible)	Salaire
Participation à un jury littéraire, parrainage	Salaire (ou facture si Siret)	Facture (salaire possible)	Salaire
Signature, dédicace	Salaire (ou facture si Siret)	Facture (salaire possible)	Salaire
Animation de rencontres littéraires	Salaire (ou facture si Siret)	Facture (salaire possible)	Salaire
Modération débat, table ronde	Salaire (ou facture si Siret)	Facture (salaire possible)	Salaire
Ateliers d'écriture au-delà de la limite admise	Salaire (ou facture si Siret)	Facture (salaire possible)	Salaire
Résidence au-delà du cadre admis (70 %/30 %)	Salaire (ou facture si Siret) Ou solution mixte : DA et salaire	Facture (salaire possible) Ou solution mixte	Salaire Ou solution mixte

Les prix littéraires ne sont pas des revenus d'activités. Ils ne sont pas, sous certaines conditions^[19], soumis à cotisations sociales et fiscales.

[9] Les activités accessoires doivent avoir un caractère ponctuel.

[10] Comment rémunérer les auteurs ?, op. cit., p. 11.

[11] Attention, notamment, aux risques de salariat déguisé, si un seul auteur est ainsi rémunéré pour des contrats longs et/ou fréquents.

[12] Société à responsabilité limitée.

[13] Entreprise individuelle à responsabilité limitée.

[14] Comment rémunérer les auteurs ?, op. cit., p. 11.

[15] Les charges sociales et fiscales sont calculées sur le chiffre d'affaire et non sur les bénéfices (après déduction des frais professionnels). Le cas échéant, en tenir compte dans le calcul du devis.

[16] Voir La Scène, été 2011, p. 156 sq. « Spectacle et auto-entrepreneur », sur les dangers de ce régime dans le spectacle vivant.

[17] Bénédicte Malaurent, Guide du statut social des auteurs, p. 2.

[18] Ce tableau concerne exclusivement les auteurs des œuvres et les diffuseurs qui les rémunèrent. Ces rémunérations ne peuvent être appliquées, par exemple, pour un comédien ou une personne qui lirait les œuvres d'un auteur.

[19] « Sous réserve que ce prix récompense un ouvrage ou l'ensemble d'une œuvre à caractère scientifique ou artistique. Ce prix doit être décerné par un jury indépendant et attribué depuis au moins trois ans », in Comment rémunérer les auteurs ?, op. cit., p. 13.

5.1.3. Comment rémunérer un auteur en droits d'auteur et en droits d'auteur au titre des activités accessoires ?

Pour percevoir ses droits d'auteur (et droits d'auteur au titre des activités accessoires, le cas échéant) :

- soit l'auteur adresse au diffuseur une note de droits d'auteurs ou une note de droits d'auteurs au titre des activités accessoires^[20], pour la prestation concernée (c'est le cas le plus fréquent) ;
- soit c'est le diffuseur qui établit une convention/ un contrat (de droits d'auteur ou de droits d'auteurs au titre des activités accessoires).

Les démarches du diffuseur

1. Le diffuseur s'enregistre auprès de l'Agessa. Cette opération peut s'effectuer facilement grâce au formulaire de déclaration d'existence disponible en ligne sur leur site http://www.agessa.org/telechargement/ficTelecharge_1/diffuseurs/Declaration_d_existence.pdf.

2. Il s'acquitte auprès de l'Agessa :

- des cotisations d'assurance sociale, CSG et CRDS (soit 8,7 % du brut^[21]) pour le compte de l'auteur^[21b],
- de la contribution « 1 % diffuseur »^[21c] (équivalent à 1 % du brut)^[22].

- en remplissant le bordereau déclaratif (http://www.agessa.org/telechargement/fic-Telecharge_1/diffuseurs/Bordereau_declaratif.pdf) ou le bordereau spécifique des revenus accessoires (http://www.agessa.org/telechargement/ficTelecharge_1/diffuseurs/Bordereau_specifique_Revenus_accessoires.pdf).

3. Il verse à l'écrivain les droits d'auteur net.

Le diffuseur a donc l'obligation de déclarer à l'Agessa les sommes versées à l'auteur et de s'acquitter des charges afférentes. Cela ne signifie pas pour autant que l'auteur soit, de ce fait, **affilié**.

Les démarches de l'auteur

L'auteur, qu'il soit **affilié** ou **non affilié**, est tenu de déclarer ses revenus à l'Agessa^[23]. Tant qu'il n'a pas atteint le **seuil d'affiliation**, il ne verse lui-même aucune cotisation à l'Agessa.^[24] Il n'est donc pas **affilié** à l'Agessa et ne bénéficie pas de droits à la sécurité sociale des auteurs (il peut demander la CMU)^[25].

Même s'il n'est pas affilié, il peut être rémunéré en droits d'auteur pour les **activités concernées**, car c'est toujours la nature de l'intervention qui détermine le type de rémunération.

Si ses droits d'auteur dépassent le seuil de l'affiliation (7 974 €^[26] annuels en 2011), celle-ci devient obligatoire^[27].

L'Agessa et la Maison des artistes (MDA)

La gestion des cotisations sociales est confiée à deux organismes (associations loi 1901) : l'Agessa et la Maison des artistes, agréés par l'État pour la gestion de la sécurité sociale des artistes auteurs.

Leurs missions :

- recenser les artistes et les diffuseurs^[28] ;
- instruire les dossiers des artistes en vue de leur affiliation ;
- percevoir les cotisations et contributions.

L'Agessa est chargée d'une mission de gestion pour le compte de la sécurité sociale. Elle est placée sous la double tutelle du ministère du Travail, de l'Emploi et de la Santé et du ministère de la Culture et de la Communication.

Elle sert de passerelle entre :

- les auteurs et les caisses primaires d'assurance-maladie pour les dépenses de santé et l'indemnisation des arrêts de travail,
- les auteurs et les caisses de retraite de la sécurité sociale pour la prise en compte de leurs revenus artistiques dans le calcul de leur pension de retraite.

L'Agessa recouvre, pour le compte de la sécurité sociale, les cotisations et contributions dues sur les rémunérations artistiques. Elle ne verse elle-même aucune prestation mais agit pour le compte de la sécurité sociale qui les versera^[29].
Source : Comment rémunérer les auteurs ?, op. cit., p. 7

La Maison des artistes est une association qui remplit des missions d'intérêt général pour les artistes plasticiens, la solidarité, l'accompagnement professionnel, le conseil et

l'information. Elle est également agréée depuis 1965 par l'État pour gérer la sécurité sociale des auteurs d'œuvres graphiques et plastiques.

Source : site de la Maison des artistes <http://www.lamaisondesartistes.fr/site/qui-sommes-nous/>
Pour ce qui concerne les modalités de gestion de la sécurité sociale et la retraite des artistes : idem Agessa.

Les « artistes auteurs » concernés

Agessa

1 - Branche des écrivains
• auteurs de livres, brochures et autres écrits littéraires et scientifiques (ce qui exclut les textes à caractère publicitaire ou promotionnel et de communication),

• auteurs de traductions, adaptations et illustrations des œuvres précitées,

• auteurs d'œuvres dramatiques et de mises en scène d'ouvrages dramatiques, lyriques et chorégraphiques,

• auteurs d'œuvres de même nature enregistrées sur un support matériel autre que l'écrit ou le livre (tel que disque, cassette, CD-rom, réseau câblé), auxquels sont rattachés les auteurs de logiciels exerçant leur activité à titre indépendant.

2 - Branche des auteurs et compositeurs de musique

• auteurs de compositions musicales avec ou sans paroles (compositeur, parolier, librettiste),

• auteurs d'œuvres chorégraphiques et pantomimes.

3 - Branche du cinéma et de la télévision

• auteurs d'œuvres cinématographiques, audiovisuelles (scénariste, adaptateur, dialoguiste, réalisateur, auteur de doublage et de sous-titrage) quels que soient les procédés d'enregistrement et de diffusion,

• auteurs réalisateurs d'œuvres « multimédias » exerçant leur activité à titre indépendant.

4 - Branche de la photographie

• auteurs d'œuvres photographiques ou d'œuvres réalisées à l'aide de techniques analogues à la photographie (hormis les travaux réalisés pour des particuliers et qui ne donnent pas lieu à diffusion ou exploitation commerciale, telles les photos « de famille »).

Lorsqu'un auteur exerce des activités dans plusieurs des branches détaillées ci-dessus, sa « catégorie professionnelle » est celle qui correspond à l'activité qui lui a procuré au cours de l'année précédente la majorité de ses revenus d'auteur.

Source : site de l'Agessa http://www.agessa.org/getpage_Les-activites-concernees_46,,.html

Maison des artistes

Les activités artistiques relevant de la gestion de la Maison des artistes sont celles rattachées à la branche professionnelle des arts graphiques et plastiques.

Liste complète des activités concernées ici <http://www.secuartsgraphiquesetplastiques.org/>

Si les activités artistiques de l'auteur relèvent en partie de l'Agessa et en partie de la MDA, c'est l'activité prépondérante sur le plan des revenus qui détermine le rattachement à l'une ou à l'autre.

[20] Cf. Comment rémunérer les auteurs ?, op. cit., p. 10.

[21] 9,05 % à compter du 1^{er} juillet 2012.

[21b] Cela s'apparente à un prélèvement à la source entre employeur et salarié (le précompte).

[21c] Ce pourcentage ne vient en aucun cas se déduire de la rémunération brute de l'auteur, mais doit être payé en plus par le diffuseur.

[22] 1,1 % à compter du 1^{er} juillet 2012.

[23] Tous les auteurs ne le font pas, car il y a un « flou » : comme, au-dessus du seuil d'affiliation, il est précisé que la déclaration de revenus à l'Agessa est obligatoire, certains interprètent en disant qu'en dessous du seuil elle ne l'est pas... Il y a cependant une obligation déclarative, même pour les non-affiliés.

[24] Les seules cotisations versées le sont par le diffuseur, sous la forme du précompte.

[25] Ou d'une couverture sociale liée à une activité salariée ou au RSA.

[26] Neuf cents fois la valeur horaire du Smic.

[27] À partir de 2011, l'Agessa adresse un appel à tous les auteurs qui dépassent le seuil (à partir des informations fournies par les diffuseurs).

[28] L'Agessa ne le fait pas.

[29] Elle n'est donc pas une caisse de sécurité sociale.

L'assujettissement et L'affiliation

Textes officiels

1 - L'auteur doit avoir créé en toute indépendance une œuvre de l'esprit, protégée par la législation sur la propriété littéraire et artistique (articles L 111-1 à L 335-8 du code de la propriété intellectuelle), exercé une activité comprise dans le champ d'application du régime, et percevoir des droits d'auteur en contrepartie de l'autorisation, donnée à un tiers, de diffuser ou exploiter commercialement l'œuvre créée.

2 - Aux termes de l'article R 382-1 du code de la sécurité sociale, pour bénéficier de l'affiliation l'auteur, doit avoir, au cours de la dernière année civile, tiré de son activité artistique un revenu d'un montant au moins égal à 900 fois la valeur horaire moyenne du salaire minimum de croissance en vigueur pour l'année civile considérée. Pour 2011, le seuil est fixé à 7 974 €.

Source : Agessa

L'assujettissement

Toute personne tirant des revenus des activités artistiques, que ce soit son activité principale ou qu'elle exerce un « second » métier, qu'elle soit au chômage ou à la retraite, doit déclarer ces revenus et s'acquitter des cotisations sociales afférentes^[30].

Tous les revenus liés à l'activité de l'auteur, rémunérés en droits d'auteur^[31], sont donc assujettis à cotisations sociales (même lorsqu'il bénéficie par ailleurs d'une couverture sociale au titre, par exemple, d'une activité salariée).

Voilà ce que signifie « être assujetti », rien de plus. L'assujettissement n'ouvre droit au versement d'aucune prestation et n'est en aucun cas un quelconque « statut ». Il nous semble utile d'insister, car il y a parfois confusion, de la part des diffuseurs et de certains auteurs eux-mêmes, entre l'assujettissement et l'affiliation. Ce sont bien les revenus d'une personne qui sont assujettis et non la personne elle-même. C'est par un glissement sémantique abusif que l'on en vient à parler d'« auteur assujetti », créant ainsi cette confusion (comme si être assujetti était une forme de statut).

Elle resterait anecdotique si elle ne créait, chez ces auteurs, l'illusion de pouvoir bénéficier de prestations maladie ou retraite. Lourde désillusion, lorsque la soixantaine... ou la grippe, se présentent !

Afin d'éviter tout malentendu, nous utiliserons donc les termes d'affiliés et de non-affiliés.

L'auteur non affilié peut, s'il perçoit suffisamment de revenus en droits d'auteur, atteindre le seuil d'affiliation. Ce seuil est fixé à 900 fois la valeur horaire moyenne du Smic^[32] (VHMS), soit 7 974 € annuels en 2011.

L'affiliation

À condition d'être résident fiscal en France, l'auteur (cf. ci-dessus les **textes officiels**) qui perçoit sur une année civile l'équivalent de 900 fois la VHMS en revenus artistiques^[33] doit effectuer une demande d'affiliation auprès de l'Agessa.

Cette démarche est obligatoire^[34], ce qui signifie que quiconque atteint ce seuil est tenu de s'affilier (même s'il exerce par ailleurs une activité salariée qui lui offre une couverture sociale).

Pour ce faire, il faudra déposer un dossier de demande de première d'affiliation, téléchargeable sur le site internet de l'Agessa http://www.agessa.org/telechargement/ficTelecharge_1/auteurs/Dossier_d_affiliation_des_auteurs.pdf.

Les revenus pris en considération pour examiner les conditions d'affiliation sont constitués :

- soit du montant brut des droits d'auteur dans le cas où ceux-ci sont déclarés fiscalement en « traitements et salaires »,
- soit, dans le cas d'une déclaration fiscale des droits d'auteur en bénéfices non commerciaux (BNC), du résultat fiscal majoré de 15 %^[35].

L'Agessa transmet ensuite le dossier à la Caisse primaire d'assurance maladie (CPAM) la plus proche du domicile de l'auteur, qui se prononce sur l'affiliation. Celle-ci prend effet au 1^{er} janvier de l'année civile qui suit la demande et court jusqu'au mois de juin de l'année suivante (soit un an et demi).

L'auteur qui a perçu des droits d'auteur inférieurs au seuil d'affiliation a néanmoins la possibilité de demander son affiliation, s'il peut fournir la preuve

qu'il a « exercé habituellement »^[36] son activité artistique durant la dernière année civile.

Si l'écriture est son activité principale, il lui est fortement recommandé d'effectuer cette demande.

Son dossier sera examiné par la **commission professionnelle** de l'Agessa qui tiendra compte :

- du caractère professionnel de son activité (contrats, bons de commandes, factures, exemples de travaux),
- de ses droits d'auteur^[37].

Elle transmettra le dossier à la CPAM qui se prononcera sur l'affiliation.

Si elle juge que l'affiliation est impossible^[38], elle pourra néanmoins ouvrir des droits dans le cadre de la **CMU** (couverture maladie universelle). Si l'affiliation est accordée, il pourra bénéficier de la sécurité sociale des auteurs et devra verser les cotisations vieillesse **plafonnée** (à l'Agessa) et **vieillesse complémentaire** (à l'Irceec, Institution de retraite complémentaire de l'enseignement et de la création).

La situation de l'auteur affilié est ensuite examinée chaque année. Lorsque ses revenus^[39] sont inférieurs au seuil d'affiliation, une radiation peut être prononcée, mais la **commission professionnelle** peut aussi décider de maintenir l'affiliation.

Si ses revenus sont pendant cinq années consécutives inférieurs à la moitié du seuil d'affiliation (450 fois la VHMS, soit 3 987 € en 2010), la radiation est automatiquement prononcée la sixième année par la CPAM^[40].

À partir de la date de radiation, la CPAM proroge les droits pendant un an ; l'auteur bénéficie donc d'une couverture sociale^[41] pendant une année supplémentaire (ensuite l'affiliation à la **CMU** est possible).

La demande d'affiliation

http://www.agessa.org/getpage_Conditions-et-obligations_47,,.html

Le dossier de première affiliation

http://www.agessa.org/telechargement/ficTelecharge_1/auteurs/Dossier_d_affiliation_des_auteurs.pdf

Les commissions professionnelles

Quatre commissions professionnelles, représentant chacune une branche d'activité, siègent à l'Agessa afin de statuer sur les dossiers des auteurs ne répondant pas aux conditions d'affiliation prévues par le code de la sécurité sociale. Il existe ainsi une « Commission des écrivains », une « Commission des auteurs, compositeurs et chorégraphes », une « Commission des auteurs d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles » et une « Commission des photographes indépendants ».

Les commissions sont composées de représentants des « auteurs » (en majorité) et de représentants des « diffuseurs ». Leurs membres sont nommés pour trois ans par les ministères de tutelle. Chaque commission professionnelle se réunit au moins une fois par trimestre.

L'auteur informé de l'examen de sa situation par une commission, soit en vue de sa première affiliation, soit pour le maintien de son affiliation, doit joindre à ses déclarations de revenus et justificatifs fiscaux tout élément probant (courriers, contrats, notes de cession de droits, exemplaires de parution...) permettant d'apprécier son activité d'auteur indépendant.

Source : Agessa

Pourquoi est-il important de s'affilier ?

Car seule l'affiliation permet de bénéficier d'une couverture sociale, de cotiser à une assurance retraite et à une retraite complémentaire. Enfin, seuls les auteurs affiliés peuvent déclarer certains revenus en revenus accessoires.

[30] Dans le cas des auteurs, c'est au diffuseur d'effectuer la déclaration à l'Agessa et de s'acquitter des cotisations : c'est le système de précompte décrit ci-dessous.

[31] Et en droits d'auteur au titre des activités accessoires, pour les écrivains affiliés.

[32] Cette assiette permet de valider quatre trimestres d'assurance vieillesse par année d'activité et d'avoir droit aux indemnités journalières et prestations en espèces.

[33] Et qui souhaite faire de l'écriture son activité principale et régulière.

[34] Cf. ci-dessus, note 26.

[35] La commission professionnelle de l'Agessa tient néanmoins compte des revenus accessoires pour le maintien de l'affiliation.

[36] http://www.agessa.org/getpage_Conditions-et-obligations_47,,.html

[37] Il est en revanche impossible de dire à partir de quel montant de revenus l'affiliation est accordée.

[38] C'est-à-dire que l'auteur ne peut prétendre au régime de base de la sécurité sociale.

[39] Artistiques, mais la commission « observe » également les revenus accessoires pour décider du maintien. « Le maintien d'affiliation s'effectue au vu des seuls revenus artistiques. Les commissions professionnelles, lorsqu'elles ont à formuler un avis sur le maintien d'affiliation, et la commission d'action sociale, sont informées de la nature des rémunérations accessoires et du montant perçu pour les années considérées » (*Circulaire relative aux revenus des auteurs*).

[40] Mais la commission peut décider de le radier avant : c'est « au maximum 5 ans » et non « 5 ans de reconduction automatique ».

[41] http://www.agessa.org/telechargement/ficTelecharge_1/auteurs/FichePratique1.pdf

Les auteurs affiliés se voient attribuer par l'Agessa un « numéro d'ordre ». Ce numéro n'a aucune valeur juridique : c'est un simple numéro interne aux services de l'Agessa.

Les auteurs non affiliés n'ont donc pas de numéro d'ordre, ce qui n'interdit nullement de les **rémunérer en droits d'auteur** pour les activités concernées^[42], contrairement à ce que pensent certaines structures^[43].

L'erreur provient d'une confusion avec la valeur des numéros Siren et Siret, qui sont des codes Insee (Institut national de la statistique et des études économiques) uniques servant à identifier les entreprises et les établissements^[44] français. Ils valent nationalement, pour le temps que dure l'entreprise/ l'établissement, et attestent de la possibilité pour ceux-ci de produire une facture pour se faire rémunérer d'une prestation, d'un service, d'une vente d'œuvre...

En résumé : sans numéro de Siren ou Siret, il est impossible de facturer ; sans numéro Agessa, il est possible de percevoir des droits d'auteur, mais pas de droits d'auteur au titre des activités accessoires.

Voir aussi la fiche de l'Agessa http://www.agessa.org/teleChargement/ficTelecharge_1/auteurs/FichePratique1.pdf

Les cotisations

Les cotisations **obligatoires** dues au régime des artistes auteurs sont :

Pour tous (affiliés et non affiliés) :

- les cotisations précomptées : cotisations d'assurance maladie-maternité, CSG (Contribution sociale généralisée), CRDS (Contribution au remboursement de la dette sociale),
- la contribution diffuseur.

Pour les seuls affiliés :

- les cotisations versées directement par l'auteur **affilié** à l'Agessa : assurance vieillesse plafonnée,
- les cotisations versées directement par l'auteur **affilié** à l'Ircec : assurance vieillesse complémentaire.

Elles se répartissent comme suit :

<i>diffuseur</i>	Rémunération forfaitaire brute de l'auteur :		100,00 €
	Précompte à verser à l'Agessa (calculé sur la rémunération brute) :		
	Cotisations d'assurance maladie-maternité	$100 \text{ €} \times 0,85 \%^{[45]} =$	0,85 €
	CSG	$100 \text{ €} \times 98,5 \%^{[46]} \times 7,5 \%^{[47]} =$	7,368 €
	CRDS	$100 \text{ €} \times 98,5 \% \times 0,5 \%^{[48]} =$	0,491 €
	Formation professionnelle continue	$100 \text{ €} \times 0,35 \%^{[49]} =$	0,35 €
	Total (arrondi à l'euro le plus proche)		9,00 €
	Précompte à régler à l'Agessa		9,00 €
	Rémunération forfaitaire nette de l'auteur (= somme à verser à l'auteur)	$100 \text{ €} \times 1,1 \% =$	91,00 €
	Contribution diffuseur	$9 \text{ €} + 1 \text{ €} =$	1,00 €^[50]
Total à régler à l'Agessa par le diffuseur	$91 \text{ €} + 9 \text{ €} + 1 \text{ €} =$	101,00 €	
Coût total pour le diffuseur		101,00 €	
<i>auteur</i>	Assurance vieillesse plafonnée	$100 \text{ €} \times 6,65 \%^{[51]} =$	6,65 €
	Assurance vieillesse complémentaire	selon la classe choisie ^[52]	
	Source : http://www.agessa.org/teleChargement/ficTelecharge_1/auteurs/FichePratique1.pdf		

À condition qu'elles respectent le plafond de référence de la sécurité sociale (35 352 € par an en 2011), les cotisations peuvent se cumuler avec celles versées au titre d'autres activités professionnelles (salariées, indépendantes).

[42] N'oublions pas que c'est en premier lieu la nature de la prestation qui conditionne la rémunération.

[43] En revanche, n'étant pas affiliés, ils ne pourront pas être rémunérés en droits d'auteur au titre des activités accessoires.

[44] Entendu au sens large, donc, pour les cas qui nous concernent, principalement les auto-entrepreneurs.

[45] Fiscalement déductible.

[46] L'abattement forfaitaire est ramené de 3 % à 1,75 % depuis le 1er janvier 2012 (loi de financement de la sécurité sociale 2012).

[47] Dont 5,1 % fiscalement déductible.

[48] Non déductible fiscalement.

[49] La loi de finances rectificative du 28 décembre 2011 instaure cette nouvelle contribution, ainsi qu'une contribution supplémentaire de 0,1 % pour le diffuseur (également pour la formation professionnelle) à compter du 1er juillet 2012.

[50] Arrondi à l'euro le plus proche.

[51] Fiscalement déductible.

[52] Fiscalement déductible.

Le précompte

Les cotisations sociales (maladie, maternité, vieillesse, invalidité, décès, prévoyance), la CSG et la CRDS sont réglées directement par le diffuseur à l'Agessa (ou à la MDA) pour le compte de l'auteur. C'est ce qui s'appelle le précompte.

Il est déduit de la rémunération brute (rémunération nette = rémunération brute – les cotisations sociales).

Pour s'acquitter du précompte, le diffuseur déclare les revenus artistiques ou les revenus accessoires à l'aide des bordereaux adéquats, disponibles sur le site de l'Agessa, et règle les sommes dues.

– Bordereau déclaratif :

http://www.agessa.org/telechargement/ficTelecharge_1/diffuseurs/Bordereau_declaratif.pdf

– Bordereau spécifique des revenus accessoires :

http://www.agessa.org/telechargement/ficTelecharge_1/diffuseurs/Bordereau_specifique_Revenus_accessoires.pdf

Quand ?

Les déclarations sociales sont trimestrielles, excepté pour les diffuseurs qui versent occasionnellement des droits d'auteur. Dans ce cas, la déclaration et le versement des cotisations devront être effectués lors du paiement des droits.

Le certificat de précompte

Le calcul du précompte peut figurer sur la note de droits d'auteur, la convention de résidence, de lecture, d'atelier, etc. Le diffuseur peut^[53], de plus, remettre à l'auteur le certificat de précompte, où figurent les sommes versées et les cotisations prélevées (téléchargeable ici http://www.agessa.org/telechargement/ficTelecharge_1/auteurs/Certification_de_precompte.pdf).

Peu de diffuseurs effectuent spontanément cette démarche. L'auteur est cependant « en droit de l'exiger »^[54].

Cela peut constituer pour celui-ci une sécurité : il peut ainsi vérifier que le diffuseur s'est engagé à verser le précompte. Mais, normalement, l'auteur n'a pas trop à s'en soucier^[55]... c'est de la responsabilité du diffuseur.

Une exception toutefois : les auteurs qui déclarent fiscalement leurs revenus en BNC et n'ont pas de **dispense de précompte**. Leurs cotisations sociales et fiscales sont calculées sur leurs bénéfices^[56], une fois leurs charges déduites (et non sur leurs seuls

revenus) : leur assiette de cotisations est donc inférieure. Cependant, comme ils ne peuvent la calculer qu'une fois l'année échue, il se peut que les diffuseurs aient versé pour eux, sous forme de précompte, trop de cotisations. Une régularisation (remboursement) sera donc possible sur présentation des justificatifs que constituent les attestations de précompte.

Remboursement de solde créditeur sur présentation des certifications de précompte

S'il n'a pas demandé au(x) diffuseur(s) de l'exonérer de précompte suivant la procédure de dispense de précompte, l'auteur peut solliciter de l'Agessa un remboursement de solde créditeur en cas de cotisations précomptées excédant les cotisations exigibles sur la base de son bénéfice fiscal majoré de 15 %.

Pour déterminer précisément ce solde et procéder à un éventuel remboursement, l'Agessa demande à l'auteur de compléter son dossier en produisant notamment les certifications de précompte renseignées par le(s) diffuseur(s) et vérifie pour l'année civile concernée le montant excédentaire.

Source : http://www.agessa.org/telechargement/ficTelecharge_1/auteurs/Noticespecifique1.pdf

Afin de pallier ces difficultés, les auteurs **affiliés** qui déclarent fiscalement leurs revenus en BNC peuvent solliciter auprès de l'Agessa une exonération de prélèvement des cotisations à la source. Cette dispense de précompte leur est accordée sur examen de dossier et est valable pour une année civile.

Ils devront présenter au diffuseur ce document qui les dispensera de s'acquitter du précompte^[57] et ils régleront ensuite eux-mêmes à l'Agessa leurs cotisations, calculées sur la base de leur bénéfice fiscal majoré de 15 %. Ce règlement interviendra en début/ ou en milieu d'année suivante, une fois qu'ils auront clos leurs comptes et calculé précisément leurs bénéfices.

Dispense de précompte

Par principe, la cotisation d'assurance-maladie, la CSG et la CRDS font l'objet d'un prélèvement à la source par le diffuseur sur le montant brut des revenus artistiques (« précompte »).

Par dérogation, afin que les cotisations effectives n'excèdent pas le montant dont l'auteur est légalement redevable, l'auteur déclarant fiscalement ses revenus artistiques dans la catégorie des « bénéfiques non commerciaux » peut bénéficier à compter de son affiliation à l'Agessa d'une dispense de « précompte ».

En ce cas, l'Agessa recouvrera directement auprès de l'auteur les cotisations sur la base de son bénéfice fiscal majoré de 15 %.

Pour bénéficier de cette dispense, l'auteur devra remettre au(x) diffuseur(s) un document nominatif valable pour une année civile (formulaire S.2062) obtenu auprès de l'Agessa. Ce formulaire est adressé à l'auteur par l'Agessa lors de sa première affiliation à réception de sa déclaration fiscale en BNC, puis délivré pour chaque année « N » à réception par l'Agessa de l'avis d'imposition de l'année « N - 2 » faisant apparaître des revenus d'auteur en BNC conformes à ses déclarations à l'Agessa.

Source : site de l'Agessa

http://www.agessa.org/telechargement/ficTelecharge_1/auteurs/Noticespecifique1.pdf

Autre cas où l'auteur peut être amené à régler lui-même les cotisations

Lorsque l'auteur affilié fait une déclaration en fin d'année et indique qu'il n'y a pas eu de précompte (pour tel ou tel diffuseur), l'Agessa lui fera payer les cotisations non précomptées. Il s'agit là d'un rattrapage, d'une régularisation a posteriori et non d'une procédure normale.

Dans la pratique, certains diffuseurs demandent aux auteurs de s'acquitter du précompte, par paresse ou par méconnaissance... Il faut savoir que ce n'est absolument pas comme cela que ça doit se passer.

Formulaires, pour l'auteur :

- formulaire déclaratif annuel « Détail des droits d'auteur »
http://www.agessa.org/telechargement/ficTelecharge_1/auteurs/Detail_des_droits_d_auteur.pdf,
- formulaire déclaratif annuel « Détail des revenus accessoires »
http://www.agessa.org/telechargement/ficTelecharge_1/auteurs/Detail_Revenus_Accessoires.pdf.

[57] Il lui restera à régler le 1 % diffuseur (1,1 % à compter du 1^{er} juillet 2012).

5.1.4. Le régime social des artistes auteurs

Il n'existe pas de véritable « statut » des auteurs : ils sont considérés (partiellement) comme des indépendants sur le plan fiscal et assimilés (partiellement également) à des salariés pour le régime de sécurité sociale.

Le régime de sécurité sociale des auteurs est rattaché au régime général des salariés. Il est financé par leurs cotisations et par les contributions des diffuseurs. Ils ont donc presque les mêmes droits que les salariés :

- Première différence : les ATMP (accidents du travail et les maladies professionnelles) ne sont ni reconnus ni indemnisés. L'auteur affilié bénéficie du remboursement des soins et des indemnités journalières mais ne percevra pas l'indemnisation complémentaire, sous forme de rente ou de capital, auxquels les salariés peuvent prétendre. La seule solution sera de souscrire à une assurance privée pour garantir ces risques. Si l'auteur bénéficie d'une double rémunération, comme salarié et auteur, son statut de salarié lui permet de bénéficier d'indemnisation ATMP.
- Seconde différence : les auteurs sont dispensés du paiement des cotisations relatives à l'assurance chômage, ils ne peuvent donc prétendre aux allocations chômage^[58].

Pour une présentation détaillée du régime de sécurité sociale des artistes auteurs, cf. **La Fiche pratique de l'Agessa** (http://www.aggessa.org/teleChargeement/ficTelecharge_1/auteurs/FichePratique1.pdf)

Les prestations d'assurances sociales^[59]

- Prestations « en nature » : maladie et maternité : remboursements des frais médicaux, des frais d'hospitalisation, des frais pharmaceutiques ;
- prestations « en espèces » : indemnités journalières à compter des quatre jours d'arrêt de travail, congés maternité et paternité ;
- pension d'invalidité, pension vieillesse et assurance décès ;
- allocations familiales...

La retraite

Les auteurs sont, de ce point de vue, assimilés à des salariés : ils doivent donc, pour bénéficier d'une retraite de base à taux plein à 60 ou 62 ans, avoir cumulé de 160 trimestres à 165 trimestres, en fonction de leur année de naissance (loi Fillon)^[60].

Les auteurs affiliés devront donc, en plus des cotisations précomptées, s'acquitter des cotisations retraite : assurance vieillesse plafonnée et assurance vieillesse complémentaire.

Assurance vieillesse plafonnée

Elle est obligatoire et les cotisations sont à régler par l'auteur annuellement, directement à l'Agessa^[61]. Taux de cotisation : 6,65 %^[62] du revenu artistique (droits d'auteur et droits d'auteur au titre des activités accessoires). À calculer sur le brut hors taxes pour les auteurs déclarant fiscalement leurs revenus en « traitements et salaires » et sur le bénéfice majoré de 15 % pour ceux qui déclarent leurs revenus en « bénéfices non commerciaux. »

Elle sera calculée sur une base forfaitaire pour les auteurs dont le revenu est inférieur au seuil d'affiliation (mais sur le revenu artistique réellement perçu s'ils sont déjà bénéficiaires d'une pension retraite).

- Les salaires éventuellement perçus au cours de la même année seront pris en compte. « Si l'auteur a déjà cotisé à hauteur du plafond annuel de la sécurité sociale pour une activité salariée, il est exonéré de la cotisation d'assurance vieillesse sur ses revenus artistiques. »^[63]
- Au moment de la retraite, l'auteur pourra continuer à percevoir des revenus artistiques, mais continuera à cotiser sans que sa retraite soit bonifiée.

Assurance vieillesse complémentaire

Elle est obligatoire et gérée par l'Ircec ; les classes de cotisations sont optionnelles. L'Ircec adresse automatiquement un appel de cotisations aux auteurs affiliés^[64]. S'ils n'en reçoivent pas, ils doivent d'eux-mêmes se manifester auprès de l'Ircec. Les auteurs choisissent une classe de cotisation qui détermine le montant annuel à verser et le nombre de points obtenus en contrepartie. Pour les auteurs de l'écrit (écrivains, traducteurs, illustrateurs du livre et photographes tirant plus de 50 % de leurs revenus du livre), la cotisation est prise en charge à 50 % par les recettes du droit de prêt, gérées par la Sofia (Société française des intérêts des auteurs de l'écrit).

NB : Les auteurs affiliés percevant des revenus inférieurs au seuil d'affiliation, peuvent demander à être dispensés de cotisations, notamment en renvoyant le coupon de demande de dispense figurant sur l'appel de cotisations.

Les classes de cotisations : <http://www.ircec-berri.org/regimeircec/cotisationsircec.htm>

Le site de l'Ircec : <http://www.ircec-berri.org/#>

Sur la question des retraites, voir aussi les fiches de l'Agessa

http://www.aggessa.org/telechargement/ficTelecharge_1/auteurs/FichePratique2.pdf http://www.aggessa.org/getpage_La-cotisation-d-assurance-vieillesse_58,,.html

NB¹ : Il existe à Nogent-sur-Marne une maison de retraite réservée aux artistes, la Maison nationale des artistes, qui peut accueillir des auteurs, valides et invalides, à partir de 65 ans. Elle dépend de la Fédération nationale des arts graphiques et plastiques (plus d'informations ici <http://www.fnagp.com/pages/accueil/accueil.php> ou là <http://www.sgdil.org/la-documentation/les-dossiers/230>).

NB² : À partir du 1^{er} juillet 2012, les auteurs auront droit à la formation professionnelle continue^[65], qui sera gérée par l'Afdas (Assurance formation des activités du spectacle).

[58] L'affiliation à l'Agessa permet cependant, sous conditions, de bénéficier de l'ASS (Allocation de solidarité spécifique). Pour connaître les conditions d'éligibilité, prendre contact avec Pôle emploi et voir ci-dessous.

[59] Concerne uniquement les auteurs affiliés.

[60] http://www.travail-emploi-sante.gouv.fr/informations-pratiques,89/fiches-pratiques,91/retraite,123/les-prestations,1783/la-retraite-de-base-du-regime,11589.html#sommaire_3.

[61] Pas de précompte, mais un appel est adressé à l'auteur par l'Agessa.

[62] Fiscalement déductible.

[63] Source : http://www.aggessa.org/teleChargeement/ficTelecharge_1/auteurs/FichePratique1.pdf.

[64] Depuis 2004, l'Agessa communique ses fichiers à l'Ircec, ce qui ne dispense pas l'auteur de ses obligations à l'égard de l'Ircec. Il doit en effet vérifier que l'Ircec l'a bien inscrit et qu'elle lui adresse bien les appels de cotisations.

[65] Dont le fonds sera abondé par une contribution des auteurs (précomptée) de 0,35 % du montant des droits d'auteur et des droits d'auteur au titre des activités accessoires perçus, par une contribution des diffuseurs à hauteur de 0,1 % des sommes versées sous forme de droits d'auteur et de droits d'auteur au titre des activités accessoires (le « 1 % diffuseur », qui devient le « 1,1 % diffuseur ») et par une contribution volontaire des sociétés d'auteurs.

5.1.5. CMU, ASS et RSA

La Couverture maladie universelle (CMU)

Elle permet à toute personne qui n'a pas de couverture sociale, qui réside en France de façon stable et régulière (depuis plus de trois mois), et dont les ressources sont inférieures à un montant fixé annuellement, de bénéficier gratuitement d'une assurance-maladie. Les écrivains qui ne peuvent bénéficier du régime de sécurité sociale des auteurs, ni d'une couverture sociale liée à une activité antérieure, ni de celle de leur conjoint, peuvent donc demander la CMU.

Lorsque l'affiliation est refusée par la CPAM, faute de revenus artistiques suffisants, celle-ci peut proposer l'ouverture de droits dans le cadre de la CMU.

En fonction de chaque situation, plusieurs dispositifs existent pour couvrir, partiellement ou en totalité les dépenses de santé :

- la CMU de base, qui correspond aux remboursements assurés par le régime général,
- la CMU complémentaire, qui prend en charge la part qui revient aux mutuelles,
- l'aide complémentaire santé, qui est attribuée elle aussi sous conditions de ressources (plafond CMU + 20 %). Elle permet d'acquiescer une couverture complémentaire en matière de santé auprès d'un organisme complémentaire de son choix (mutuelle, institution de prévoyance, assurance). L'aide sera versée directement à cet organisme qui la déduira du prix du contrat.

Informations :

<http://www.cmu.fr/site/index.php4> et <http://vosdroits.service-public.fr/particuliers/N19717.xhtml>.

[66] Au 1^{er} janvier 2011.
[67] Pour en bénéficier à taux plein. Montant au 1^{er} juin 2011.
[68] Et être à jour de ses cotisations.

L'Allocation de solidarité spécifique (ASS)

Les auteurs, non salariés par ailleurs ont, sous les conditions nommées ci-dessous, droit à l'ASS. Son montant est de 15,37 € par jour à taux plein^[66]. Il faut, pour pouvoir en bénéficier : résider en France, ne pas être salarié, être inscrit comme demandeur d'emploi, avoir des revenus mensuels inférieurs à 614,80 € par mois pour une personne seule et 1 229,60 € par mois pour un couple^[67] et être affilié au régime de sécurité sociale des artistes auteurs (preuve de professionnalité)^[68].

Deux documents sont exigés par Pôle Emploi :

- une copie de la notification de décision prise par la caisse d'assurance-maladie dont relève l'auteur. La notification de décision fait foi de l'affiliation de l'intéressé au régime général de la sécurité sociale ;
- une attestation de versement des cotisations délivrée par l'AGESSA.

Informations :

<http://vosdroits.service-public.fr/F12484.xhtml>

Le Revenu de solidarité active (RSA)

On peut être affilié à l'Agessa et faire une demande de RSA.

Il faut, pour pouvoir en bénéficier : résider en France de façon stable (au moins neuf mois sur douze), avoir plus de 25 ans, avoir épuisé ses droits aux allocations chômage et ne pas dépasser un certain montant de ressources.

Son montant est de 467 € (en 2011) pour une personne seule (sans aide au logement).

Le RSA donne droit à la CMU et à la CMU complémentaire, exonère de la taxe d'habitation, permet d'obtenir des réductions de factures téléphoniques et le montant maximum de l'allocation logement.

Informations : <http://www.rsa.gouv.fr/>

Conditions pour pouvoir en bénéficier :
<http://www.rsa.gouv.fr/Quelles-sont-les-conditions-d.html>

5.1.6. Le régime fiscal des artistes auteurs

Les écrivains ont la possibilité de choisir leur régime d'imposition au moment de leur déclaration de revenus :

- soit dans la catégorie « Traitement et salaires »,
- soit dans la catégorie « Bénéfices non commerciaux ».

L'administration fiscale distingue auteurs et écrivains. Seuls les auteurs de la branche des « écrivains » et ceux de la branche des « auteurs et compositeurs de musique » peuvent déclarer leurs revenus en Traitements et salaires^[69].

Déclaration des droits d'auteur au titre des traitements et salaires

L'écrivain doit déclarer ses droits d'auteur perçus de ses éditeurs et diffuseurs. Les sommes perçues de l'étranger doivent également être déclarées.

Dans la rubrique « Traitements et salaires », déclarer les revenus nets imposables.

L'auteur bénéficie, comme tout salarié, de l'abattement forfaitaire de 10 %. Il peut cependant préférer établir une déclaration aux frais réels s'il est en mesure de justifier de frais professionnels spécifiques engagés.

« Le régime des "Traitements et salaires" s'applique automatiquement, que l'activité artistique soit principale ou accessoire ; les écrivains peuvent cependant y renoncer en optant pour le régime des BNC. »

Source : **Comment rémunérer les auteurs ?, op. cit., p. 17**

Pour plus de renseignements :

http://www.livre-paca.org/index.php?show=dazibao&rubrique=1&id_rubrique=19&iddazibao=109&type=0&article=1506

[69] C'est pour eux le régime « normal ».

Déclaration des droits d'auteur au titre des bénéfices non commerciaux

Option choisie pour minimum trois années.

Deux déclarations sont possibles, selon la hauteur des sommes perçues l'année précédente :

- le régime de la micro-entreprise « spécial BNC », si les recettes ne dépassent pas 32 100 € HT. L'auteur bénéficie alors de 34 % d'abattement forfaitaire et n'a pas à faire le compte de ses frais professionnels ;
- le régime de la déclaration contrôlée ou « au réel », si les sommes perçues dépassent les 32 100 € HT. L'auteur sera « aux frais réels » (déduction de l'ensemble des frais professionnels).

Il lui sera nécessaire de tenir un livre de compte journalier et de conserver toutes les factures d'achat de matériel, de déplacements, etc., ainsi que les factures de ventes, de cessions de droits d'auteur, de prestations. Cette déclaration suppose des frais réels importants.

Source : **Comment rémunérer les auteurs ?, op. cit., p. 17**

Pour plus de renseignements :

http://www.livre-paca.org/index.php?show=dazibao&rubrique=1&id_rubrique=19&iddazibao=110&type=0&article=1554

Évaluer les conséquences de l'option fiscale choisie sur les cotisations sociales :

http://www.livre-paca.org/index.php?show=dazibao&rubrique=1&id_rubrique=19&iddazibao=113&type=0&article=1753

Enfin, les cotisations sociales et les cotisations d'assurance vieillesse (retraite) à l'Agessa et à l'Ircec sont déductibles des revenus imposables. Une part de la CSG (5,1 %) l'est également.

5.2 .Les auteurs étrangers

Lorsque l'auteur accueilli est étranger et vit à l'étranger, un certain nombre de démarches spécifiques devront être mises en œuvre. Compte tenu de la multitude des situations^[70], nous ne pourrions pas présenter ici un inventaire exhaustif de tous les cas de figure possibles. Nous allons aborder les situations les plus fréquentes, tout en listant l'ensemble des points à envisager.

Pour les projets dont nous traitons dans ce guide, la situation la plus courante est l'accueil d'un auteur par une structure française, qui le rémunère (en droits d'auteur ou en salaire), que ce soit pour une résidence ou pour une intervention ponctuelle.

Pour les autres cas de figure, il convient de consulter les sites mentionnés ci-dessous. Pour une activité se déroulant en Île-de-France, il est possible de contacter le **Baape** (Bureau d'accueil des artistes et professionnels étrangers).

Avant toute chose, il faut distinguer :

- les étrangers ressortissants de l'Union européenne, qui n'ont aucune formalité à remplir, au regard des autorisations de séjour, pour séjourner sur le territoire français ;
- les étrangers non ressortissants de l'Union européenne, qui sont soumis aux règles de droit commun en matière d'entrée et de séjour des étrangers.

Le premier point, concernant les autorisations de séjour, ne s'adresse qu'à ces derniers.

[70] En fonction de la nationalité de l'auteur, de son statut, de la durée et de la nature du projet, de la structure organisatrice, etc.

5.2.1. Les autorisations de séjour : visa, titre de séjour...

Les démarches administratives nécessaires au séjour de l'artiste en France sont à effectuer à la fois par le lieu d'accueil (transmission des documents) et par l'auteur lui-même (auprès de l'ambassade ou du consulat de France de son pays de résidence). Les procédures applicables dépendent à la fois de la durée du séjour et du type de contrat :

– Séjour de moins de trois mois :

Certains ressortissants sont dispensés de l'obligation de détenir un visa. Pour en connaître la liste :

http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/france_829/venir-france_4062/entrer-france_4063/informations-generales-pour-les-etrangers-titulaires-un-passeport-ordinaire_70200.html

Attention ! certains ressortissants peuvent ne pas avoir besoin de visa pour un séjour de tourisme de moins de trois mois, mais avoir besoin d'un visa pour un séjour de la même durée en vue de l'exercice d'une activité rémunérée.

– Si l'auteur est rémunéré en droits d'auteur, il doit demander un visa de court séjour pour « motif professionnel » à l'ambassade ou au consulat de français de son pays. Il peut lui être demandé, pour l'obtenir, de présenter les justificatifs de ses ressources pendant le séjour ainsi que des garanties de retour : une lettre d'invitation de la structure, une copie de la convention de résidence, une attestation de rémunération, une attestation d'hébergement, ses relevés bancaires des trois derniers mois, etc. Les conditions d'obtention du visa et les documents à fournir peuvent varier d'un consulat à l'autre ; il est donc nécessaire de s'informer auprès du consulat concerné.

– Si l'auteur est salarié de la structure, il doit également demander un visa de court séjour pour « motif professionnel », en présentant l'autorisation provisoire de travail. Celle-ci doit être demandée au préalable par l'employeur à la Direccte (Direction régionale des entreprises, de la concurrence, de la consommation, du travail et de l'emploi, ex-DDTEFP) dont il dépend. Le délai recommandé pour le dépôt de la demande d'autorisation de travail à la Direccte est de trois mois avant l'arrivée.

Attention ! même si l'auteur n'a pas besoin de visa pour un séjour de moins de trois mois, y compris dans le cadre de l'exercice d'une activité rémunérée, l'autorisation de

travail est à demander pour tous les auteurs ne résidant pas dans l'espace économique européen ou en Suisse.

– Séjour de plus de trois mois : l'auteur doit solliciter un visa de long séjour auprès de l'ambassade ou du consulat français de son pays. Pour l'obtenir, il devra présenter un contrat de plus de trois mois avec la structure accueillante, attestant au minimum d'une rémunération équivalente au Smic chaque mois. Ce contrat peut être : s'il est rémunéré en droits d'auteur, une convention de résidence validée par la DRAC ; s'il est salarié, un contrat de travail validé par la Direccte.

Muni de ce visa, il devra se déclarer auprès de la préfecture de son lieu de résidence et y solliciter, au plus tard dans les deux mois qui suivent son arrivée, un titre de séjour « Profession artistique et culturelle ». Il devra, en plus, passer une visite médicale par le biais de l'Ofii (Office Français de l'Immigration et de l'Intégration).

C'est une procédure assez longue, il peut donc être judicieux d'accueillir l'auteur, soit pour un séjour de moins de trois mois, soit pour une durée beaucoup plus importante, qui justifie l'ensemble des démarches.

Ce titre de séjour « Profession artistique et culturelle » permet de travailler à la fois comme salarié et comme non salarié (contrats de droits d'auteur, par exemple). Si de nouveaux contrats se présentent en cours de séjour, il n'y aura pas de démarches supplémentaires à faire pendant la durée de validité du titre de séjour.

5.2.2. Rémunération

La structure établira avec l'auteur une convention de résidence ou d'intervention et proposera une rémunération en droits d'auteur, en salaire ou en honoraires.

– Si l'écrivain est rémunéré en droits d'auteur :

Les cotisations sociales ne concernent que les auteurs qui résident fiscalement en France (c'est la résidence fiscale qui détermine le pays où doivent être réglées les cotisations sociales). Donc, pour un auteur étranger vivant à l'étranger, ni celui-ci ni la structure ne sont assujettis aux cotisations sociales. En revanche, cette dernière doit s'acquitter du **1 % diffuseur**^[71].

– S'il a un contrat de travail ou s'il facture sa prestation : Les cas de figure possibles étant très nombreux, il est recommandé de consulter le site du Cleiss (Centre des liaisons européennes et internationales de sécurité sociale)

www.cleiss.fr.

Les structures franciliennes peuvent également prendre contact avec le **Baape**.

5.2.3. Droit du travail

La convention de résidence, de lecture ou d'intervention n'étant pas un contrat de travail, la réglementation relative au travail des étrangers n'a pas vocation à s'appliquer.

Si l'auteur a un contrat de travail, les dispositions relatives au travail des étrangers s'appliquent.

Voir :

<http://www.travail-emploi-sante.gouv.fr/informations-pratiques,89/fiches-pratiques,91/embauche,108/l-embauche-d-un-etranger,660.html>

5.2.4. Sécurité sociale et assurances

Si l'écrivain est rémunéré en droits d'auteur^[72], une assurance santé valable en France est nécessaire. Soit il en souscrit une dans son pays, soit la structure d'accueil s'en charge en France (pour tous renseignements, elle peut prendre contact avec son assureur). Une attestation d'assurance est parfois exigée au moment de la demande de visa.

Si l'auteur a un contrat de travail :

- de moins de trois mois : une assurance est nécessaire, car l'affiliation à la CPAM (Caisse primaire d'assurance-maladie) n'est pas possible ;
- de plus de trois mois : Il peut s'affilier à la CPAM (et donc ouvrir des droits à la sécurité sociale), à condition de travailler au minimum 60 heures sur 30 jours consécutifs, ou 120 heures sur 3 mois, ou être rémunéré pendant un mois plus de 60 fois le Smic horaire.

Il sera prudent de prévoir, en plus des diverses assurances auxquelles l'auteur doit souscrire, une assurance rapatriement, également généralement demandé au moment de la demande de visa.

5.2.5. Régime fiscal

Les revenus de source française perçus par des personnes qui n'ont pas leur domicile fiscal en France sont soumis à l'impôt sur le revenu en France.

« Les produits de droits d'auteur sont considérés comme des revenus de source française, lorsqu'ils sont versés par des organismes établis en France. Ainsi, les droits d'auteur versés par un organisme français doivent être déclarés en France par l'auteur. »^[73]

La réglementation fiscale française prévoit que les droits d'auteur doivent faire l'objet d'une retenue à la source de 33,33 %^[74].

Les conventions fiscales évitent une double imposition, en France et dans le pays de résidence.

Lorsque la France a conclu une convention fiscale avec le pays de résidence de l'auteur, il faut donc se reporter à cette convention pour connaître les règles applicables.

Selon le cas, elle peut prévoir que les revenus sont :

- soit exonérés de toute imposition en France (l'imposition se fait dans l'état de résidence de l'auteur) ;
- soit soumis à une retenue à la source^[75] dont le taux est plafonné (le taux de la retenue peut ainsi être fixé à 5 % ou 10 % au lieu des 33,33 % prévus par la législation fiscale française).

S'il n'y a pas de convention fiscale, l'auteur subira donc une double imposition : en France et dans son propre pays.

Si l'auteur perçoit un salaire ou facture sa prestation, il sera également en principe soumis à une retenue à la source par l'État français :

- s'il s'agit d'une prestation artistique : retenue à la source de 15 % après abattement de 10 % pour frais professionnels ;

- s'il s'agit d'un salaire sans que l'activité s'apparente à une prestation artistique, le calcul suit le principe de la retenue à la source sur les salaires, avec un barème par tranche.

La retenue à la source doit être versée à la recette des impôts au plus tard le 15 du mois qui suit le paiement par le débiteur des sommes. Ce versement doit être accompagné d'une déclaration Cerfa n° 2494 en double exemplaire. La structure doit fournir le justificatif de versement à l'auteur.

Plus d'informations sur :

http://www.impots.gouv.fr/portal/dgi/public/documentation.impot?espId=-1&pageId=docu_international&sfid=440 (conventions fiscales internationales téléchargeables) et

<http://www.artistes-etrangers.eu/dossier-crivain/edition-en-france-d-oeuvres-d-ecrivains-etrangers.html> ou en contactant directement le centre des impôts des non-résidents.

Attention, la page

<http://www.artistes-etrangers.eu/dossier-crivain/edition-en-france-d-oeuvres-d-ecrivains-etrangers.html> est erronée en ce qui concerne la TVA :

La TVA est imposable dans le pays où est établi le preneur (c'est-à-dire la personne à qui la prestation est facturée). Si l'acheteur n'est pas assujetti, il ne pourra pas récupérer la TVA mais la paie en réglant la facture TTC. (Le taux de TVA est le taux français.)

5.2.6. Contacts et informations

Baape – Bureau d'accueil des artistes et professionnels étrangers (Île-de-France)

Le Baape est un pôle d'information, d'orientation et de soutien aux artistes et professionnels de la culture étrangers venant en Île-de-France et aux structures qui les accueillent, toutes disciplines confondues.

Baape

Cité internationale universitaire de Paris

17, bd Jourdan – 75014 Paris

Contact : Anaïs Lukacs. baape@ciup.fr

Tél. : (0033) 01 44 16 65 21

Site : <http://www.ciup.fr/fr/mobilite/artiste/home>

Centre des impôts des non-résidents

Tél. : 01 57 33 83 00

sip.nonresidents@dgfip.finances.gouv.fr

Artistes-étrangers.eu

<http://www.artistes-etrangers.eu/>

<http://www.artistes-etrangers.eu/dossier-crivain/edition-en-france-d-oeuvres-d-ecrivains-etrangers.html>

France diplomatie

<http://www.diplomatie.gouv.fr/>

entrer en France

<http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/la-france/venir-en-france/entrer-en-france/>

Service public.fr

<http://vosdroits.service-public.fr/>

demande de titre de séjour :

<http://vosdroits.service-public.fr/F15755.xhtml>

[71] 1,1 % à compter du 1^{er} juillet 2012.

[72] Que ce soit pour une durée de moins de trois mois ou de plus de trois mois.

[73] <http://www.artistes-etrangers.eu/dossier-crivain/edition-en-france-d-oeuvres-d-ecrivains-etrangers.html>

[74] <http://www.artistes-etrangers.eu/dossier-crivain/edition-en-france-d-oeuvres-d-ecrivains-etrangers.html>

[75] Voir les articles 182 A et 182 A bis du Code général des impôts : <http://droit-finances.commentcamarche.net/legifrance/74-code-general-des-impots/260500/retenu-a-la-source-de-l-impot-sur-le-revenu>

5.3. Contacts et adresses utiles (dernière mise à jour le 13 octobre 2011)

5.3.1. Régional

Bretagne

Lieux ressources

Conseil régional de Bretagne – Direction de la culture

283, avenue du Général-Patton – CS 21 101 – 35711 Rennes Cedex
Tél. : 02 99 27 10 10 – Fax : 02 99 27 11 11

Directeur de la culture :

Thierry Le Nédic – thierry.lenedic@region-bretagne.fr

Chargé des industries culturelles :

Jean-François Bertrand – jean-francois.bertrand@region-bretagne.fr
Site : www.bretagne.fr

Livre et Lecture en Bretagne

14, rue Guy-Ropartz – BP 30407 – 35704 Rennes Cedex 7
Tél. : 02 99 37 77 57 – Fax : 02 99 59 21 53

Directeur :

Christian Ryo – christian.ryo@livrelecturebretagne.fr

Chargée de mission Vie littéraire :

Marie-Joëlle Letourneur – mj.letourneur@livrelecturebretagne.fr
Site : www.livrelecturebretagne.fr

Drac Bretagne

Hôtel de Blossac – 6, rue du Chapitre – CS 24405 – 35044 Rennes
Tél. : 02 99 29 67 88 – Fax : 02 99 29 67 99

Livre et lecture : 02 99 29 67 97

Conseiller livre et lecture :

Bruno Dartiguenave – bruno.dartiguenave@culture.gouv.fr

Éducation artistique et culturelle : 02 99 29 67 81

Conseillère éducation artistique et culturelle :

Martine Cécillon – martine.cecillon@culture.gouv.fr
Site : <http://www.bretagne.culture.gouv.fr/>

Drac des Pays de la Loire

1, rue Stanislas-Baudry
BP 63518
44035 Nantes Cedex 1
Tél. : 02 40 14 23 00 – Fax : 02 40 14 23 01

Livre et lecture : 02 40 14 23 72

Conseiller Livre et lecture :

Jean-Pierre Meyniel – jean-pierre.meyniel@culture.gouv.fr

Éducation artistique et culturelle : 02 40 14 23 75

Conseillère éducation artistique et culturelle :

Cécile Duret-Masurel – education-artistique.pays-de-la-loire@culture.gouv.fr
Site : www.pays-de-la-loire.culture.gouv.fr

Délégation académique à l'éducation artistique et culturelle (Daac)

Rectorat
96, rue d'Antrain – CS 10503 – 35705 Rennes Cedex 7
Tél. : 02 23 21 74 10 – Fax : 02 23 21 77 53
Conseillère académique « Lecture/Écriture/Oralisation » :
Sonia Bernard-Tosser – sonia.bernard-tosser@ac-rennes.fr
Site : <http://espaceeducatif.ac-rennes.fr/jahia/Jahia/lang/fr/pid/8910>

Lieux de résidences pérennes

Meet – Maison des écrivains étrangers et traducteurs de Saint-Nazaire

1, boulevard René-Coty – 44602 Saint-Nazaire
Tél. : 02 40 66 63 20 – Fax : 02 40 22 41 75

Directeur :

Patrick Deville

Coordinatrice :

Élisabeth Biscay
Site : <http://maisonecrivainsetrangers.com/>

Sémaphore Ouessant

Conseil général du Finistère
Direction de l'enseignement, de la culture, du sport et de la jeunesse
50, rue Jean-Jaurès
29000 Quimper
Tél. : 02 98 76 23 91
Chef du service arts et territoires :
Rodolphe Rohart – rodolphe.rohart@cg29.fr
Site : www.cg29.fr

Le Triangle

Boulevard de Yougoslavie – BP 90160 – 35201 Rennes Cedex 2
Tél. : 02 99 22 27 27 – Fax : 02 99 22 27 33
Site : www.letriangle.org
Directeur :
Charles-Édouard Fichet
Littérature :
Sabine Hélot – sabine.helot@letriangle.org

Maison de la poésie de Rennes

47, rue Armand-Rébillon – 35000 Rennes
Tél. : 02 99 51 33 32
Coordinatrice :
Gwénola Morizur – maisondelapoesie.rennes@wanadoo.fr
Site : www.maisondelapoesie-rennes.org

Maison Louis-Guilloux

13, rue Lavoisier – 22000 Saint-Brieuc
Tél. : 02 96 62 37 48 – Fax : 02 96 62 37 49
Contact : creal.22@wanadoo.fr
Site : www.fol22.com

Centre de culture populaire

16, rue Jacques-Jollinier – 44600 Saint-Nazaire
Tél. : 02 40 53 50 04 – Fax : 02 40 53 65 84
Contact : anne@ccp.asso.fr
Site : www.ccp.asso.fr

Autres régions

Structures régionales pour le livre

Toutes les coordonnées :

[www.fill.fr/fr/les_structures_r_gionales_pour_le_livre](http://www.fill.fr/fr/les_structures_regionales_pour_le_livre)

Écla Aquitaine
<http://ecla.aquitaine.fr>
 Tél. : 05 47 50 10 00

Le MOTif
www.lemotif.fr
 Tél. : 01 53 38 60 61

ARL Haute-Normandie
www.arl-haute-normandie.fr
 Tél. : 02 32 10 04 90

Le Transfo
www.letransfo.fr/
 Tél. : 04 73 28 83 40

LR2L
www.lr2l.fr
 Tél. : 04 67 17 94 69

CRL Pays de la Loire
www.paysdelaloire.fr
 Tél. : 02 28 20 60 78

CRL Bourgogne
www.crl-bourgogne.org
 Tél. : 03 80 68 80 20

CRL en Limousin
www.crl-limousin.org
 Tél. : 05 55 77 49 77

CLL Poitou-Charentes
www.livre-poitoucharentes.org
 Tél. : 05 49 88 33 60

Ciclic
<http://livreaucentre.fr>
 Tél. : 02 47 56 08 08

CRL de Lorraine
www.lorraine.eu
 Tél. : 03 87 33 62 20

ARL Paca
www.livre-paca.org
 Tél. : 04 42 91 65 20

Interbibly
www.interbibly.fr
 Tél. : 03 26 65 02 08

CRL Midi-Pyrénées
www.crl-midipyrenees.fr
 Tél. : 05 34 44 50 20

Arald
www.arald.org
 Tél. : 04 50 51 64 63

Accolad
www.livre-franche-comte.com
 Tél. : 03 84 26 99 51

CRL de Basse-Normandie
www.crlbn.fr
 Tél. : 02 31 15 36 36

Répertoire de résidences en région, une sélection des membres de la Fill et des SRL
www.fill.fr/images/documents/s_lection_de_r_sidences.pdf

5.3.2. National

**Ministère de la Culture et de la Communication :
Direction générale des médias et des industries culturelles (DGMIC)**

Immeuble des Bons-Enfants
182, rue Saint-Honoré – 75033 Paris Cedex
Tél. : 01 40 15 80 00

Directeur adjoint, chargé du livre et de la lecture : Nicolas Georges
Site : <http://www.dgmic.culture.gouv.fr/>

Service du livre et de la lecture (SLL)

182, rue Saint-Honoré – 75033 Paris Cedex 01
Tél. : 01 40 15 80 00

Sous-directeur adjoint, adjoint au directeur adjoint, chargé du livre et de la lecture :
Hugues Ghenassia de Ferran
Site : http://www.dgmic.culture.gouv.fr/mot.php3?id_mot=89

Ministère de la Culture et de la Communication en régions :

Les directions régionales des affaires culturelles (Drac)
www.culture.gouv.fr/mcc/Vos-contacts-en-DRAC

Centre national du livre (CNL)

Hôtel d'Avejan – 53, rue de Verneuil – 75343 Paris Cedex 07
Tél. : 01 49 54 68 68 – Fax : 01 45 49 10 21

Président : Jean-François Colosimo
Toutes les coordonnées : www.centrenationaldulivre.fr/?Contacts
Guide des aides aux auteurs :
<http://fr.calameo.com/read/000063574aa4bd717bb22> ou http://www.fill.fr/fr/guide_des_aides (version actualisée semestriellement par la FILL)

Département de la création

Chef de département :
Isabelle Nyffenegger isabelle.nyffenegger@centrenationaldulivre.fr

Adjoints au chef de département

Littérature :
Florabelle Rouyer – florabelle.rouyer@centrenationaldulivre.fr
Idées, revues, débats d'idées :
Philippe Babo – philippe.babo@centrenationaldulivre.fr
Résidences d'auteurs :
Marie-Claude Van Der Haegen – marie-claude.van-der-haegen@centrenationaldulivre.fr
Site : www.centrenationaldulivre.fr

Associations chargées de gérer les cotisations sociales des artistes auteurs**Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs (Agressa)**

21 bis, rue de Bruxelles – 75009 Paris
Tél. : 01 48 78 25 00 – Fax : 01 48 76 60 00
Service Auteurs auteurs@agessa.org
Service Diffuseurs diffuseurs@agessa.org
Affaires générales affairesgenerales@agessa.org
Toutes les coordonnées : www.agessa.org/getpage_Contactez-nous_81,,6.html
Site : www.agessa.org/

Maison des artistes (MDA)

Services administratifs
90, avenue de Flandre – 75943 Paris Cedex 19
Tél. : 01 53 35 83 63 / Fax : 01 44 89 92 77
Site : www.secuartsgraphiquesetplastiques.org

Sociétés de perception et de répartition de droits**Société française des intérêts des auteurs de l'écrit (Sofia)**

199 bis, boulevard Saint-Germain – 75345 Paris Cedex 07
Tél. : 0 810 642 642 (n° Azur, prix d'un appel local) – Fax : 01 44 07 17 88
Contact : contact@la-sofia.org
Site : www.la-sofia.org

Société des auteurs compositeurs dramatiques (SACD)

Pôle Auteurs Utilisateurs
9, rue Ballu – 75442 Paris Cedex
Tél. : 09 01 40 23 44 55
Contact : poleauteurs@sacd.fr
Site : www.sacd.fr/Accueil.1.0.html

Société civile des auteurs multimédia (Scam)

5, avenue Vélasquez – 75008 Paris
Tél. : 01 56 69 58 58 – Fax 01 56 69 58 59
Pôle Relations auteurs
Tél. : 01 56 69 64 22
Contact pole.auteurs@scam.fr
Site : www.scam.fr/fr/Accueil/tabid/363222/Default.aspx

Associations de défense des droits des auteurs**Société des gens de lettres (SGDL)**

Hôtel de Massa
38, rue du Faubourg-Saint-Jacques – 75014 Paris
Toutes les coordonnées : www.sgd.l.org/lequipe
Tél. : 01 53 10 12 00 – Fax : 01 53 10 12 12
Directeur : Geoffroy Pelletier
Site : www.sgd.l.org/

Le Conseil permanent des écrivains

80, rue Taitbout – 75009 Paris
Tél. : 01 40 51 04 01
Contact : info@conseilpermanentdesecrivains.org
Site : www.conseilpermanentdesecrivains.org

Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse

Hôtel de Massa
38, rue du Faubourg-Saint-Jacques – 75014 Paris
Tél. : 01 42 81 19 93
Contact : ecrire@la-charte.fr
Site : www.la-charte.fr

Association des traducteurs littéraires de France (ATLF)

99, rue de Vaugirard – 75006 Paris
Tél. : 01 45 49 26 44
Site : www.atlf.org

Syndicat national auteurs compositeurs (Snac)

80, rue Taitbout – 75009 Paris
Tél. : 01 48 74 96 30 – Fax : 01 42 81 40 21
Contact : snac.fr@wanadoo.fr
Site : www.snac.fr/

Écrivains associés du théâtre (Eat)

Théâtre du Rond-Point
2 bis, avenue Franklin-Roosevelt – 75008 Paris
Tél. : 01 44 95 58 80 – Fax : 01 42 25 23 48
Contact : eatinfo@wanadoo.fr
Site : www.eattheatre.fr

Autres lieux ressources

Fédération interrégionale du livre et de la lecture (Fill)

132, rue du Faubourg-Saint-Denis – 75010 Paris

Tél. : 01 43 57 85 02 – Fax : 01 43 57 84 17

Déléguée générale :

Stéphanie Meissonnier – s.meissonnier@fill.fr

Contact : info@fill.fr

Guides des aides aux auteurs consultable en ligne www.fill.fr/fr/guide_des_aides

Liens vers les sites internet des structures régionales pour le livre adhérents de la Fill

www.fill.fr/fr/les_structures_r_gionales_pour_le_livre

Site : www.fill.fr

Blog : www.leblogdelafill.fr

Maison des écrivains et de la littérature (Mel)

67, boulevard de Montmorency – 75016 Paris

Tél. : 01 55 74 60 90 – Fax : 01 42 84 20 87

Toutes les coordonnées : www.m-e-l.fr/contact.php

Directrice : Sylvie Gouttebaron

Bourses et résidences :

Nathalie Lurton – n.lurton@maison-des-ecrivains.asso.fr

Base de données des bourses d'écriture et des résidences en France et à l'étranger

www.m-e-l.fr/bourses-residences-ecrivain.php

Site : www.m-e-l.fr

Centre national du théâtre (CNT)

134, rue Legendre – 75017 Paris

Toutes les coordonnées : www.cnt.asso.fr/cnt/equipe.cfm

Tél. / Fax : 01 44 61 84 86

Contact : cnt@cnt.asso.fr

Site : www.cnt.asso.fr/index.cfm

Association Beaumarchais (SACD)

11 bis, rue Ballu

75009 Paris

Directrice : Corinne Bernard 01 40 23 45 80

Secrétaire générale : Céline Klein 01 40 23 45 46

Site : www.beaumarchais.asso.fr

Mécénat

Association pour le développement du mécénat industriel et commercial (Admical)

16, rue Girardon – 75018 Paris

Tél. : 01 42 55 20 01

Site : www.admical.org

Fondation de France

Service Conseil en mécénat d'entreprise

40, avenue Hoche – 75008 Paris

Tél. : 01 44 21 31 00

Site : www.fondationdefrance.org

Répertoire des lieux de résidences

Guide des aides de la Fill :

http://www.fill.fr/fr/guide_des_aides (« Création » puis « Résidence »).

Base de données de la Maison des écrivains et de la littérature :

www.m-e-l.fr/rechercher-residences.php.

Guide des aides destinées aux auteurs du CNL, de la Mel et de la Fill (p. 37 sq.)

(« Résidences en France » <http://fr.calameo.com/read/000063574aa4bd717bb22> ou

http://www.fill.fr/fr/guide_des_aides version actualisée semestriellement par la FILL).

Guide des résidences d'écrivains en Europe, Maison du livre et des écrivains, Les Presses du Languedoc, 2003.

Les résidences en région, une sélection des membres de la Fill et des SRL www.fill.fr/images/documents/s_lection_de_r_sidences.pdf.

Répertoires d'auteurs

Écla Aquitaine

auteurs : <http://ecla.aquitaine.fr/Annuaire-des-professionnels/Ecrit-et-livre/Auteurs>

traducteurs : <http://ecla.aquitaine.fr/Annuaire-des-professionnels/Ecrit-et-livre/Traducteurs>

CRL Bourgogne :

<http://www.crl-bourgogne.org/index/annuaire/auteur.html>

Livre et Lecture en Bretagne :

www.livrelecturebretagne.fr/les-annuaires/rechercher-un-auteur

LR2L Languedoc-Roussillon :

www.lr2l.fr/annuaire/auteurs

CRL en Limousin :

www.crl-limousin.org/site_crl/dossier_acteurs_livre/dossier_auteurs/auteurs_tous.html

CRL Midi-Pyrénées :

www.crl-midipyrenees.fr/annuaire/auteurs

CRL de Basse-Normandie

auteurs : <http://www.crlbn.fr/acteurs-du-livre/auteurs/>

traducteurs : <http://www.crlbn.fr/acteurs-du-livre/traducteurs/>

illustrateurs : <http://www.crlbn.fr/acteurs-du-livre/illustrateurs/>

ARL Haute-Normandie :

www.arl-haute-normandie.fr/Annuaire/Auteurs

CLL Poitou-Charentes :

www.livre-poitoucharentes.org/authors/authors.html

ARL Paca : www.livre-paca.org/index.php?show=search_annu&type=auteur&m=19

Arald : <http://auteurs.arald.org>

Sur le site de la Mel, les écrivains adhérents :

www.m-e-l.fr/liste-ecrivains.php?leg=all&pr=1.

Sur le site de la Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse, les auteurs adhérents :

<http://repertoire.la-chartre.fr/repertoire>.

Sur le site de la SGDL, les auteurs adhérents :

<http://www.sgdl-auteurs.org/sites/index.php?pages/Auteurs#>.

5.3.3. International

Institut français^[76]

1 bis, avenue de Villars – 75007 Paris
Tél. : 01 53 69 83 00 – Fax : 01 53 69 33 00
Contact : info@institutfrancais.com

Résidences et recherche : www.institutfrancais.com/cooperation-et-ingenierie-culturelle/residence-et-recherche/po14.html

Site : www.institutfrancais.com

Mission Stendhal :

« Programme destiné à des auteurs de langue française souhaitant séjourner à l'étranger dans le cadre d'un projet spécifique dans un pays de leur choix »

www.institutfrancais.com/cooperation-et-ingenierie-culturelle/residences-et-recherche/Missions-Stendhal/po14_s169.html

Villa Kujoyama à Kyoto :

« Programme destiné à des créateurs et de chercheurs confirmés, pour la réalisation d'un projet spécifique s'inscrivant à Kyoto »

www.villa-kujoyama.com

www.institutfrancais.com/cooperation-et-ingenierie-culturelle/residences-et-recherche/Villa-Kujoyama-Kyoto-Japon/po14_s57.html

Relais Culture Europe

132, rue du Faubourg-Saint-Denis – 75010 Paris
Tél. : 01 53 40 95 10 – Fax : 01 53 40 95 19
Contact : info@relais-culture-europe.org

Site : www.relais-culture-europe.org

La Villa Médicis à Rome

<http://www.villamedici.it/fr/home>

Res Artis

www.resartis.org/fr

Pépinière européenne pour jeunes artistes

Domaine national de Saint-Cloud
BP 80132 – 92216 Saint-Cloud Cedex
Tél. : 01 41 12 29 30 – Fax : 01 46 02 54 82

Site : www.art4eu.net/index.php

Réseau européen des Centres culturels de rencontre

Association des Centres culturels de rencontre
Hôtel de Massa
38, rue du Faubourg-Saint-Jacques – 75014 Paris
Tél : 01 53 34 97 00 – Fax : 01 53 34 97 09
Contact : info@accr-europe.org
Site : www.accr-europe.org

Pour plus de renseignements sur les dispositifs de financements européens

Commission européenne Programme culture 2007-2013
http://ec.europa.eu/culture/our-programmes-and-actions/doc411_fr.htm

Relais Culture Europe www.relais-culture-europe.org

Irma http://crd.irma.asso.fr/article.php?id_article=35

Liste de résidences à l'étranger

Guide des aides aux auteurs du CNL (p. 77 sq.)

<http://fr.calameo.com/read/000063574aa4bd717bb22>

Écrire en Méditerranée : répertoire des résidences d'auteurs, téléchargeable sur le site de l'ARL Paca

<http://www.livre-paca.org/data/static/docs/repertoire-des-residences-dauteurs.pdf>

Guide des opportunités de financement pour la mobilité internationale des artistes et des professionnels de la culture en Europe, téléchargeable sur le site de On the move :

<http://on-the-move.org/files/Guide%20FR%20-%20final.pdf>

Res Artis www.resartis.org/fr/residences/liste_des_residences/

[76] « Opérateur du ministère des Affaires étrangères et européennes pour l'action extérieure de la France, il se substitue à l'association Culturesfrance sous la forme d'un Epic (Établissement public à caractère industriel et commercial) avec un périmètre d'action élargi et des moyens renforcés. » L'Institut français travaille en étroite relation avec le réseau culturel français à l'étranger, constitué de plus de 150 Instituts français et de près de 1 000 Alliances françaises dans le monde.

5.4. Bibliographie sélective

Nous nous sommes plus particulièrement appuyés, pour la réalisation de ce guide, sur les documents ci-dessous, dont certains chapitres, certains paragraphes, certains outils et certaines références sont très directement inspirés, sans qu'il soit possible de systématiquement les nommer. Nous remercierons particulièrement leurs rédacteurs.

Comment organiser une manifestation littéraire, ARL Paca – Arald, 2010.

Accueillir une résidence (réflexions et propositions), Le Transfo, 2007.

Lettres d'Aquitaine, n° 86 bis, janv.-mars 2010, « Des résidences d'écrivains, pour quoi faire ? », Écla Aquitaine.

Résidences d'artistes en France, Cnap, 2003.

Guide de l'auteur d'œuvres plastiques et graphiques, SNAPcgt, 2007.

5.4.1. Accueil d'auteurs et résidences

Guides et ouvrages

Accueillir une résidence (réflexions et propositions), Le Transfo, 2007 <http://www.le-transfo.fr/Mediatheque/Fichiers/Espace-documentaire/Accueillir-une-residence>.

Comment accueillir un auteur ? (de la dédicace à la résidence), rédigé par Yann Dissez et publié par la Fill, Écla Aquitaine, le CRL Bourgogne, Livre et Lecture en Bretagne, Ciclic, Le MOTif, le CRL en Limousin, le CRL Lorraine, le CRL Basse-Normandie, l'ARL Haute-Normandie, le CRL Pays de la Loire et l'Arald http://www.fill.fr/fr/comment_accueillir_un_auteur

Écrire en Méditerranée : répertoire des résidences d'auteur, ARL Paca, 2010 <http://www.livre-paca.org/data/publications/pdf/repertoire-des-residences-dauteurs.pdf>.

Écrivains dans la cité, deuxième édition, Maison des écrivains – Drac Île-de-France, 1999.

Guide des aides destinées aux auteurs : bourses d'écriture, résidences en France et à l'étranger, CNL, FILL, Mel 2009 <http://fr.calameo.com/read/000063574aa4bd717bb22>

(ou http://www.fill.fr/fr/guide_des_aides version actualisée semestriellement par la Fill).

Guide des opportunités de financement pour la mobilité internationale des artistes et des professionnels de la culture en Europe, réalisé par Practics et On the move, septembre 2011.

Guide des opportunités de financement pour la mobilité internationale des artistes et des professionnels de la culture en Europe, réalisé par PRACTICS et On the move, septembre 2011.

Guide des résidences d'écrivains en Europe, Maison du livre et des écrivains, Les Presses du Languedoc, 2003.

L'accueil d'artistes en résidence temporaire dans le monde, Association française d'action artistique (Afaa), 1995.

Les résidences en région, une sélection des membres de la Fill et des SRL

www.fill.fr/images/documents/s_lection_de_r_sidences.pdf.

Résidences d'artistes en France, Cnap, 2003 www.ambafrance-co.org/IMG/residences.pdf.

Charpentier Geneviève et Guiloineau Jean, *Guide des aides aux écrivains (bourses et résidences)*, La Maison des écrivains, Climats, 2000.

Chadoir Philippe (dir.), *La Résidence d'artiste en question*, Amdra/ Clef de 8, 2005.

Travaux universitaires

Caron Bertrand, *Bibliothèques et résidence d'auteurs : quelles opportunités en 2010 ?*, Mémoire d'études/ Enssib, sous la direction de Thierry Grognet, Lyon, janvier 2011.

Charpentier Geneviève, *L'Accueil en résidence d'auteurs dramatiques. Bilan et perspectives d'une aide originale*, thèse de doctorat sous la direction de Robert Abirached, Paris, 1994.

Dissez Yann, *Habiter en poète. La résidence d'écrivain, une présence de la littérature au monde*, mémoire de DESS, Arsec/ Université Lumière Lyon-2, 2004 <http://socio.univ-lyon2.fr/IMG/pdf/doc-752.pdf>.

Colloques, journées d'études

Des auteurs en résidence, à lire et à jouer : journées d'études organisées par Aux nouvelles écritures théâtrales, Aneth Carnières, Lansman, 2006.

Hôtes d'écriture : rencontres internationales autour des résidences d'écriture, Limoges, Le Bruit des autres, 1999.

Pour en savoir plus sur les résidences d'auteur (Résidences d'auteurs et création en régions), FILL/ Salon du Livre de Paris 2010 http://www.fill.fr/images/documents/pour_en_savoir_plus_sur_les_r_sidences_d_auteurs_biblio.pdf.

La résidence est un moyen de passage, pas une fin, compte rendu du séminaire « Résidences d'écrivains » du vendredi 9 février 2007, Arald, 2007.

http://www.arald.org/ressources/pdf/services/ecrivains/comptere rendu_residences.pdf

Herenguel Évelyne, Les Résidences d'écrivains en Grande Région, compte rendu de la journée d'étude au Centre Georges-Pompidou Metz, <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-06-0067-002>.

Revue, articles

Dazibao n° 10, septembre 2006 « Résidences d'écrivains en Paca (Auteurs de passage [...] Passages d'auteurs) », ARL Paca, http://www.livre-paca.org/index.php?show=dazibao&id_dazibao=59.

Grand huit, n° 3, automne 2003, dossier spécial « Résidences d'artistes ».

La Scène, n° 49, été 2008, dossier spécial « Résidence d'artistes ».

La Scène, n° 13, juin 1999, dossier spécial « Résidences d'artistes ».

L'Écotier du massif, n° 3, 2003 « Dossier spécial résidences d'artistes », Athéna.

Le Monde de l'éducation, de la culture et de la formation, mai 1997, « Dossier spécial résidences d'artistes ».

Lettres d'Aquitaine n° 86 bis, janv.-mars 2010, « Des résidences d'écrivains, pour quoi faire ? », Écla Aquitaine, <http://ecla.aquitaine.fr/Ressources/Ressources-documentaires/Lettres-et-Images-d-Aquitaine/Lettres-et-images-d-Aquitaine-2010>.

Page des libraires n° 143, janv.-fév. 2011, « Résidence d'auteur en Île-de-France ».

Théâtre s en Bretagne, n° 21, 1^{er} semestre 2005, dossier « Résidences ».

Tire Lignes n° 5, mars 2010 « Résidences d'écrivains. Ailleurs chez soi », CRL Midi-Pyrénées, <http://www.crl-midipyrenees.fr/qui-sommes-nous/revue-tire-lignes/archives/>.

Médiathèque départementale du Nord, *Accueillir un auteur. Pourquoi ? Pour qui ? Comment ?*, http://mediathequedunord.cg59.fr/user/files/technique_12.pdf.

Bibliothèque départementale de la Sarthe, *Pourquoi accueillir un auteur ?*, http://www.bds.cg72.fr/iso_upload/accueil_auteur_prestation.pdf.

Médiathèque de Seine-et-Marne, *Aider le public à découvrir les auteurs d'aujourd'hui*, <http://mediatheque.seine-et-marne.fr/rencontre-avec-un-auteur>.

Direction de la lecture publique de Loir-et-Cher, *Accueillir un auteur dans une bibliothèque municipale*, http://www.bdp.cg41.fr/outils/boite_a_outils_fichiers/accueillir_auteur.htm.

BDP de Savoie et Haute-Savoie, *Accueillir un auteur, pour qui ? pourquoi ?*, http://www.savoie-biblio.com/col_droite/ouvertures/ouvertures-14/html/tribuneauteur.htm.

Le Café pédagogique, *Guide pratique : accueillir un auteur dans sa classe*, http://www.cafepedagogique.net/lemensuel/lenseignant/primaire/maternelle/Pages/2007/87_unauteur-danssaclasse.aspx.

WebLettres, *Accueillir un écrivain en classe*, http://www.webletters.net/spip/article.php3?id_article=1073a.

Badin Paul, Inviter un auteur dans la classe, CRDP Pays de la Loire, <http://www.crdp-nantes.cndp.fr/ressources/dossier/inviter-auteur/index.htm>.

Berody Dominique, « Auteurs en résidences », Théâtres en Bretagne, n° 14, novembre 1997.

Bon François, « De quelques paradoxes sur les résidences d'écriture », Tierslivre.net, 13 mai 2009, <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1771>.

Bon François, Bagnolet 2008-2009, Tierslivre.net <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?rubrique44>

Bon François, Résidence Pantin 2005-2006, Tierslivre.net <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?rubrique13>

Bon François, Propulsion web et résidences d'écrivains, Tierslivre.net <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article2199>

Bon François, Les Auteurs et l'argent (comment on gagne sa vie quand on publie des livres), Tierslivre.net <http://tierslivre.net/spip/spip.php?article367>

Bretonnière Bernard, « Postface » à Cœur d'estuaire, Ponctuation/ Estuarium, 2000.

Bretonnière Bernard, Portrait de l'artiste en invité pas facile (l'artiste vu par qui l'invite), remue.net <http://remue.net/revue/TXT0304Bretonniere.html>.

Bretonnière Bernard, « Dîner », Les Carnets du grand T n° 16, Le Grand T/ Joca Seria, 2010.

Bretonnière Bernard, Des lectures-rencontres, non des spectacles... ou j'espère qu'il y a des boulangers dans la salle, 6^e salon du Théâtre et de l'Édition théâtrale, 21 mai 2010.

Castan Claire et Guéraçague Marie-Laure, « Résidences d'écrivains (2) : les coulisses de la création », Bulletin des Bibliothèques de France, 2010, n° 4, p. 92 <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-04-0092-010>.

Charpentier Geneviève, « Approche typologique des résidences d'auteurs en France », décembre 2003 http://www.arald.org/ressources/pdf/dossiersenligne/CHARPENTIER_residences_auteurs.pdf.

Charpentier Geneviève, « Les résidences d'auteurs dramatiques et de compagnies de théâtre », Du théâtre, n° 9, juin 1995.

Dissez Yann, « Les résidences d'écrivain, une présence de la littérature au monde », Tire Lignes no 5, mars 2010, CRL Midi-Pyrénées.

Echkenazi Alexandra, « Comment accueillir un écrivain en résidence ? », La Gazette des Communes, n° 1514, 30 août 1999.

Foucambert Jean et Chenouf Jeanne, « Écrivains en résidence », Les Actes de la lecture, n° 54, juin 1996.

Giraud Brigitte, « L'auteur et la médiation », Comment organiser une manifestation littéraire, ARL Paca/ Arald, 2010.

Halley Achmy, « Résidences d'artistes : l'auberge espagnole », Profession Culture, n° 11, décembre 1993.

Jourdana Pascal, « La médiation littéraire », Comment organiser une manifestation littéraire ?, ARL Paca/ Arald, 2010.

Meirieu Philippe, *Un écrivain dans la classe : pour quoi faire ?* entretien avec Philippe Meirieu, réalisé pour l'Arald, www.meirieu.com/ARTICLES/ecrivaindans%20la%20classe.pdf.

Rouanet Marie, L'Écrivain et son public en bibliothèque, Association des directeurs de BDP, <http://www.adbdp.asso.fr/spip.php?article470>.

Sanatonios Laurence, « Des écrivains assignés à résidence », Livre Hebdo, n° 35, août 1990.

Serena Jacques, Le style c'est la limite, réflexions après une résidence d'écrivain à la fac de la garde, Toulon, 1999 <http://remue.net/spip.php?article3276>.

Textes littéraires^[77]

Bailleu Jean Marc, *Ma résille*, cipM/ Spectres familiers, 1998.

Bertina Arno et Viel Tanguy, *Embarqués, La Nuit myrtide*, Collection « Itinérances », 2008.

Bretonnière Bernard, *Cœur d'estuaire*, éditions Ponctuation/ Estuarium, 2000.

Camus Renaud, *Le Journal romain*, POL, 1987.

Coher Sylvain, *Facing*, Joca Seria, 2004.

Dubost Jean-Pascal, *Fondrie*, Cheyne, 2002.

Dubost Jean-Pascal, *Nerfs*, La Dragonne/ Villa Beauséjour, 2006.

Garcin Christian et Autin-Grenier Pierre, *Quand j'étais écrivain*, Finitude, 2011.

Guibert Hervé, *L'Incognito*, Gallimard, 1999.

Juliet Charles, *Carnets de Saorge*, POL, 1994.

Leclair Bertrand, *Disparaître*, Farrago, 2004.

Meunié Éric, *Le Prostituant*, cipM/ Spectres familiers, 2007.

Michon Pierre, *Corps du roi*, Verdier, 2002.

Ostende Jean-Pierre, *Le Documentariste*, « L'Arpenteur », Gallimard, 1994.

Sagot Duvauroux Caroline, *Le Buffre*, Barre parallèle, 2010.

Simmonds Posy, *Tamara Drewe*, Denoël, 2008.

Valjarevic Srdjan, *Côme*, Actes Sud, 2011.

Tawada Yoko, *Le Voyage à Bordeaux*, Verdier, 2009.

Circulaires

Circulaire n° 2006/001 du 13 janvier 2006 relative au soutien à des artistes et à des équipes artistiques dans le cadre de résidences du ministère de la Culture et de la Communication.

Bulletin officiel de l'enseignement scolaire n° 10 du 11 mars 2010/ Enseignements primaire et secondaire/ Éducation artistique et culturelle/ Charte nationale : la dimension éducative et pédagogique des résidences d'artistes.

Circulaire n° DSS/5B/2011/63 du 16 février 2011 relative aux revenus tirés d'activités artistiques relevant de l'article L 382-3 du code de la sécurité sociale et au rattachement de revenus provenant d'activités accessoires aux revenus de ces activités artistiques.

[77] Portant sur une résidence ou écrit en résidence.

5.4.2. Sociologie de l'art

Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art*, Le Seuil, 1992.

Bourdieu Pierre, *La Distinction*, Éditions de Minuit, 1979.

Heinich Nathalie, *Être écrivain : création et identité*, La Découverte, 2000.

Heinich Nathalie, *La Gloire de Van Gogh*, Éditions de Minuit, 1991.

Heinich Nathalie, *Le triple je de l'art contemporain*, Éditions de Minuit, 1998.

Lahire Bernard, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, La Découverte, 2006.

Rambach Anne et Rambach Marine, *Les Nouveaux Intellos précaires*, Stock, 2009.

5.4.3. Politiques publiques de la culture

Caune Jean, *La Culture en action – De Vilar à Lang : le sens perdu*, PUG, 1992.

Donnat Olivier, « La question de la démocratisation dans la politique culturelle française », *Modern & Contemporary France*, n° 11-1, février 2003, p. 9-20.

Donnat Olivier (dir.), *Les Pratiques culturelles des Français*, La Documentation française, 1998.

Donnat Olivier (dir.), *Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*, La Découverte/ Ministère de la Culture et de la Communication, 2009 ; L'ensemble des résultats de l'enquête 2008 disponibles sur le site <http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/> ; synthèse téléchargeable ici : <http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/doc/08synthese.pdf>

Donnat Olivier, « Démocratisation culturelle : la fin d'un mythe », *Esprit*, mars-avril 1991, p. 72.

Fourreau Éric, « Politique culturelle : pour une rupture historique », *La Scène*, déc. 2003.

5.4.4. Textes critiques et essais

Bon François, *Après le livre*, Le Seuil, 2011.

Benjamin Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Carré, 1997.

Deleuze Gilles et Parnet Claire, *Dialogues*, Flammarion, 1977.

Espitallier Jean-Michel, *Caisse à outils*, Pocket, 2006.

Perec Georges, *Penser/ classer*, Hachette, 1985.

Ruby Christian, *L'Art et la règle*, Ellipses, 1998.

5.4.5. Rémunération et régime des auteurs

Comment rémunérer les auteurs ?, réalisé par l'ARL Paca en partenariat avec le CNL, la Charte des auteurs et des illustrateurs pour la jeunesse, la SGDL et la Fill (<http://www.livre-paca.org/index.php?show=publication&m=6>).

Guide du statut social des auteurs, réalisé pour la Fill par Bénédicte Malaurent (téléchargeable en ligne sur le site de la Fill http://www.fill.fr/fr/guide_du_statut_social_des_auteurs).

Guide de l'auteur d'œuvres plastiques et graphiques, SNAPcgt, 2007.

Circulaire n° DSS/5B/2011/63 du 16 février 2011 relative aux revenus tirés d'activités artistiques relevant de l'article L 382-3 du code de la sécurité sociale et au rattachement de revenus provenant d'activités accessoires aux revenus de ces activités artistiques.

Site de l'Agessa <http://www.agessa.org/>.

Site de la SGDL <http://www.sgdl.org/>, et notamment l'enregistrement vidéo de la matinée du 12 mai 2011, consacrée à la *Circulaire* relative aux revenus des auteurs http://www.web-tv-prod.com/sgdl/sgdl_journee_auteurs.html.

5.4.6. Généalogie des résidences

Bailly Jean-Christophe, *Critique de la commande : pour une commande critique*, *Cahiers du Renard* n° 4, juillet 1990.

Bon François, *Retour chez les Médicis* (août 2003), Tierslivre.net, août 2003 <http://www.tierslivre.net/wcam/ANC/photo54.html>.

Breerette Geneviève, « L'ambition du nouveau directeur de la Villa Médicis », *Le Monde*, 16 septembre 1994.

Brilli Attilio, *Le Voyage d'Italie*, Flammarion, 1989.

Brilli Attilio, *Quand voyager était un art*, Gérard Montfort, 2001.

Caune Jean, *La Culture en action – De Vilar à Lang : le sens perdu*, PUG, 1992.

Caune Jean, « La démocratisation culturelle, le dernier grand récit de l'art », intervention Arsec, 11 mai 2004.

Gaillard Yann, *L'Académie de France à Rome*, Rapport d'information, Paris, Sénat, 2001.

Lapauze Henri, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, Plon – Nourrit, 1924.

Racine Bruno, « Autour de la Villa Médicis », in *La Lettre du ministère de la Culture et de la Communication*, 3 décembre 1997.

Ricci Franco Maria, *Roma Villa Medici*, 1988.

Vedrenne Élisabeth, « Le rayonnement culturel de la Villa Médicis », *Arts Info*, n° 78, ministère de la Culture/ Délégation aux Arts plastiques, février-mars 1996.

Acronymes

Afdas : Assurance formation des activités du spectacle	DMDTS : Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles du ministère de la Culture et de la Communication
Agessa : Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs	Drac : Direction régionale des affaires culturelles
Admical : Association pour le développement du mécénat industriel et commercial	DUE : Déclaration unique d'embauche
ARL Paca : Agence régionale pour le livre de Provence-Alpes-Côtes-d'Azur	ERP : Établissement recevant du public
ASS : Allocations spécifiques de solidarité	EIRL : Entreprise individuelle à responsabilité limitée.
ATMP : Accidents du travail et maladies professionnelles	EURL : Entreprise unipersonnelle à responsabilité limitée
BNC : Bénéfices non commerciaux	Fill : Fédération interrégionale du livre et de la lecture
CDD : Contrat à durée déterminée	Insee : Institut national de la statistique et des études économiques
CIPh : Collège international de philosophie	Ircec : Institution de retraite complémentaire de l'enseignement et de la création
Circa : Centre international de recherche, de création et d'animation	ISBN : International Standard Book Number
Cleiss : Centre des liaisons européennes et internationales de sécurité sociale	MDA : Maison des artistes
CMU : Couverture maladie universelle	Mel : Maison des écrivains et de la littérature
Cnap : Centre national des arts plastiques	Ofii : Office français de l'immigration et de l'intégration
Cnes : Centre national des écritures du spectacle	RMI : Revenu minimum d'insertion
CNL : Centre national du livre	RSA : Revenu de solidarité active
CPAM : Caisse primaire d'assurance maladie	SACD : Société des auteurs compositeurs dramatiques
CPI : Code de la propriété intellectuelle	SARL : Société à responsabilité limitée
CRL : Centre régional pour le livre	Scam : Société civile des auteurs multimédia
CRDS : Contribution au remboursement de la dette sociale	SGDL : Société des gens de lettres
CSG : Contribution sociale généralisée	Siren : Système d'identification du répertoire des entreprises
Cucs : Contrat urbain de cohésion sociale	Siret : Système d'identification du répertoire des établissements
Dap : Délégation aux arts plastiques du ministère de la Culture et de la Communication	SLL : Service du livre et de la lecture
Deps : Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture et de la Communication	Sofia : Société française des intérêts des auteurs de l'écrit
DGAP : Délégation générale à la création artistique du ministère de la culture et de la communication	SPRD : Société de perception et de répartition des droits
DGMIC : Direction générale des médias et des industries culturelles	SRL : Structure régionale pour le livre
Direccte : Direction régionale des entreprises, de la concurrence, de la consommation, du travail et de l'emploi, ex-DDTEFP	TRH : Transport hébergement restauration
	VHMS : Valeur horaire moyenne du Smic
	UE : Union européenne
	Urssaf : Union de recouvrement des cotisations de sécurité sociale et d'allocations familiales

5.6. Index des personnes citées

Badin Paul : poète, ex-professeur de lettres, ex-coordonnateur lecture-écriture à la Mission d'action culturelle du rectorat de Nantes.

Bailly Jean-Christophe : écrivain, philosophe, historien de l'art, penseur politique, il enseigne à l'École nationale supérieure de la nature et du paysage à Blois.

Batalla Michaël : poète et cofondateur des éditions Le Clou dans le fer.

Benjamin Walter : philosophe, historien de l'art, critique littéraire, critique d'art et traducteur.

Bleys Olivier : écrivain, a assuré la rédaction en chef du numéro spécial résidences de Lettres d'Aquitaine, n° 86 bis, janv.-mars 2010 « Des résidences d'écrivains, pour quoi faire ? ».

Bon François : écrivain, fondateur des sites remue.net et tierslivre.net et de la plateforme d'édition numérique publie.net.

Bretonnière Bernard : poète et bibliothécaire (chef de projet, département des Publications et du Théâtre à la médiathèque de Saint-Herblain, jusqu'en juin 2011).

Cadiot Olivier : écrivain.

Castan Claire : chargée de mission vie littéraire, auteurs, manifestations et résidences à l'ARL Paca ; rédactrice principale du guide Comment rémunérer les auteurs ? et corédactrice du guide Comment organiser une manifestation littéraire ?

Caron Bertrand : ancien étudiant de l'Enssib, auteur d'un mémoire sur les résidences d'auteurs en bibliothèque.

Charpentier Geneviève : auteur d'une thèse sur les résidences d'auteurs dramatiques et d'un guide des aides aux écrivains.

Chevillard Éric : écrivain.

Claro : écrivain, traducteur, il codirige la collection « Lot 49 » aux éditions Le Cherche-Midi.

Coher Sylvain : écrivain.

Dautrey Olivier : directeur artistique de La Pensée sauvage (lieu de résidences d'écrivains situé dans les Vosges).

Donnat Olivier : chargé de recherche au département des Études, de la Prospective et des Statistiques, ministère de la Culture et de la Communication.

Dubost Jean-Pascal : poète et critique littéraire.

Espitallier Jean-Michel : poète, musicien, performer et essayiste ; codirecteur de la revue Java (1989-2006).

Fournel Paul : écrivain, éditeur, président de la SGDL (de 1992 à 1996).

Georges Nicolas : directeur du Livre et de la Lecture, ministère de la Culture et de la Communication.

Giraud Brigitte : écrivain.

Gloagen Alexis : écrivain.

Grognet Thierry : chargé de mission sur les résidences d'écrivain pour le compte du ministère de la Culture et de la Communication en 2010, il est depuis mars 2011 inspecteur général des bibliothèques.

Heinich Nathalie : sociologue, directrice de recherche au CNRS au sein du Centre de recherche sur les arts et le langage.

Jouanard Gil : écrivain, fondateur des Rencontres poétiques de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon et de la Maison du livre et des mots. Il crée en 1986 à Montpellier le CRL Languedoc-Roussillon et la Maison du livre et des écrivains, qu'il dirige jusqu'en 2004.

Jourdana Pascal : directeur artistique de La Marelle (lieu de programmation et de résidences d'écrivains situé à la friche La Belle de Mai, Marseille), journaliste littéraire.

Kaplan Leslie : écrivain.

Lafon Marie-Hélène : écrivain.

Lahire Bernard : professeur de sociologie à l'École normale supérieure Lettre et Sciences humaines et directeur du groupe de recherche sur la socialisation (CNRS).

Leclair Bertrand : écrivain et journaliste littéraire.

Lindon Matthieu : écrivain et journaliste littéraire à Libération.

Malaurent Bénédicte : a été pendant neuf ans responsable de l'action sociale à la Société des gens de lettres (SGDL) et poursuit actuellement une mission d'expertise sociale en direction des auteurs au Centre national du livre (CNL).

Marboeuf Olivier : graphiste, illustrateur et directeur artistique de l'Espace Khisama aux Lilas (lieu dédié à une programmation dans le domaine des arts visuels, de la performance et des littératures vivantes).

Martinez Cyrille : écrivain.

Matton François : dessinateur et écrivain.

Meirieu Philippe : enseignant et chercheur, spécialiste des sciences de l'éducation et de la pédagogie.

Métail Michèle : poète.

Meunié Éric : écrivain.

Michon Pierre : écrivain.

Perec Georges : écrivain.

Rouanet Marie : écrivain.

Rougé Erwann : poète.

Rouzeau Valérie : poète et traductrice.

Rouxel Valérie : responsable du développement culturel de la médiathèque départementale de Seine-et-Marne.

Ruby Christian : docteur en philosophie et enseignant.

Salvaing François : écrivain.

Serres Karin : écrivain, illustratrice, traductrice, scénographe et metteur en scène de théâtre.

Steinbeck John : écrivain.

Vian Boris : écrivain, poète, parolier, chanteur, critique et musicien de jazz.

Convention de résidence

Convention accueil ponctuel

Budget comptable

Budget analytique

Fiche technique

Planning

Rétroplanning

Convention de résidence « Livre et Lecture en Bretagne »

Entre les soussignés :

« Nom de la structure »

Adresse :

Téléphone :

E-mail :

Numéro de Siret :

Représentée par : « Nom prénom »,

Ci-après dénommée « Nom de la structure » d'une part,

et :

« Prénom Nom de l'auteur »

Demeurant : « Adresse de l'auteur »

N° Agessa ou Maison des artistes...

Ci-après dénommé l'auteur, d'autre part

Il est convenu ce qui suit :

Article 1 (ou préambule) : Objet/ Projet de la résidence

Mentionner le type (de création, à projet artistique et culturel, etc.) de résidence pour laquelle l'auteur est accueilli, ainsi que le lieu et les dates de début et de fin de résidence.

Projet et missions de la structure :

Présenter succinctement la structure organisatrice (association/ centre culturel/ médiathèque, etc.), les

grandes lignes de ses missions et de son projet artistique et culturel (favoriser l'accès au livre et à la lecture pour les habitants de tel territoire/ soutenir la création littéraire contemporaine/ participer à la diffusion de la littérature/ rendre familière aux habitants de telle commune la présence d'un auteur et la création littéraire, etc.).

Projet artistique de l'auteur :

Présenter en quelques lignes le projet de création de l'écrivain accueilli.

Puis, énoncer le projet/ les objectifs de la résidence (projet artistique et culturel commun à la structure et à l'auteur, dans le cadre de cette résidence) :

Projet artistique :

Cette résidence a pour objectifs de permettre à l'auteur de :

- disposer de temps et de moyens financiers, techniques, logistiques, etc.
- pour : poursuivre un travail de création ou d'écriture personnel/ amorcer l'écriture d'un ouvrage/ finaliser l'écriture d'un texte en cours/ mener un projet de création littéraire, en lien avec les habitants de « X »/ avec le territoire de « Y »/ sur le thème de « Z ».

Préciser, si nécessaire, les modes de diffusions ou d'éditions prévus pour le texte en question : publication en revue, sur Internet, chez un éditeur, etc.

Dans le cas d'une commande de texte :

La structure passe commande à l'auteur (se porte commanditaire) d'un texte de création/ d'une œuvre libre/

d'un texte écrit en lien avec le territoire de « X », sur le thème de « Y »/ écrit avec les habitants de « Z », etc.

Ce texte fera l'objet d'une publication :

- éditée par la structure/ un éditeur choisi par l'auteur en concertation avec la structure/ un éditeur choisi par la structure en concertation avec l'auteur ;
- coéditée par la structure et un éditeur choisi par l'auteur en concertation avec la structure/ un éditeur choisi par la structure en concertation avec l'auteur ;
- éditée par un éditeur professionnel et préacheté par la structure à « X » exemplaires ;
- en ligne sur le site Internet de la structure/ le blog de l'auteur/ un blog spécialement créé à cet effet ;
- sur support CD ou DVD.

L'auteur s'engage à remettre le manuscrit au plus tard le « X », afin qu'il puisse être imprimé pour le « Y ».

Préciser que l'auteur ne pouvant être tenu à une obligation de résultats, les modalités d'édition (de présentation) et les délais pourront être redéfinis en concertation avec les différents partenaires, en fonction de l'évolution du projet artistique de l'auteur et dans la limite des engagements pris.

Projet culturel :

En lien avec son travail de création et son univers artistique, l'auteur participera aux actions de sensibilisation/ de médiation/ d'animations littéraires, etc., mises en œuvre par la structure, en direction des habitants/ usagers de la médiathèque, etc., animera des ateliers d'écriture en direction de tel public/ participera à des

lectures-rencontres en lien avec les partenaires/ à destination de tel public, etc.

Le nombre d'interventions demandées à l'auteur ne pourra excéder « X » par jour/ « Y » par semaine et il sera tenu compte pour son élaboration du temps de préparation et de déplacement.

Un descriptif et calendrier détaillés des interventions, élaborés en concertation avec l'auteur, seront produits en annexes. Ce calendrier pourra être modifié/complété, d'un commun accord, au cours de la résidence, en fonction des besoins et souhaits exprimés par chacune des parties et par les différents interlocuteurs de la résidence.

Article 2 : durée et répartition du temps

2.1. Durée de la résidence

Indiquer la période pour laquelle la structure accueille l'auteur en résidence : nombre de mois, dates de début et de fin.

Ou, dans le cas d'une résidence fractionnée, les dates de début et de fin et la périodicité (une semaine par mois...). Un calendrier détaillé pourra être produit en annexe.

2.2. Répartition du temps

Résidence de création :

L'auteur dispose de l'intégralité de son temps pour se consacrer à son travail d'écriture.

Préciser éventuellement la (ou les) rencontre(s) (ne pas excéder 2 ou 3 pour une résidence de 2 mois), qui lui seront demandées ou proposées.

Résidence à projet artistique et culturel :

Indiquer le pourcentage de temps dont bénéficie l'auteur pour son travail d'écriture et le pourcentage consacré aux animations littéraires ou, mieux car plus précis, le nombre de jours ou d'heures par semaine/mois.

Il est également possible de préciser la nature des interventions, voire les types de publics concernés. Dans tous les cas de figure, un descriptif détaillé sera produit en annexe, sous forme de liste et/ou de **planning** (recommandé), tenant compte des temps de préparation et de déplacements.

Préciser si nécessaire les possibilités d'absence de l'auteur (week-ends, vacances scolaires...) : nombre de fois au cours du séjour ou par mois... sans justification/ à condition d'en avoir informé la personne référente/ dans la mesure où sa présence n'est pas requise par le projet.

Indiquer si l'auteur conserve son indépendance vis-à-vis d'éventuelles sollicitations, participations à des manifestations extérieures, à condition que cela soit compatible avec le planning de la résidence et qu'il en informe par avance la personne référente et la structure.

Article 3 : Conditions financières/ Rémunération

Indiquer le mode de rémunération, le montant, les dates et le mode de règlement, ainsi que le nom de la structure en charge de verser la réglementation :

Ainsi, par exemple :

L'auteur peut percevoir des crédits de résidence du CNL d'un montant de 2 000 euros net qui lui seront versés directement par le CNL « en une fois, dans les deux mois qui suivent l'attribution de la décision, sur présentation de la convention qui doit être conclue entre la structure d'accueil et l'écrivain, et après vérification par le CNL que cette convention est conforme au projet soumis à la commission ».

Cette rémunération sera déclarée en revenus artistiques. Le CNL dans ce cas, se chargera de verser directement à l'Agessa ou de la MDA, les cotisations sociales, CSG et CRDS.

Ou :

La structure verse à l'auteur la somme de XX euros net (par mois).

Préciser éventuellement, dans le cas d'une résidence à projet artistique et culturel et/ou d'une commande de texte :

- pour l'écriture du texte défini dans le cadre de la commande, les lectures publiques et sa participation aux actions culturelles
- pour son travail de création littéraire, les lectures publiques et sa participation aux actions culturelles.

Cette somme sera versée en X fois : préciser dates, montants et mode de règlement (chèque bancaire/ virement).

La rémunération sera déclarée en droits d'auteur. Mentionner que la structure se chargera de s'acquitter, auprès de l'Agessa ou de la MDA, des cotisations sociales, CSG et CRDS.

Ou bien encore :

La résidence fera l'objet d'un contrat de travail à durée

déterminée de X mois. L'auteur percevra une rémunération de X euros brut par mois. Un contrat de travail devra dans ce cas être établi (solution assez rare, dans le cas de résidences).

Enfin, une solution mixte est possible :

- L'auteur percevra une rémunération de X euros net par mois pour son travail de création (indiquer également dates, modes de versement : cf. ci-dessus).
- Les rencontres et animations feront l'objet d'un contrat de travail à durée déterminée (idem, cf. ci-dessus).

Article 4 : Conditions d'accueil

Préciser le type de logement mis à disposition de l'auteur (maison, appartement type 2, 3), ainsi que l'adresse. Indiquer la façon dont le logement est équipé (descriptif sommaire ou plus complet en annexe) et les tâches qui incombent à l'auteur (tâches afférentes à son séjour : entretien, ménage, approvisionnement, par exemple) et celles qui reviennent à la structure.

Préciser si le logement dispose d'une connexion Internet et d'une ligne téléphonique (restreinte ou non), ainsi que les modalités d'utilisation de celle-ci :

- Si l'auteur peut appeler et recevoir des appels ou uniquement recevoir des appels ;
- Si ses communications personnelles sont comprises dans les modalités d'accueil ou lui seront refacturées à l'issue de la résidence, à partir de la facture télécom de ligne concernée.

Il se peut aussi que les appels professionnels se fassent par l'intermédiaire de la structure (que le logement dispose d'une ligne ou non).

À son arrivée, le résident se verra remettre un jeu de clés qu'il restituera à la structure le jour de son départ. Précision possible : l'organisateur conserve un double des clés, mais n'entrera dans le logement qu'en cas d'urgence ou de nécessité absolue.

Il est possible qu'un état des lieux soit effectué en début et fin de résidence ; l'indiquer dans ce cas. En principe, aucune caution n'est demandée à l'auteur (dans le cas contraire, en indiquer le montant).

Précisions supplémentaires possibles :

- À qui revient la charge des fluides (eau, gaz, électricité) ?
- Personne à contacter en cas de problème (autre que le référent), ainsi que ses coordonnées.

Dans le cas d'une résidence itinérante, on établira la liste ainsi qu'un descriptif sommaire des lieux d'hébergement.

Article 5 : Déplacements

Déplacements entre le domicile de l'auteur et le lieu de résidence :

La structure prendra en charge un (ou plusieurs) déplacement(s) aller et retour entre le domicile de l'auteur et le lieu de résidence en début et en fin de résidence (éventuellement par mois, par semaine...)

En fonction du mode de transport, détailler :

- Train : ses billets de train lui seront expédiés (ou remboursés sur présentation des titres de transport), pour le(s) trajet(s) susnommé(s), en première ou seconde classe.
- Véhicule personnel : indiquer la base de calcul du remboursement des frais kilométriques : à raison de XX €/km, selon la convention collective ou le barème fiscal en vigueur ou sur la base du tarif SNCF 2^e classe.

Déplacements liés au projet :

Pour les déplacements liés aux interventions, l'auteur est généralement accompagné et véhiculé par le référent.

Il peut aussi, dans certains cas utiliser :

- les transports urbains : la structure lui fournit des titres (ou une carte) de transport ;
- un véhicule mis à disposition par la structure, de façon permanente ou occasionnelle. Indiquer la nature des déplacements concernés (déplacements liés au projet, aux animations et rencontres, à la recherche de matériel pour son travail d'écriture etc.) ;
- son véhicule personnel. Indiquer (idem ci-dessus), la nature des déplacements concernés, ainsi que la base de remboursement : sur présentation de factures ou sur la base de « xx » €/km.

Déplacements personnels de l'auteur sur le lieu de résidence :

La structure fournit à l'auteur des titres (une carte) de transport urbain qui lui permettent de se déplacer dans l'agglomération.

- Un véhicule (ou un vélo) est mis à disposition de l'auteur pour ses déplacements personnels, de façon permanente (ou occasionnelle ou sur simple demande et selon disponibilité).

- L'auteur utilise son propre véhicule.

Préciser dans les deux derniers cas si les frais de déplacement sont pris en charge par la structure ainsi que la base de remboursement : sur présentation de factures ou sur la base de « xx » €/km.

- Autre possibilité :

L'auteur peut, en cas de nécessité, être véhiculé par le référent (ou une personne de la structure) pour certains déplacements personnels.

Enfin, il est nécessaire d'évoquer la question des assurances.

L'auteur et la structure veilleront à souscrire les assurances nécessaires, pour couvrir les risques liés à l'utilisation et/ou au prêt du véhicule...

Article 6 : Restauration

- L'auteur prend lui-même en charge sa restauration (comprise dans le montant de la rémunération).
- La structure dispose d'un service de restauration collective. L'auteur peut y prendre ses repas (préciser éventuellement les horaires).
- L'auteur reçoit un **per diem** (préciser le montant) par jour de présence pour ses repas. Le petit déjeuner peut être compris dans les modalités d'hébergement (et dans ce cas fourni par la structure).

- L'auteur se charge de ses repas et est remboursé par la structure sur présentation de factures ou sur une base forfaitaire (journalière ou par repas) : préciser le montant.

Article 7 : Personne référente

La structure désigne M. Y. comme coordinateur du projet et référent de l'auteur. Ce dernier pourra (ou devra) s'adresser à lui (elle) pour tout ce qui concerne le déroulement de la résidence.

Il (elle) sera joignable, en journée, pour toute question professionnelle et le week-end et le soir en cas d'urgence, aux numéros suivants : indiquer numéros de mobile, fixe professionnel et personnel.

En cas d'indisponibilité du référent : indiquer le nom et les coordonnées d'une ou deux personnes à joindre (directeur ou personne pouvant intervenir en cas de problème lié au logement, par exemple).

Article 8 : Propriété des droits et mentions obligatoires

L'auteur est propriétaire des droits moraux et patrimoniaux de l'œuvre réalisée dans le cadre de la résidence. Il peut céder ces droits à titre gracieux à la structure, pour une reproduction de l'œuvre ou d'extraits de l'œuvre (ou d'œuvres antérieures), sur un certain nombre de supports afférents au projet (tracts, programmes, affiches, site web, etc.).

Il est possible de préciser dans la convention la nature des supports pressentis (quitte ensuite à « ajuster »). Il faudra alors indiquer que cette disposition s'applique dans le cadre du projet (sa durée, etc.) et qu'une de-

mande précise (type de support et extrait concerné) devra être formulée (par oral ou écrit) à chaque citation. Toute reproduction ultérieure du texte devra faire l'objet d'une nouvelle négociation et d'un nouveau contrat. Dans le cas d'une diffusion commerciale, la structure ou l'éditeur retenu établira un contrat de droits d'auteur avec l'écrivain.

Pour toute reproduction (édition, notamment) et représentation (lecture publique, par exemple), totale ou partielle, de l'œuvre réalisée dans le cadre de la résidence, l'auteur devra faire porter la mention « Réalisé avec le soutien de... »/ « Cette œuvre a été réalisée dans le cadre d'une résidence à..., organisée par »/ « Ce texte/ l'écriture de ce texte a bénéficié du soutien de..., dans le cadre d'une résidence à... »

Article 9 : Communication

Durant la période de résidence et au moment de la publication du texte, le cas échéant, l'auteur mentionnera le nom de la structure, dans ses relations avec les partenaires et avec la presse au sujet du projet en cours. La structure s'engage à « communiquer sur »/ « informer la presse de » la résidence et à mentionner le nom de l'auteur dans ses relations avec les partenaires et avec la presse au sujet du projet en cours.

Article 10 : Assurances

La structure doit s'assurer au titre des responsabilités civiles d'organisateur et de propriétaire. L'auteur doit être assuré au titre de la responsabilité civile, en tant qu'occupant du lieu de résidence et pour

sa participation aux ateliers et aux rencontres avec le public...

L'auteur peu, en sus, assurer ses biens (matériel, œuvres) contre les dommages qui pourraient leur être causés.

Il peut, s'il n'est pas salarié de la structure, souscrire une assurance complémentaire qui le couvre en cas d'accident du travail.

Article 11 : Modifications et litiges

Des modifications pourront être apportées à cette convention, au cours de la résidence, par avenant conjointement signé par les deux parties.

En cas de litige, et après épuisement des voies amiables, les tribunaux de « Ville » seront déclarés compétents.

Au cas où le projet doit prendre fin avant le terme fixé, les deux parties conviendront, d'un commun accord de sa résiliation. Préciser les conséquences en termes de financements.

Fait en deux exemplaires à « Ville »

Le « Date »

L'auteur^(*)

La structure^(*)

* Faire précéder la signature de la mention « lu et approuvé »

Annexes

Calendrier détaillé des présences (dans le cas d'une résidence fractionnée).

Calendrier des interventions artistiques.

Nature : lectures, performances, cartes blanches, lectures musicales... présentation par l'auteur de ses textes.

Calendrier des interventions culturelles (dans le cadre d'une résidence à projet artistique et culturel)

Nature : rencontres, ateliers d'écriture, conférences, tables rondes...

Édition/Coédition.

Descriptif du logement.

Convention accueil ponctuel (lecture/ lecture rencontre, atelier, etc.) « Livre et Lecture en Bretagne »

Entre les soussignés :

« Nom de la structure »

Adresse :

Téléphone :

E-mail :

Numéro de Siret :

Représentée par : « Nom, Prénom »,

Ci-après dénommée « Nom de la structure » d'une part,

et :

« Prénom, Nom de l'auteur »

Demeurant : « Adresse de l'auteur »

N° Agessa, Maison des artistes ou Siret

Ci-après dénommé l'auteur, d'autre part

Il est convenu ce qui suit :

Article 1 : Nature et objet de l'intervention

Mentionner le type d'intervention pour laquelle l'auteur est accueilli, ainsi que le contexte.

Article 2 : Date(s), durée et lieu

Préciser les dates, horaires et lieux de l'(des)intervention(s).

Article 3 : Conditions financières/ Rémunération

Indiquer :

- le mode de rémunération (droits d'auteur, droits d'auteur au titre des activités accessoires, salaire, facture),
- le montant (net et brut), ainsi que la part de **précompte** versée à l'Agessa par la structure, le cas échéant,
- la date et le mode de règlement (chèque, virement bancaire),
- le nom de la structure en charge de verser la rémunération.

Par exemple :

L'auteur percevra pour son intervention une rémunération d'un montant brut de « X » euros net en droits d'auteur.

La structure se chargera de s'acquitter, auprès de l'Agessa (ou de la MDA), des cotisations sociales, CSG et CRDS (préciser le montant des cotisations).

Ou :

L'intervention de l'auteur fera l'objet d'un contrat de travail à durée déterminée de « X » heures/ « X » jours. Il percevra une rémunération de « X » euros brut.

Ou :

L'auteur percevra, pour son intervention, une rémunération d'un montant brut de « X » euros, réglé sur présentation d'une facture.

Article 4 : Transport, hébergement, restauration

Préciser le lieu d'hébergement de l'auteur (hôtel, appartement), ainsi que l'adresse.

Indiquer que la structure prendra en charge les frais de déplacement de l'auteur entre son domicile et le lieu de l'intervention.

En fonction du mode de transport, détailler :

- Train : ses billets de train lui seront expédiés (ou remboursés sur présentation des titres de transport), pour le(s) trajet(s) susnommé(s), en première ou seconde classe.
- Véhicule personnel, indiquer la base de calcul du remboursement des frais kilométriques : à raison de X €/km, selon la convention collective ou le barème fiscal en vigueur ou sur la base du tarif SNCF 2^e classe.

Indiquer que la structure prendra en charge les frais de restauration de l'auteur pendant la durée de son séjour. Plusieurs possibilités :

restaurant réglé directement par la structure, service de restauration collective interne à la structure, **per diem** (préciser le montant) par jour de présence, remboursement des repas sur présentation de factures ou sur une base forfaitaire (préciser le montant).

Article 5 : Personne référente

Indiquer le nom et les coordonnées de la personne référente.

Article 6 : Modifications et litiges

Des modifications pourront être apportées à cette convention, par avenant conjointement signé par les deux parties.

En cas de litige, et après épuisement des voies amiables, les tribunaux de « Ville » seront déclarés compétents.

Fait en deux exemplaires à « Ville »

Le « Date »

L'auteur (*)

La structure(*)

* Faire précéder la signature de la mention « lu et approuvé »

Budget comptable

Classification des dépenses et recettes selon le [Plan comptable général](#) [78]

Comptes	Libellés	Prévisionnel	Réalisé	Écart
70	Vente De Produits Finis, Prestations De Services, Marchandises			-€
706 000	Recettes D'activités			-€
707 500	Produits Catalogues			-€
708 100	Produits Divers			-€
708 200	Commissions			-€
74	Subventions D'exploitation			-€
741 000	Subvention Ville Fonctionnement			-€
741 000	Subvention Ville			-€
741 000	Subvention conseil général			-€
741 000	Subvention conseil régional			-€
741 000	Subvention Drac			-€
741 000	Subvention Cnl			-€
741 000	Subvention Cucs			-€
741 000	Subvention Xx			-€
741 000	Subventions Diverses			-€
75	Autres Produits De Gestion Courante			-€
756 000	Cotisations			-€
758 000	Produits Ateliers			-€
758 100	Adhésions			-€
76	Produits Financiers			-€
77	Produits Exceptionnels			-€
775 000	Cession Éléments Actifs			-€
79	Transferts De Charges			-€
791 010	Indemnités Journalières Sécurité Sociale			-€
791 000	Cnasea			-€
87	Contributions Volontaires En Nature			-€
870 000	Bénévolat			-€
871 000	Prestations En Nature			-€
872 000	Dons En Nature			-€
	Total Produits	-€	-€	-€
60	Achats			-€
602 000	Achats Boissons			-€
604 000	Achats expositions ou spectacles			-€
606 100	Fluide			-€
606 400	Achats Fournitures Administratives			-€
606 500	Fournitures Petit Matériel			-€
606 722	Achats Lièvres			-€
61	Services Extérieurs			-€
611 000	Sous-Traitance			-€
613 200	Locations Immobilières			-€
613 500	Locations			-€
615 500	Entretien Réparations			-€
615 600	Maintenance			-€
616 100	Assurances			-€
618 100	Documentation			-€
62	Autres Services Extérieurs			-€
621 100	Personnel Intérim			-€
622 000	Honoraires			-€
623 200	Publicité			-€
623 400	Cadeaux			-€
623 600	Imprimés Invitations			-€
623 800	Dons Courants			-€
624 000	Transports Achats			-€
625 100	Voyages Et Déplacements			-€
625 600	Missions			-€
625 700	Réceptions			-€
626 000	Affranchissements, Téléphone			-€
628 100	Cotisations			-€
628 200	Frais Chèques-Déjeuner			-€
628 500	Gardiennage			-€
63	Impôts Et Taxes			-€
635 100	Taxe Professionnelle			-€
635 800	Autres Taxes			-€
64	Charges De Personnel			-€
641 000	Salaires			-€
641 150	Stagiaire			-€
645 000	Charges De Personnel			-€
648000	Chèques-Déjeuner			-€
65	Autres Charges De Gestion Courante			-€
651 600	Droits D'auteur			-€
658 000	Charges Diverses De Gestion Courante			-€
66	Charges Financières			-€
661 600	Intérêts Bancaires			-€
67	Charges Exceptionnelles			-€
671 200	Penalités Et Amendes			-€
675 600	Immobilisations Financières			-€
68	Dotations Aux Amortissements			-€
86	Emploi Des Contributions Volontaires En Nature			-€
	Total Charges	-€	-€	-€
	SOLDE			

[78] Pour les associations.

Les dépenses prévisionnelles ou charges d'exploitation

On distingue trois types de dépenses :

Les dépenses d'investissement

Acquisition de biens durables utilisés pendant plusieurs exercices : mobilier, matériel informatique, technique (matériel son, lumière...). Ces dépenses entrent dans la ligne Dotations aux amortissements (681) des charges. Elles sont utiles dans le cas de résidences pérennes ; elles éviteront de devoir louer chaque année ce matériel. Pour les résidences ponctuelles, avoir de préférence recours au prêt ou à la location.

Les dépenses de fonctionnement :

Achats (60) : spectacles, expositions, fournitures de bureau, petit matériel, boissons (destinées à la vente)...

Services extérieurs (61) : location de salles, sécurité, sous-traitance, maintenance, assurances, documentation...

Autres services extérieurs (62) : prestation de services, honoraires, publicité, édition, transport du matériel, réception, affranchissement et frais de téléphone, électricité, chauffage et eau, services bancaires, transport/ hébergement/ restauration du personnel et des artistes...

Impôts et taxes (63) : taxes sur les salaires, taxes parafiscales, impôts locaux, formation, travailleurs handicapés, taxe d'apprentissage...

Charges de personnel (64) : salaires et charges pour le personnel administratif, technique et les artistes (s'ils sont rémunérés en salaire)...

Autres charges de gestion courante (65) : droits d'auteur

Charges financières (66) : intérêts bancaires...

Charges exceptionnelles (67) : dons...

Dotations aux amortissements (68) : part de l'année pour un bien amortissable (la totalité du coût du bien figure au Bilan comptable de la structure)

Les dépenses valorisées :

Ce qui ne peut être justifié par une facture acquittée au nom de la structure, comme :

- le bénévolat (nombre d'heures x coût horaire du Smic),
- la consolidation : toute aide ou service rendu gratuitement par un partenaire, mais qui a un coût pour ce dernier (mise à disposition d'une salle, d'espaces publicitaires, régie technique, personnel...).

Dans le budget, elles entrent dans les lignes Contributions volontaires (classe 8) du compte de charges (Emploi des contributions volontaires en nature (86)) et de produits (Contributions volontaires en nature (87)).

Les recettes prévisionnelles ou produits d'exploitation

Les recettes prévisionnelles (classe 7) doivent être évaluées de façon prudente et réaliste.

Trois types de recettes les plus fréquentes dans le cas des résidences :

- Les recettes propres : billetterie soirées, vente d'ouvrages, buvette/restauration, refacturation de prestations et financement de certaines activités par d'autres structures, (dans Vente de produits finis, prestations de services, marchandises (70)) ; dons et cotisations (dans Autres produits de gestion courante (75)).
- Les subventions publiques (74) : apport des collectivités territoriales, de l'État, du CNL...
- Les partenariats (et sponsors) : entreprises privées, partenariats médias, mécénat (dans Produits divers de gestion courante (758), dons manuels non affectés (7581) ou dons manuels affectés (7582), s'ils ont un caractère répétitif et dans Produits exceptionnels, dans le cas contraire (77)).

Le bénévolat et les services rendus gratuitement par les partenaires sont à mentionner au sein de la rubrique Contributions volontaires en nature (87).

CHARGES		PRODUITS	
Frais de fonctionnement	0	Recettes billetterie	0
<i>Coordination (chargé de mission)</i>			
<i>Frais de mission</i>			
<i>Affranchissement et téléphone</i>			
<i>Fournitures et photocopies</i>		Vente boissons, repas	0
<i>Documentation</i>			
<i>Eau, électricité</i>		Refacturation interventions	0
<i>Assurances</i>			
<i>Sous-traitance, intérim</i>		Refacturation interventions	0
Auteur	0		
<i>Droits d'auteur</i>			
<i>Hébergement</i>		Subventions	0
<i>Restauration</i>		<i>Ville</i>	
<i>Transport</i>		<i>Communauté de Communes</i>	
		<i>Conseil général</i>	
Communication, édition	0	<i>Conseil régional</i>	
<i>Graphiste</i>			
<i>Communication</i>		<i>Drac</i>	
<i>Édition</i>		<i>Centre national du livre</i>	
<i>Affranchissement</i>			
Soirées lecture	0		
<i>Droits d'auteur</i>		Partenaires	0
<i>Technicien</i>		<i>Bibliothèques (2 communes)</i>	
<i>Transport/ hébergement/ restauration</i>		<i>Centre culturel</i>	
<i>Location matériel</i>			
<i>Achats repas boissons</i>		<i>Partenaires privés</i>	
Exposition	0		
<i>Technicien montage</i>			
<i>Transport œuvres</i>			
<i>Petit matériel</i>			
<i>Location encadrements</i>			
Ateliers scolaires	0		
<i>Déplacements</i>			
<i>Petit matériel</i>			
TOTAL	0	TOTAL	0

Fiche technique « Livre et Lecture en Bretagne »

Date de création : JJ/MM/AA

Dernière modification : JJ/MM/AA

PRÉSENTATION GÉNÉRALE	
Nature de la manifestation	Atelier, lecture, etc.
Intitulé de la manifestation	
Auteur(s)/ Artiste(s)	
Date(s)/ Heure(s)	Le JJ/MM/AA à h : min
Responsable/ Référent	Nom du référent
Contact technique	Nom, tél. et mail du technicien, du responsable technique

DÉROULEMENT	
Montage	Le JJ/MM de h : min à h : min
Arrivée de l'(des) artiste(s)/ auteur(s)	Le JJ/MM à h : min
Balances et répétitions	Le JJ/MM de h : min à h : min
Arrivée des ouvriers	h : min
Entrée du public	h : min
Début de la manifestation	h : min
Entracte	O / N, durée
Fin	vers h : min
Rencontre/ Pot après manifestation	O / N
Démontage	Le JJ/MM de h : min à h : min

ÉQUIPEMENT TECHNIQUE/ MOBILIER	
Artiste(s)	
Estrade	O / N + taille
Mobilier	Pupitre(s), tabouret(s), table basse, etc.
Matériel divers	
Public	
Nombre de places en salle + disposition	X places debout + X places assises
Chaises	O / N, nombre
Tables	O / N, nombre
Éléments décor, scénographie	O / N, nature
Bar	O / N, emplacement
Matériel divers	
Équipement technique	
Sonorisation	X micros voix, enceintes, amplis, etc. retours, branchement ordinateur Locations : type matériel, contact fournisseur
Éclairage	O / N, nature et disposition Locations : type matériel, contact fournisseur
Vidéoprojecteur	O / N
Ordinateur	O / N : Mac/PC, ordinateur du lieu ou de l'artiste
Film vidéo (format)	O / N
Enregistrement	O / N, support
Autres	

ÉQUIPE TECHNIQUE	
Régisseur général	Nom + contact
Technicien son	Nom + contact
Technicien lumière	Nom + contact

ACCUEIL – SIGNALÉTIQUE - BILLETTERIE	
Signalétique	Titre de la soirée
Billetterie	O / N, tarifs
Contrôle tickets	O / N, lieu
Jauge	x personnes
Vente de livres	O / N

POT / VENTE REPAS - BOISSONS	
Vente repas	O / N, tarif
Vente boissons	O / N, tarif
Pot après la rencontre	Jus de fruits, gâteaux, etc.
Vaisselle, couverts	O / N, locations
Service	Personne(s) service : Prénom, Nom
Divers	

HÉBERGEMENT/ TRANSPORT/ RESTAURATION ARTISTES	
Hébergement	Hôtel, etc., adresse et contact Réserve par Prénom, Nom, le JJ/MM
Transport	Aller Ville / Ville le JJ/MM, arrivée à Ville à h : min Retour Ville / Ville le JJ/MM, départ de Ville à h : min Envoi des billets Accueil artiste(s) gare : Prénom, Nom, Tél.
Restauration	Mode restauration, lieu, réservation, etc. Prévoir catering artistes pour avant manifestation

COMPTABILITÉ	
Fonds caisse	Pour vente boissons, livres, etc.
Rémunération artistes	Mode rémunération : contrat droits d'auteur, facture etc. Montant, mode règlement (chèque, virement)
Divers	

DIVERS/ OBSERVATIONS	
Contact artistes	Adresse, tél., etc.
Feuille de salle	O / N
Accueil presse	

Planning

Semaine 1							
	lundi 1	mardi 2	mercredi 3	jeudi 4	vendredi 5	samedi 6	dimanche 7
Matin		rencontre équipe 11h					
		déjeuner équipe					retour Metz
Après-midi	RDV Presse 15h	RDV partenaires 16h				départ Metz 14h	
Soirée				soirée début de résidence			

pour les RDV mettre le nom de la personne référente + accompagnant + lieu et adresse et un n° de tél

Semaine 2							
	lundi 8	mardi 9	mercredi 10	jeudi 11	vendredi 12	samedi 13	dimanche 14
Matin	Atelier scolaire 9h/12h Classe X Lycée Y classe Mme Z						
			repas avec X			Rdv presse 13h30	
Après-midi	Atelier scolaire 15h/17h Classe A Lycée B classe Mme C					rencontre bibliothèque W 14h/16h	
Soirée			Atelier écriture tout public 19h / 22h				

- absent
- poss absent
- ateliers scolaire et tout public
- rencontres / débats
divers RDV

Semaine 3							
	lundi 15	mardi 16	mercredi 17	jeudi 18	vendredi 19	samedi 20	dimanche 21
Matin			Atelier scolaire 9h/12h Classe X Lycée Y classe Mme Z				
	départ Paris ?	retour Paris					
Après-midi				Atelier scolaire 15h/17h Classe A Lycée B classe Mme C			
Soirée			Atelier écriture tout public 19h / 22h				

Semaine 4							
	lundi 8	mardi 9	mercredi 10	jeudi 11	vendredi 12	samedi 13	dimanche 14
Matin	Atelier scolaire 9h/12h Classe X Lycée Y classe Mme Z					rencontre club lecteurs 10h/12h (départ 9h15)	
Après-midi	Atelier scolaire 15h/17h Classe A Lycée B classe Mme C						
Soirée			Atelier écriture tout public 19h / 22h				

Le rétroplanning

	Résidence -12, 11, 10 janvier, février, mars	Résidence -9, 8, 7 avril, mai, juin	Résidence -6, 5, 4 juillet, août, septembre	Résidence -3, 2, 1 octobre, novembre, décembre	Résidence janvier
PROGRAMMATION	<ul style="list-style-type: none"> Élaboration du projet Mise en discussion et choix : du thème, du projet artistique et culturel, du genre ou de la spécificité du projet... Lectures et recherche d'auteurs <p>Pour à la résidence passée :</p> <ul style="list-style-type: none"> bilan avec auteur 	<ul style="list-style-type: none"> Lancement de la procédure de « choix » / « recrutement » de l'auteur : appel à candidature, contact avec les auteurs pressentis... 	<ul style="list-style-type: none"> Choix de l'auteur et premier RDV de préparation de la résidence Travail avec l'auteur sur l'élaboration du projet artistique et culturel ; élaboration de la convention Premiers contacts auteurs invités pour soirées cartes blanches etc. 	<ul style="list-style-type: none"> Finalisation de la convention Finalisation du projet (animations, soirées, etc.) 	<ul style="list-style-type: none"> Soirée de début de résidence • Premiers RDV avec l'auteur
ORGANISATION	<ul style="list-style-type: none"> Choix des dates et information des partenaires <p>Pour à la résidence passée :</p> <ul style="list-style-type: none"> Réunion de bilan en interne Réunions avec les partenaires : <ul style="list-style-type: none"> bilan de la résidence précédente, orientations du projet à venir reconduction des partenariats / contact de nouveaux partenaires 	<ul style="list-style-type: none"> Disponibilité et pré réservation des salles, hébergement, etc. Suivi avec les partenaires : quelle sera leur programmation à cette période ?, quels projet communs possibles ? 	<ul style="list-style-type: none"> RDV avec les partenaires pour information sur l'auteur retenu et actions possibles Information en interne Finalisation et contractualisation des partenariats 	<ul style="list-style-type: none"> Confirmation réservation des salles Préparation de l'inauguration Rencontre entre l'auteur et les principaux partenaires pour élaboration concrète des actions 	<ul style="list-style-type: none"> Pot d'accueil de l'auteur en interne et avec les partenaires Premières interventions de l'auteur Présentation à l'auteur du territoire, des réseaux et partenaires
ADMINISTRATION	<p>Pour la résidence passée :</p> <ul style="list-style-type: none"> Bilan financier Bilan d'activité Tenue des comptes Courriers de remerciements 	<ul style="list-style-type: none"> Budget prévisionnel Préparation des dossiers de subvention et rendez-vous institutionnels Recherche de partenariats institutionnels et financiers Constitution et coordination des différents comités de pilotage, de suivi etc. 	<ul style="list-style-type: none"> Envoi des dossiers de subvention <p>et / ou</p> <ul style="list-style-type: none"> Rédaction avec l'auteur du dossier de demande de subvention au CNL et envoi 	<ul style="list-style-type: none"> Signature de la convention Embauche de régisseurs, de techniciens pour les soirées etc. 	<ul style="list-style-type: none"> Suivi administratif et financier
COMMUNICATION / PRESSE	<p>Pour la résidence passée :</p> <ul style="list-style-type: none"> Élaboration de la revue de presse, envoi aux partenaires, à l'auteur... Mise à jour des différents fichiers : adresses postales, mails... 	<ul style="list-style-type: none"> Recherche de nouveaux partenariats medias 	<ul style="list-style-type: none"> Préparation d'un dossier de présentation de l'auteur Réalisation du dossier de presse Préparation / réalisation des documents de communication Rendez-vous, déplacements pour représenter la résidence 	<ul style="list-style-type: none"> Envoi du dossier de presse Distribution et expédition des documents de communication Conférence de presse Relance téléphonique des médias Dernières mises à jour du site Internet. 	<ul style="list-style-type: none"> Premiers RDV entre l'auteur et la presse

G

Généalogie des résidences

Les résidences d'écrivains telles qu'elles existent en France depuis le début des années 1980 s'inscrivent dans une histoire, une généalogie qui, seule, permet d'en saisir pleinement le sens. C'est également leur inscription dans cette filiation qui explique la présence nécessaire d'un certain nombre de composantes pour que l'on puisse parler de résidence, qui impose de limiter le terme et de qualifier différemment certains projets différents par nature.

Diverses pratiques historiquement datées, ayant pour certaines d'entre elles évolué au fil du temps, comportent donc des caractéristiques, des composantes que l'on retrouve dans nos résidences contemporaines. Nous allons les mettre en évidence afin de faire apparaître l'origine des composantes résidentielles, ainsi que quelques fondements idéologiques du discours actuel sur les résidences.

Précisons que ce travail généalogique reste parcellaire et, bien que nous l'ayons souhaité le plus complet possible, il ne procède pas d'une recherche historique exhaustive.

Antiquité

Dans l'Antiquité, la « résidence d'un artiste » – au sens littéral de présence d'un artiste en un lieu donné, pour un temps défini par la nature des travaux à effectuer ou de l'œuvre à réaliser – était toujours commanditée. L'« artiste » était conduit à se déplacer pour répondre à une commande précise, royale ou princière, de tel temple ou monument, de telle sculpture (ainsi le sculpteur Praxitèle invité par Périclès à Athènes, par exemple). Les contraintes liées à l'ouvrage envisagé rendaient impossible une exécution à distance, compte tenu des moyens de transport et de communication. La « résidence » n'était donc pas une fin en soi, mais une solution pour réaliser une œuvre, pour faire venir un artiste renommé.

Des composantes que l'on retrouvera plus tard et jusque dans nos résidences contemporaines sont déjà actives : la notion de déplacement de l'artiste – même s'il s'agit là d'un moyen et non d'une fin –, la commande publique ou privée, l'échange et la rencontre provoqués par le déplacement d'un artiste sur un territoire, qui vont nourrir la création locale et enrichir l'artiste lui-même (binôme formation/ transmission).

Moyen Âge

Au Moyen Âge, les artisans circulent à travers des réseaux de maîtres reconnus, font leur Tour de France. La démarche circulatoire est liée à la formation des artisans et à la transmission du savoir par des maîtres. La dynamique du lien entre mobilité et transmission du savoir, le cycle initiatique de formation des individus s'originent là. Notons que cette pratique médiévale est aujourd'hui toujours en vigueur.

Il existe également à la même période en Europe une forme de l'itinérance artistique à travers le déplacement des troubadours de château en château. Il s'agit plus là d'une « tournée », telle que celles pratiquées par nos chanteurs d'aujourd'hui, liée – pour faire usage d'un terme très contemporain – exclusivement à la diffusion. Cependant, là aussi existent des composantes qui perdurent dans nos résidences contemporaines : l'itinérance, l'accueil, la transmission d'un répertoire, le financement des artistes, la rencontre et l'échange.

La commande

La **commande** apparaît avec la naissance de la cité : c'est la cité qui libère l'espace de la relation entre artistes et commanditaires, en tant que « forme sociale ayant à gérer la division interne qui la constitue »^[1].

La cité grecque délègue à certains artistes (peintres, sculpteurs, architectes, poètes) le pouvoir de la réalisation artistique, à des fins d'auto-représentation. La commande est de nature politique ; elle a pour finalité de traduire l'être et la force de la cité et du pouvoir par des œuvres.

Après l'écroulement du monde antique, au Moyen Âge, s'opère un retour à des formes de relations qui étaient celles de l'économie palatiale : les créateurs ne sont pas considérés comme des artistes, mais comme des artisans.

C'est avec le retour de la cité, au Quattrocento, que réapparaît la commande artistique, dans laquelle l'artiste doit interpréter librement un programme : « Loin de demander l'exécution pure et simple d'un programme religieux, comme cela se faisait auparavant, l'on suggère à l'artiste de produire une sorte de devinette, en produisant

[1] J.-C. Bailly, « Critique de la commande : pour une commande critique », Cahiers du Renard, n° 4, juillet 1990.

un thème iconologique précis, mais travesti et déguisé de manière à aiguïser la sagacité des connaisseurs mondains. »^[2] Nous assistons au passage d'un statut artisanal d'exécutant au statut d'artiste et, de manière concomitante, au passage d'une commande au cadre étroitement déterminé à une commande « générique », qui donne à l'artiste une liberté d'interprétation et d'invention.

Poussin et De Vinci exemplifient cette lutte des artistes pour leur autonomie. Poussin étant une pièce majeure « entre la fondation de l'autonomie artistique à la Renaissance et son déploiement presque mythique à l'époque du romantisme »^[3]. Le romantisme marque à ce titre le début de la période des avant-gardes ; l'artiste totalement autonome se passe sa propre commande, dans un monde qui ne lui commande rien (aucun des peintres fondateurs de l'impressionnisme n'a eu affaire à la commande). Cette situation accompagnera longtemps l'art moderne, et Jean-Christophe Bailly l'interprète comme le résultat d'un écart croissant entre un art qui prend ses distances avec l'imitation et une société qui se cramponne à la représentation.

L'avant-garde russe constituera un moment unique dans l'histoire de la commande, puisque la commande que l'artiste se passe à lui-même ne se distingue pas pour lui d'une commande que lui passe le monde social.

Le gouffre creusé dès le premier tiers du XIX^e siècle entre l'art vivant et la commande a mis un temps considérable à se combler (et le réseau des quelques collectionneurs privés n'y est qu'un grain de sable).

Les choses changent dans la seconde moitié du XX^e siècle, et concernent « aussi bien les programmes du 1 % que les étiquettes de bouteilles »^[4], comme par un besoin de « plus-value artistique ». Le commanditaire devient de moins en moins identifiable, et l'art se déploie un peu partout.

Tant que la commande se comportera comme un mécanisme de charité envers les artistes ou fonctionnera sur une logique du supplément esthétique, elle ne trouvera pas sa pertinence. Elle doit permettre d'ouvrir un espace de liberté pour la création, au sein d'un cadre qui a pour finalité la création artistique elle-même, et non quelque plus-value esthétique ou sociale. C'est cela que doivent prendre en compte les opérateurs culturels qui associent la commande à la résidence. Par ailleurs, cette réflexion sur la commande nous amène à poser ici une distinction essentielle entre **artiste et artisan**^[5].

Le mécénat

« La résidence, qui trouve son origine dans la commande et le mécénat du Prince, s'est développée ces dernières années sous l'impulsion du ministère de la Culture. »^[6] L'artiste pensionné existe depuis très longtemps, mais c'est aujourd'hui principalement l'État qui soutient la création artistique en apportant son concours financier.

Le mécénat doit son nom au célèbre bienfaiteur, Caius Cilinius Maecenas^[7] – ami de l'empereur Auguste – qui soutint de nombreux artistes, tels Virgile et Horace, en leur apportant sa protection sous forme de cadeaux et d'emplois en échange d'œuvres.

Au XVI^e siècle, les Médicis et François I^{er} – qui accueillit De Vinci au Grand Lucé (pour toute une vie...) – aident les artistes en les hébergeant et en les rémunérant. Ce mécénat est le plus souvent assorti d'une de commande.

Au XVII^e siècle, Richelieu fait du mécénat une institution d'État. Nommé ministre d'État par Louis XIII en 1629, il développe les arts et les lettres en mettant à contribution artistes et auteurs au service du prestige monarchique. Récompensés par des dons divers (pensions, avantages financiers, gratifications), des artistes tels que Corneille, Mairat, Rotrou, Tristan l'Hermite, deviennent des obligés du pouvoir. Tributaires des volontés du ministre, ils doivent se soumettre à ses exigences. Cette institution se concrétisera sous le règne du Roi-Soleil. Après la mort de Richelieu, Mazarin est nommé Premier ministre sous la régence d'Anne d'Autriche, et préfère favoriser les artistes italiens.

Après la Fronde et la mort de Mazarin, Louis XIV gouverne seul et développe le domaine des beaux-arts. Colbert, son directeur des Finances, systématise le mécénat royal au seul service du culte du roi. Le mécénat devient une affaire d'État. Le poète Chapelain est chargé d'établir une liste des meilleurs auteurs, capables d'être attentifs aux intérêts du souverain. Molière, Racine, etc., introduisent dans leur œuvre des éléments à la gloire de Louis XIV, et de nombreuses pièces sont créées à la Cour.

En 1666 est mise en place l'Académie de France à Rome. En 1725, elle s'installe au palais Mancini, puis en 1803 à la Villa Médicis, nouvelle propriété de l'État. Il est demandé aux artistes, accueillis durant quatre ans avec femme et enfants, de renouveler le patrimoine français.

C'est ici que s'opère une disjonction entre le mécénat, jusque-là très proche de la résidence, et la pratique résidentielle qui s'autonomise et existe en tant que pratique distincte.

À partir de 1680, le roi se détache de ces divertissements, renforce son pouvoir en interdisant à Paris toute représentation théâtrale autre que celles données par la Comédie-Française. Ce mécénat de plus en plus rigide conduit les artistes à chercher ailleurs des sources de financements. Ils revendiquent des droits d'auteur. Les premières lois préfigurant une reconnaissance de la propriété littéraire et artistique voient le jour sous Louis XVI. La Société des gens de lettres (SGDL) est fondée en 1837.

En France, au XX^e siècle, l'essor du mécénat date du début des années 1960. Il a été favorisé – sous l'influence d'André Malraux – par l'introduction de mécanismes d'incitations fiscales ainsi que par la création de la Fondation de France <http://www.fondationdefrance.org/>. Créée en 1979, l'Admical est un club d'entreprises mécènes (180 entreprises, membres actifs ou bienfaiteurs), qui a pour objet de promouvoir le mécénat d'entreprise en France dans les domaines de la culture, de la solidarité et de l'environnement.

Les fonds de soutien à la création sont cependant essentiellement publics. La pratique du mécénat privé est plus répandue à l'étranger où des entreprises financent des projets artistiques. Par exemple en Angleterre et en Allemagne, où Bosch offre des bourses pour aller en résidence au Schloss Solitude.

Lorsque nous parlons de mécénat, nous faisons donc davantage aujourd'hui référence à des entreprises privées qu'à l'État. La loi du 23 juillet 1987, qui autorise les responsables d'entreprise ayant fait des dépenses pour une opération culturelle à une déduction d'impôts dans la limite de 2 % du chiffre d'affaires, a cependant contribué au développement de cette pratique « privée », mais la comparaison avec les autres pays occidentaux montre que le régime français du mécénat restait peu avantageux, compliqué, et donc peu incitatif. Une nouvelle loi, entrée en vigueur le 1^{er} août 2003, aménage le dispositif. Elle encourage plus systématiquement les initiatives privées, qu'il s'agisse de celles des entreprises ou de celles de chaque citoyen. Cette loi s'applique à toutes les causes d'intérêt général, notamment éducatives, scientifiques, sociales, humanitaires, sportives, familiales et culturelles. Elle permet d'obtenir une réduction d'impôt de 60 % du montant du don sur l'impôt sur les sociétés (au final, un don de 100 € ne coûte donc à l'entreprise mécène que 40 €), des contreparties possibles de la part de l'organisme bénéficiaire, une stabilité juridique et fiscale pour l'entreprise et des mesures spécifiques pour les entreprises engagées dans le mécénat culturel, telles que des avantages fiscaux pour l'achat d'œuvres originales d'artistes vivants, le maintien de la datation, etc.^[8]

Les principaux **mécènes du livre** sont

- la Fondation Jean-Luc Lagardère www.fondation-jeanlucagardere.com,
- la Fondation BNP Paribas <http://mecenat.bnpparibas.com/>,
- l'Association Beaumarchais/ SACD <http://www.beaumarchais.asso.fr/>,
- la Fondation La Poste <http://www.fondationlaposte.org/>,
- la Caisse des dépôts <http://www.caissedesdepots.fr/>,
- la Fondation du Crédit Mutuel pour la Lecture <http://fondation-lecture.creditmutuel.com/fr/index.html>,
- la Fondation de France <http://www.fondationdefrance.org/>
- et l'Action culturelle Sofia <http://www.la-sofiaactionculturelle.org/f/index.php>.^[9]

Cette dernière a, au début des années 1990, mis en place le programme « Nouveaux Commanditaires »^[10], qui permet à tout citoyen de prendre l'initiative d'une commande d'œuvre à un artiste contemporain. Ce programme repose sur trois acteurs : l'artiste, le citoyen commanditaire et le médiateur culturel délégué par la Fondation de France. Le mécénat, bien souvent étroitement lié avec la commande, revient donc au-devant de la scène dans la seconde moitié du XX^e siècle. Il est et fut toujours distinct de la résidence (même si à certaines époques il en est très proche), mais présente des composantes et des principes actifs dans la pratique résidentielle : la commande, à laquelle il est fréquemment associé, le financement de la création et, selon les périodes, l'accueil, le déplacement géographique, la transmission et la formation.

[2] J.-C. Bailly, idem.

[3] J.-C. Bailly, idem.

[4] J.-C. Bailly, idem.

[5] Cf. Platon, La République, X.

[6] Geneviève Charpentier, « Les résidences d'auteurs dramatiques et de compagnies de théâtre », Du théâtre, no 9, juin 1995.

[7] Chevalier romain (69 à 8 av. J.-C.).

[8] Nous ne pouvons ici examiner en détail les dispositions de cette loi, nous vous renvoyons pour de plus amples informations au site de l'Agence régionale du livre Paca : <http://www.livre-paca.org/index.php?show=list&categorie=62&type=3>

[9] Informations complètes sur les programmes d'aides ; contacts et coordonnées sur le site de l'ARL Paca <http://www.livre-paca.org/index.php?show=list&categorie=62&type=3>

[10] Cf. <http://www.nouveauxcommanditaires.eu/>, et Les Nouveaux Commanditaires <http://www.fondationdefrance.org/Nos-Actions/Developper-la-connaissance/Culture/Les-nouveaux-commanditaires>.

Le Voyage d'Italie et le Grand Tour

Entre les xvi^e et xix^e siècles, de nombreux voyageurs étrangers parcourent l'Italie : des jeunes gens des familles aisées de tous les pays du monde vont y parfaire leur éducation. L'Italie est perçue comme « le musée des formes politiques, Land der Klassik, ou Arcadie hors du temps, ou creuset du renouveau artistique »^[11]. Le voyageur, quelle que soit la raison de son errance, a toujours exercé une grande fascination : du héros antique jusqu'à l'artiste contemporain.

Pour Taine, le voyageur, où qu'il aille, pose un regard distancié sur les scènes familières. Il rend visible les aspects fugaces, transitoires du quotidien, et révèle ainsi une réalité restée inaperçue, l'éclaire d'un regard neuf, en l'observant à travers ses propres filtres culturels.

À partir de la Renaissance apparaît donc un mode de formation des enfants de l'aristocratie, puis de la bourgeoisie cultivée, le « Voyage d'Italie ». Il s'agit tout d'abord de se confronter aux humanités à leur source, car jusqu'au xviii^e siècle, les œuvres antiques sont considérées comme le sommet absolu de l'art dans le développement de l'humanité. Le travail artistique va s'organiser autour de la reproduction et de l'imitation de ce fonds esthétique : il s'agit d'aller puiser aux sources de l'art occidental.

L'Académie de France à Rome, mise en place par Louis XIV en 1666, va venir s'ancrer sur cette pratique. Elle a pour vocation de mettre le jeune homme en relation avec les racines de la civilisation et la « quintessence de l'art », de permettre aux artistes de se former en faisant des copies (dimension reproductrice) puis de revenir en France former les autres artistes et de ramener des œuvres d'art pour décorer les palais royaux. Dès le début, la notion de retour sur investissement est impor-

tante (soit par la formation soit par le fait de ramener des œuvres).

Le sens du Voyage d'Italie a donc évolué au cours des siècles : au xvi^e, la finalité du voyage est éducative (Francis Bacon consacre un essai^[12] au voyage, dans lequel il célèbre sa valeur pédagogique). Le voyageur est souvent jeune, accompagné de son tuteur et de ses serviteurs, il est fils de l'aristocratie ou de la riche bourgeoisie. C'est là que naît le voyage moderne, nourri par son caractère itinérant et par la multiplication des universités en Italie et en Europe. Au xvi^e siècle, le voyage est fait de déplacements incessants de ville en ville, afin de découvrir la science nouvelle, la culture classique mais aussi un système politique moderne. L'Italie est le « grand atelier d'une révolution artistique d'ampleur internationale »^[13]. La présence simultanée de motivations différentes, qui vont de l'intérêt scientifique pour la nature à l'envie de collectionner, de raisons didactiques et pédagogiques à des raisons plus évasives, sous-jacentes à la réputation et à la forme initiatique du voyage, fait l'intérêt du Voyage d'Italie.

Au xvii^e siècle prévaut une conception didactique du voyage proche de celle du xvi^e siècle, et très différente de ce que sera la conception romantique du xix^e. Les jeunes aristocrates et bourgeois que l'on trouve sur les routes d'Europe sont de futurs diplomates, marchands ou banquiers, mais aussi des nobles de tous âges, des intellectuels et écrivains, des savants. Une idée du voyage se développe : de formation, d'instruction et de plaisir, qui mobilise les voyageurs pendant plus de deux ans. Dans la vision du « Grand siècle », l'Italie est un réservoir de culture classique.

Les premiers noms à s'associer à l'idée du voyage d'Italie sont les grands représentants de la culture européenne du xvi^e et du xvii^e siècle : lord Herbert de Chesbury,

sir Philip Sidney, François Rabelais, Thomas Hobbes, Montaigne. Il y a au xvii^e siècle une grande richesse de la littérature de voyage.

Colbert, dans une lettre à son fils, qui s'apprête à partir en Italie en 1671, insiste sur l'application nécessaire pour tirer profit du voyage, et rapporter des connaissances qui pourront servir le roi : apparaît ici à nouveau la notion de retour sur investissement. Il crée en 1666 l'Académie de France à Rome. Un arrêt est marqué dans cette ville où se rencontrent des artistes de toute l'Europe, alors que jusque-là l'itinérance était plus uniforme. S'origine ici la dimension de l'ancrage dans une ville, qui sera perpétuée par la Villa Médicis.

Au xviii^e, le Voyage d'Italie se développe : 40 000 étrangers séjournent à Rome pendant les mois d'hiver, vers 1750. Il y a un véritable climat d'euphorie et un engouement énorme pour ce voyage, qui prend le nom de Grand Tour^[14] : circuit qui commence et finit dans une même ville, traverse plusieurs pays d'Europe, et dont le point culminant est l'Italie. Le Grand Tour est une occasion de rencontres et de connaissance entre intellectuels, autres composantes très actives dans nos résidences contemporaines.

Au xviii^e siècle, le voyage est motivé par une idéologie qui conditionne la perception et la manière de décrire : l'universalisme, l'unité de la nature humaine, qui transcende les coutumes, les lois, les langues... Le développement du Grand Tour est conditionné à cela, il est le fruit des Lumières, du cosmopolitisme. La curiosité qui caractérise le voyage pédagogique du xvii^e n'est plus centrale, mais devient un instrument pour révéler le fondement de la morale naturelle sous la variété des comportements.

La tradition du Grand Tour s'interrompt entre 1800 et 1814 à cause des campagnes napoléoniennes, avant

une renaissance de l'enthousiasme pour la tradition des voyages dans l'Europe de la Restauration. Cependant, les voyages et les voyageurs ont changé : l'esprit cosmopolite qui a animé le Grand Tour dans différents pays d'Europe s'éclipse au profit d'un choix exclusivement italien. Le voyageur n'est plus le jeune homme désireux de conclure en beauté son cycle éducatif, mais l'artiste, l'intellectuel et l'écrivain qui déferlent en Italie après 1814. Florence devient le paradis des artistes qui y séjournent plus longuement : l'ancrage territorial se conforte comme une composante majeure.

L'un des motifs principaux du voyage au xix^e est la recherche du passé dans des secteurs très spécifiques (les autres aspects – curiosité, plaisir, formation – perdurent, mais sont minimisés). L'« écrivain romantique », même s'il est en contact avec la réalité, développe une conscience du déclin inéluctable des mythes, d'une terre heureuse éclairée par les fastes de l'art antique, d'une Arcadie sublime. Le voyageur romantique souffre de la perte de dimension terrestre de l'infini, de la disparition des contrées intactes... Par opposition à la volonté uniformisante des lumières, il cherche ce qu'il y a d'irréductible par-delà les différences, la variété de la nature et des hommes, les traits spécifiques à tel lieu, telle ville, et des lieux capables de stimuler son imagination créatrice. Il cherche à « dramatiser » la réalité, et se sert pour cela de la catégorie esthétique du pittoresque. La notion d'exotisme date également de cette période.

Les constantes sont la formation et la transmission, le déplacement géographique et la découverte de l'« ailleurs », le dépaysement et la notion de retour sur investissement, par-delà des finalités différentes et le primat accordé à l'une ou à l'autre selon les époques. La composante de l'ancrage se développe progressivement à partir du xvii^e siècle.

L'Académie de France à Rome^[15]

Villa Médicis et Académie de France à Rome sont aujourd'hui synonymes, ce qui n'a pas toujours été le cas.

La création de l'Académie de France à Rome coïncide avec la politique des grands travaux entrepris par Louis XIV (Louvre, Tuileries, Versailles) à la fin du xvii^e siècle. Créée en 1666, sous l'impulsion de Colbert, de Le Brun et du Bernin, elle accueillait à la fois des Premiers Prix de Rome et des pensionnaires protégés de quelques grands seigneurs. Les jeunes artistes pensionnés par le roi avaient alors la possibilité d'acquiescer un complément de formation au contact de Rome et de l'Italie. À cette époque, les pensionnaires devaient consacrer leur séjour à la réalisation de copies de l'antique ou de la Renaissance.

Avant de s'installer à la Villa Médicis, l'Académie de France à Rome a connu plusieurs résidences successives : de la maison de Sant'Onofrio, elle déménage au palais Cafarelli en 1673, puis au palais Capranica en 1684 et enfin au palais Mancini en 1725. Cette même époque sera marquée par la présence de pensionnaires prestigieux comme Boucher, Subleyras, Fragonard, Houdon et, plus tard, David.

À la Révolution, en 1792, la charge de directeur est supprimée ; le palais Mancini est saccagé et pillé par des contre-révolutionnaires romains et certains pensionnaires fuient à Naples ou Florence. À la suite de ces événements, l'Académie de France à Rome est supprimée. Elle sera rétablie en 1795 par le Directoire : il reste alors à lui trouver un lieu d'accueil. Le 18 mai 1803, la France et la Cour d'Étrurie décidèrent d'échanger le palais Mancini contre la Villa Médicis.

En changeant de lieu, l'Académie de France à Rome change également de statuts. Désormais rattachée à l'Institut de France, elle n'est plus en charge de l'organisation du concours d'entrée (Prix de Rome), qui est alors confiée à l'Académie des beaux-arts.

La composante fondamentale pour nos résidences contemporaines est ici la formation au contact d'un « ailleurs ». L'étape à Rome marque désormais une étape, une inscription territoriale dans la démarche circulatoire du Grand Tour.

[11] A. Brilli, *Le Voyage d'Italie*, Flammarion, 1989.

[12] *Of Travel*.

[13] A. Brilli, *op. cit.*

[14] A. Brilli, *Quand voyager était un art*, Gérard Montfort, 2001.

[15] Source : site de la Villa Médicis : <http://www.villamedici.it>

La Villa Médicis

Quand on a habité la villa Médicis, qu'on y a accompli une fois le cycle entier des saisons, les mêmes fantômes vous assaillent, dès qu'à nouveau on est dans le parc.

Les chambres et ateliers des pensionnaires gardent le même dépouillement austère, les statues veillent au coin des allées, on vient revoir sa chambre. Et dans celle où vous logez, la lumière égale de la verrière au nord, au-dessus du cheval de peintre qui accuse bien son siècle et demi de bons et loyaux services...

François Bon^[16]

La Villa Médicis est une pierre angulaire pour la compréhension de nos résidences contemporaines. L'une des principales raisons est le rôle de modèle, de référence qu'elle a eu pour la mise en œuvre de nombreux projets, à commencer par la « première résidence » en France, la Chartreuse du Val-de-Bénédiction de Villeneuve-lès-Avignon. Son fondateur, Gil Jouanard, le dit lui-même : « La Villa Médicis fut moins un modèle qu'une source d'inspiration, car elle n'était pas reproductible en tant que telle et nous souhaitions au départ demander aux auteurs une « contrepartie », ce qui n'existe pas à la Villa Médicis. Ensuite mon rapport à la Villa Médicis s'est assoupli : j'ai souhaité alléger les contraintes issues de ce modèle. »^[17]

Une autre raison d'importance est qu'elle constitue non seulement un mythe à l'aune duquel, bien qu'impensé, un type de résidences s'est construit, mais aussi le mythe fondateur des résidences, que celles-ci se soient bâties « pour » ou « contre » ce mythe.

La Villa Médicis s'ancre sur des pratiques plus anciennes, notamment le Voyage d'Italie, et plus avant sur la pratique du Tour de France médiéval. Il faudrait d'ailleurs dire les Villas Médicis, tant ce qu'elle repré-

sente a évolué au cours des siècles ; c'est ce que nous allons analyser ici.

La propriété est acquise par le cardinal Giovanni Ricci de Montepulciano en 1564, qui demande à l'architecte Nanni Di Baccio Bigio de lui édifier un palais à l'emplacement de l'actuelle Villa Médicis. Les travaux sont engagés sous sa direction. En 1576, le cardinal Ferdinand de Médicis rachète la villa et charge l'architecte Ammannati d'un projet plus ambitieux. À sa mort, la résidence est délaissée car son entretien devient trop coûteux.

En 1787, la Villa Médicis ne trouvant pas d'acquéreur, elle finit par être échangée contre le palais Mancini. En 1803 – acquise par Napoléon Bonaparte –, elle devient propriété de l'État français et forme une seule entité avec l'académie de France à Rome.

Un premier directeur est nommé en la personne de Suvée. Les pensionnaires de l'Académie sont de jeunes artistes qui séjournent à la Villa Médicis pour une durée de quatre ans. Après la Révolution, c'est l'académie des Beaux-Arts, placée sous la tutelle de l'Institut de France, qui organise le concours du Prix de Rome. Aux disciplines concernées depuis 1666 au palais Mancini, la peinture, la sculpture, puis l'architecture à partir de 1720, Bonaparte joint la musique et la gravure.^[18]

De 1835 à 1841, Ingres occupe le poste de directeur de la Villa. Tout au long du XIX^e siècle, l'Académie abrite des pensionnaires célèbres comme Baltard, Berlioz, Bizet, Carpeaux, David d'Angers, Debussy, Charles Garnier, Gounod... Au début du XX^e siècle, avec Lily Boulanger (Grand Prix de Rome de composition musicale en 1913) et Odette Pauvert (Grand Prix de Rome de peinture en 1925), les femmes font leur entrée à l'Académie. À partir de cette période, la Villa Médicis devient synonyme d'académisme.

Durant la Seconde Guerre mondiale, la Villa est réquisitionnée par Mussolini. L'Académie est alors transférée à Nice puis à Fontainebleau.

À partir de 1960, André Malraux nomme le peintre Balthus à la direction de la Villa. La volonté conjointe de ces deux personnalités permet alors d'envisager une réforme en profondeur de l'Académie. Balthus entreprend une grande restauration de l'édifice et développe les manifestations culturelles. Il fait aménager, à cette fin, de nouvelles salles d'exposition.

En 1971, une réforme instaure deux décrets qui modifient sensiblement le statut et les conditions d'admission des candidats. L'Académie se détache de la tutelle de l'Académie des beaux-arts et dépend cette fois de la Direction des affaires générales du ministère des Affaires culturelles. Le Prix de Rome est supprimé, la durée du séjour est réduite à deux ans maximum, les candidatures sont ouvertes aux artistes âgés de 20 à 35 ans, le nombre de pensionnaires passe de 12 à 22. Aux disciplines historiques sont ajoutées la littérature, le scénario de cinéma et de télévision, la restauration d'œuvres d'art et des monuments, et plus tard la photographie.

« L'Académie de France à Rome a pour mission principale de favoriser la création artistique et littéraire dans tous ses domaines, le perfectionnement dans les disciplines appliquées à la création artistique et littéraire, ainsi que dans l'histoire de l'art, plus particulièrement pour la période s'étendant de la Renaissance à nos jours. Elle participe aux échanges culturels et artistiques. À cette fin, elle organise des expositions, des concerts, des projections cinématographiques, des colloques ou des séminaires sur des sujets relevant des arts, des lettres et de leur histoire. »^[19]

Les principes de formation, de rencontre et de création sont ici très présents, ainsi que l'idée d'excellence.

Conçue par le décret de 1971 comme lieu idéal de rencontres franco-italiennes, la Villa Médicis joue alors un rôle décisif au sein de la vie culturelle romaine.

En 1981, le nouveau ministère décide de placer le concours de la Villa Médicis sous la responsabilité de la Délégation aux arts plastiques (DAP) créée la même année. Afin d'établir un dialogue avec l'Italie, elle participe depuis 1986 au festival Roma-Europa, et coproduit le festival Eurovisioni.

Aujourd'hui, la Villa Médicis accueille sur concours des artistes et chercheurs pour mener à bien un projet artistique ou une recherche, en étant dégagés de toute contrainte matérielle. Elle est placée depuis 2010 sous la tutelle de la Direction générale de la création artistique (DGCA^[20]) du ministère de la Culture et de la Communication.

L'Académie de France à Rome remplit deux missions complémentaires :

- Offrir la possibilité à des artistes et à des spécialistes de se perfectionner dans leur discipline au contact des réalités italiennes présentes et passées. C'est la « Mission Colbert », qui « voue l'institution à l'accueil exclusif des pensionnaires et à la création » et a été privilégiée par Balthus. Elle existe depuis 1666, et « consiste à accueillir un certain nombre de pensionnaires pour leur permettre d'effectuer un travail de création dans les meilleures conditions matérielles, physiques, morales et intellectuelles »^[21]. Les composantes de création et de recherche sont nettement dominantes dans cette mission, comme l'atteste cet ancien pensionnaire, Bernard Comment : « J'ai pu accumuler un abondant matériau pour mes livres futurs et faire des rencontres interdisciplinaires. Et puis le luxe de l'inutilité, la possibilité de ne pas être soumis à un résultat, ni à production ou travail alimentaire pendant un an. »^[22]

- Stimuler les relations et les échanges culturels entre l'Italie et la France, dans un esprit résolument ouvert sur l'Europe et le monde. C'est la « Mission Malraux », qui privilégie « l'ouverture culturelle sur la ville »^[23] et veut « faire de la Villa un lieu de rencontres et d'échanges culturels »^[24] ouvert sur Rome, sur la Méditerranée. Cela se traduit par l'organisation d'expositions, de conférences, de concerts. Pour cette mission, ce sont les composantes de transmission et d'échange qui sont mises en avant. Marie-Ange Brayer, ancienne pensionnaire, insiste sur le « grand nombre de disciplines artistiques » et sur la « richesse de l'échange »^[25]. « Pas une journée ne s'est déroulée sans que des échanges artistiques aient lieu entre pensionnaires. Ces échanges existent encore aujourd'hui et ont fait "boule de neige" », confirme Philippe Hurel, ancien pensionnaire lui aussi^[26].

Les grandes expositions, les concerts publics réalisés en collaboration avec des organismes publics italiens mais aussi avec la participation des pensionnaires de l'Académie illustrent particulièrement ce double but de la Villa Médicis largement ouverte à l'esprit européen.

Le concours est aujourd'hui ouvert à tout candidat professionnel d'expression française ayant une bonne connaissance de la culture italienne. Les candidats doivent être âgés de plus de 20 ans et de moins de 45 ans au 31 décembre de l'année en cours, être français ou francophones, pouvoir s'exprimer en français et avoir des notions de la langue et de la culture italiennes.

Les disciplines suivantes sont représentées : architecture, arts culinaires, arts plastiques, cinéma et télévision (écriture d'un scénario), composition musicale, design, histoire de l'art, littérature, photographie, restauration des œuvres d'art et des monuments, scénographie.

La candidature se fait en deux étapes :

- Dépôt ou envoi du dossier administratif à la DGCA. Il est examiné par des rapporteurs qui le présentent devant un jury pour la sélection.
- Les candidats présélectionnés soutiennent leur candidature au cours d'un entretien avec un jury qui se réunit à Paris une fois par an.

Les séjours sont de douze ou de dix-huit mois (non renouvelables). L'allocation mensuelle d'un pensionnaire s'élève en moyenne, après déduction des retenues pour le logement et les assurances obligatoires, à 3 300 €. Les artistes sont logés dans un pavillon, un studio ou une chambre suivant la composition de leur famille et selon leur activité. En 2011, seize postes sont offerts (toutes disciplines confondues), et il y a en moyenne deux écrivains par session.

Les pensionnaires sont vivement incités à participer aux activités culturelles de la Villa ou à les susciter, mais aucune production n'est exigée à l'issue de leur séjour.

La Villa Médicis prend donc un autre sens que celui qui est porté par l'Académie de France à Rome, et qui s'appuie – nous l'avons vu ci-dessus – sur l'idée de formation du jeune homme aux racines de la civilisation. Sous Louis XIV, on y venait pour copier les maîtres italiens. « À l'époque où [Louis XIV], sous l'initiative de Colbert, fonda notre Académie de France à Rome, tous les profits étaient à tirer de cette source d'art si abondante et forte qu'est l'Italie. »^[27] L'idée était de demander aux pensionnaires

[16] Retour chez les Médicis (août 2003).

[17] Entretien avec G. Jouanard, in Y. Dissez, Habiter en poète, op. cit.

[18] Cette forme de résidences qui existe à partir du XVIII^e siècle n'existe pas dans tous les domaines artistiques. Les choses se formulent de manière globale depuis une dizaine d'années seulement.

[19] F. M. Ricci, Roma Villa Medici, 1988, p. 48 ; cité et traduit par G. Charpentier, L'Accueil en résidence d'auteurs dramatiques, op. cit., p. 27.

[20] Qui réunit l'ex-DMSTS (Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles) et l'ex-DAP (Délégation aux arts plastiques).

[21] « Entretien avec Jean-Pierre Angremy », in E. Vedrenne, « Le rayonnement culturel de la Villa Médicis », Arts Info, no 78, ministère de la Culture / Délégation aux arts plastiques, février-mars 1996, p. 3.

[22] Cité par Y. Gaillard, L'Académie de France à Rome, Rapport d'information, Paris, Sénat, 2001, p. 135.

[23] G. Breerette, « L'ambition du nouveau directeur de la villa Médicis », Le Monde, 16 septembre 1994.

[24] B. Racine, « Autour de la Villa Médicis », in La lettre du ministère de la Culture et de la Communication, 3 décembre 1997.

[25] Cité par Y. Gaillard, op. cit., p. 128 sq.

[26] Cité par Y. Gaillard, op. cit. p. 135.

[27] H. Lapauze, Histoire de l'Académie de France à Rome, Plon – Nourrit, 1924.

un travail de copistes pour ramener en France des modèles qu'un petit nombre d'artistes pouvaient étudier sur place. Ils payaient ainsi leur dette à l'État qui leur finançait le voyage et le séjour.

Elle est, depuis le XVIII^e siècle, ancrée sur l'idée de rayonnement de la France à l'étranger, en sélectionnant ce que la France a de meilleur parmi les artistes (notion d'excellence artistique : « Tel est l'asile que, non pas même dans Rome, mais planant au-dessus de Rome, la France ouvre à ceux de ses enfants qui, chaque année, semblent lui offrir la meilleure espérance de génie. [...] C'est bien l'élite des jeunes français qui profite des avantages de la Villa Médicis »^[28]), et sur le soutien à la création, à la recherche et à la formation de l'artiste. (« On ne fait plus le voyage de Rome pour perfectionner, comme autrefois, l'apprentissage du métier de peintre ou de sculpteur, on y vient pour faire mûrir un projet personnel dans des conditions hors du commun, et en côtoyant des représentants de toutes disciplines. »^[29])

La Villa Médicis devient au XVIII^e siècle, pour la France, le centre d'une pensée universelle de l'art : par l'accueil de l'artiste français se produit une diffusion de l'art mais aussi de valeurs, etc. Il y a production d'un rayonnement par la présence d'un artiste sur un territoire, un rapport à la fonction d'ambassadeur, à la question du rayonnement symbolique et géographique de la culture française.

D'emblée, un certain nombre de composantes sont donc présentes : la mobilité et l'ancrage, la formation, la recherche et la création, et l'idée d'excellence. D'autres apparaissent par la suite, et sont la conséquence d'évolutions idéologiques : le rayonnement, la transmission et l'échange.

« *La formule de résidence acquiert donc ses lettres de noblesse, non seulement à travers la Villa Médicis, mais aussi grâce à d'autres résidences à travers le monde qui sont offertes aux écrivains : la Casa Velasquez, l'Institut français d'Athènes, l'université de Tübingen, des universités américaines (entre autres Iowa City, San Francisco)* »^[30], dit Geneviève Charpentier, même si des voix dissonantes se sont fait entendre, de Debussy à Berlioz, de Hervé Guibert à Renaud Camus.

Le modèle de la Villa Médicis va inspirer directement des projets qui font aujourd'hui également office de références. Notamment :

- **La « Villa Médicis hors les murs »** est un programme qui permet à des artistes d'effectuer un séjour à l'étranger d'une durée de trois à six mois pour y développer une recherche personnelle. Ils perçoivent une bourse du ministère des Affaires étrangères.

- **La Villa Kujoyama au Japon**, inaugurée en 1992, est directement inspirée de la Villa Médicis. Elle accueille six artistes dans les disciplines suivantes : architecture, arts plastiques, audiovisuel, danse, design, histoire de l'art, musique, photographie, littérature, recherche, scénographie, théâtre. Le séjour dure de quatre à douze mois, et donne droit à une bourse d'un montant équivalent à celui de la Villa Médicis, à un voyage aller-retour et à une prime d'installation.

- **Le Château Solitude du Land de Bade-Wurtemberg**, où les résidents bénéficient d'un lieu d'habitation et d'un atelier, d'une allocation de 1 000 € mensuels, d'une prise en charge du voyage et de remboursements de frais de matériaux ou d'équipement. La durée du séjour est de six à douze mois. Les disciplines concernées sont les arts plastiques, les arts vivants, la littérature (critique, essai, poésie, fiction et traduction), la musique et le cinéma.

- **La Casa de Velasquez** est elle aussi directement inspirée du modèle de la Villa Médicis. Elle est à la fois un centre de création artistique et un centre de recherche, et est placée sous la tutelle du ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche. Elle présente la particularité d'accueillir conjointement des artistes et des chercheurs.

Établissement public à caractère scientifique, culturel et professionnel, elle a pour mission de développer les activités créatrices et les recherches liées aux arts, aux langues, aux littératures et aux sociétés des pays ibériques, ibéro-américains et du Maghreb. Elle a également pour vocation de contribuer à la formation d'artistes, de chercheurs et d'enseignants-chercheurs, ainsi que de participer au développement des échanges artistiques et scientifiques entre la France et les pays concernés.

L'établissement recrute, pour une année renouvelable une fois, des chercheurs doctorants ou post-doctorants dont les travaux portent, dans le champ des sciences humaines et sociales, sur les domaines géographiques de référence. Les artistes sont accueillis en résidence pour la même durée^[31]. Les disciplines artistiques concernées sont : les arts plastiques, l'architecture, la composition musicale, le cinéma, la vidéo et la photographie. Les artistes perçoivent une allocation mensuelle de 1 250 € (cependant le coût de l'hébergement, de 600 €, est déduit de la mensualité).

La Villa Médicis est donc à la fois le modèle et le mythe le plus marquant pour les résidences contemporaines. C'est-à-dire qu'elle condense de façon formelle ou informelle un grand nombre de principes et de composantes présentes dans nos résidences, qui trouvent leur explication dans son évolution historique et idéologique.

Les villégiatures

Depuis la Renaissance, avec des points culminants au XVIII^e siècle – avec Rousseau et Voltaire par exemple –, et au XIX^e ainsi qu'au début du XX^e – avec Rilke notamment –, la « villégiature », c'est-à-dire le séjour de durée variable d'écrivains chez des hôtes accueillants ou des mécènes, constitue l'un des stimulants de la vie littéraire en Europe.

Au XIX^e siècle, Rilke est accueilli à Worpswede, à Muzot ou à Duino ; Rousseau à Ermenonville, ou encore Voltaire par la reine de Suède et par Frédéric II de Prusse. La villégiature tient à la volonté d'un prince d'accueillir un auteur, un artiste ; elle est parfois assortie d'une commande.

La princesse de Tour et Taxis s'était entichée de Rilke comme écrivain et aussi comme homme : elle l'a invité pour qu'il vienne travailler à sa guise. D'autres « villégiatures » ont eu lieu, à Venise surtout mais aussi à Prague (Musset, Sand, Goethe, Chopin...). Les artistes y allaient à leurs frais : il s'agissait du choix d'un lieu stimulant pour l'esprit par son histoire et son patrimoine culturel. Les villégiatures préfigurent donc elles aussi nos résidences contemporaines, sans que rien n'y soit contractualisé ou formalisé.

La fin du XIX^e et le XX^e siècle

Au début du XX^e siècle, le terme de résidence disparaît ou devient un parangon de l'académisme et représente la sclérose en art. Dans le même temps, apparaissent des formes qui ne portent pas le nom de résidence, mais ont des composantes et des principes actifs que l'on retrouve dans nos résidences contemporaines.

Paris, pour son aura et ce que la ville évoque, est un lieu de résidence au XX^e siècle pour de nombreux écrivains (souvent à leur frais mais parfois avec des mécènes). Hemingway, Joyce, Kafka... y viennent sur les traces de Nerval ou de Baudelaire.

Des regroupements d'artistes dans certaines villes ou régions, en raison de leur richesse paysagère, géographique, climatique, etc. présentent des composantes et des principes que l'on retrouvera formalisés à partir des années 1980. Outre les logiques de déplacement géographique et d'ancrage, ce qui se joue ici de plus significatif est la rencontre artistique, la formation et la transmission, à travers la création d'écoles qui vont à la fois faire émerger des mouvements artistiques et influencer la création locale^[32].

Nous prendrons deux exemples :

- **L'école de Pont-Aven :**

Gauguin séjourna à Pont-Aven entre 1886 et 1888, en compagnie d'un groupe d'artistes, dont Paul Sérusier et Emile Bernard. Ils y donnèrent naissance à un mouvement artistique qui se bâtit en réaction au néo-impressionnisme et au symbolisme, et influença de nombreux courants picturaux, des nabis à la naissance de l'abstraction.

- **Les peintres de l'Estaque :**

Pendant une soixantaine d'années – celles où la peinture

« sur le motif » connaît un grand intérêt –, le quartier de l'Estaque, près de Marseille, a été un lieu d'intense émulation artistique. Plus d'une dizaine de peintres de grand renom s'y succédèrent avec constance. La fréquentation de l'Estaque par les peintres a lieu en deux périodes : la première, qui va de 1860 à 1885-86, est dominée par la figure de Cézanne ; la seconde, de 1905 à 1920, par celle de Braque. Y séjournent aussi Paul Derain, Albert Marquet, Raoul Dufy et Auguste Macke.

Les guerres ont également provoqué des déplacements et des regroupements d'artistes. L'idée d'un lieu « hors du monde », d'un temps « hors du temps » se retrouve ici, révélée par les désordres du monde. Ces regroupements et déplacements se font pour des raisons politiques, extérieures à l'art.

Nous prendrons trois exemples pour illustrer ce point :

- Le Cabaret Voltaire à Zurich :

Le mouvement dada naît en 1916 à Zurich, dans un pays neutre où se trouvent momentanément rassemblés de nombreux artistes fuyant la guerre : les poètes allemands Hugo Ball et Richard Huelsenbeck, le poète Tristan Tzara et les peintres Marcel Janco et Arthur Segal (tous trois roumains), les peintres allemands Hans Richter et Christian Schad, ainsi que les Hollandais Otto et Ayda van Rees, l'Alsacien Jan Arp et la Suisse Sophie Tauber. Ils y transforment une taverne en un lieu où ils organisent les premiers « événements artistiques » en lui donnant le nom de Cabaret Voltaire.

- L'école de Rochefort-sur-Loire :

Jean Bouhier, poète, habitait à Rochefort et, en ces temps difficiles d'occupation, y a invité ses amis Pierre

[28] H. Lapauze, idem.

[29] B. Racine, « Autour de la Villa Médicis », op. cit.

[30] G. Charpentier, « Les résidences d'auteurs dramatiques et de compagnies de théâtre », op. cit.

[31] La Casa de Velasquez accorde également des bourses de courte durée (aussi bien aux artistes qu'aux chercheurs).

[32] Cette pratique existe bien avant le XX^e siècle ; voir, par exemple, la Renaissance italienne.

Penon, René Guy Cadou, Jean Rousselot, Michel Manoll, Marcel Béalu et Maurice Fombeure, puis Follain, Humeau, Emié, Guillaume, Guillevic, Tourski, etc. Il a donc contribué à créer, en 1941, l'école de Rochefort avec ce groupe de poètes qui venaient écrire à Rochefort-sur-Loire. Rapidement sont parus des textes théoriques et critiques, notamment Anatomie poétique de l'École de Rochefort qui, constituée des réponses des poètes contactés, reste le texte de base de ce mouvement, et les Cahiers de Rochefort, petits fascicules dont chaque numéro est consacré à l'œuvre d'un poète (qui paraissent jusque dans les années 1970). Ensuite, il y eut d'autres générations d'auteurs, et les Amis de l'École.

Ces « résidences » sont donc le lieu d'émergence d'écoles artistiques, par les rencontres et confrontations avec des artistes d'autres disciplines ou d'autres pays (ou régions). Elles permettent une socialisation des artistes, les amènent à croiser d'autres esthétiques et influencent également la création du pays ou de la région où ils séjournent. C'est le cas des surréalistes qui vont influencer sensiblement les artistes américains des années 1950 – et notamment les peintres expressionnistes abstraits – et être en retour influencés par eux.

Au début de la guerre, les membres du groupe surréaliste se voient contraints de quitter la France, parce qu'ils sont surréalistes, juifs, ou allemands, ou les trois. Ils se retrouvent à Marseille, en zone libre, où des collectionneurs américains ont installé un bureau dont la principale fonction est d'aider les artistes et intellectuels menacés par Vichy à quitter la France. Les uns retournent dans leur pays d'origine, et les autres prennent la direction des États-Unis. C'est ainsi qu'André Breton, André Masson, Max Ernst, Marcel

Duchamp et Yves Tanguy se retrouvent à New York en 1941. Le mouvement surréaliste se reconstitue là, autour de Breton, et influence l'avant-garde new-yorkaise, qui en retour marque durablement l'œuvre de certains d'entre eux. À ce titre, le rapport qu'entretiennent les œuvres de Masson et de Pollock est significatif : il y a une grande proximité et une influence réciproque. L'influence de Masson est visible dans les œuvres de Pollock « pré-expressionnisme abstrait » (Composition avec coulures n° 2, 1943, par exemple), et l'influence de Pollock est manifeste dans les orientations du travail de Masson de la fin des années 1940 : peinture gestuelle, dripping (Le Cheval de bois, 1948, par exemple). Cette influence donnera naissance à ce que l'on nomme communément l'abstraction lyrique en France dans les années 1950.

Les ateliers d'artistes, dans le Marais, à New York, ou dans les années 1960 à Berlin, présentent également ces composantes et ces principes de rencontre, d'émulation artistique et de collaborations interdisciplinaires, par le regroupement en un même lieu de nombreux artistes.

Un exemple célèbre en France au xx^e siècle est le Bateau Lavoir : place Ravignan, à côté de l'hôtel du Poirier à Paris, figurait une demeure où furent aménagés en 1899 une dizaine d'ateliers d'artistes. Maxime Maufra fut le premier à y loger, puis vinrent les Espagnols et les Italiens regroupés autour du peintre et collectionneur Paco Durio. Pablo Picasso y fit un long séjour de 1904 à 1909 et y conserva un atelier jusqu'en 1912. Des poètes tels Pierre Mac Orlan, André Salmon et Max Jacob habitèrent successivement l'atelier du sous-sol. Kes Van Dongen, Juan Grís, Amedeo Modigliani passèrent également par la place Ravignan. Les locataires recevaient beaucoup, et de grands mouvements artistiques du début du xx^e siècle y naquirent.

Entre 1907 et 1908, Picasso et Braque s'y voyaient quotidiennement. Juan Grís, arrivé en 1906, assista à la naissance du cubisme, de même que Guillaume Apollinaire qui publia des articles en faveur de ses amis peintres. C'est à cette période que des auteurs commencent à travailler avec des plasticiens (Miró et Jacob, Picasso et Reverdy). De la proximité de tous ces artistes de différentes disciplines résultent une stimulation et une grande émulation. Après la guerre de 1914, les locataires se dispersèrent.

La résidence, telle que Gil Jouanard l'a voulue dans les années 1980, était la reproduction de l'esprit du Bateau Lavoir mais mise en œuvre et financée par l'État car, dit-il, « la proximité est stimulante par l'échange de projets »^[33]. Certaines résidences actuelles recréent en partie ces conditions dans des durées limitées, dans un cadre plus formalisé. Cette recherche de la rencontre avec des artistes d'autres disciplines, d'autres régions ou pays, est une constante dans le discours des auteurs interrogés. L'échange et la rencontre sont des composantes importantes de la résidence.

Les années 1970 : développement culturel et paradigme territorial

Dans les années 1970 se produisent des changements qui vont influencer durablement les résidences telles que nous les connaissons aujourd'hui. Le premier est le recours à la notion de « développement culturel »^[34], fondement de la Nouvelle Société rêvée par Jacques Chaban-Delmas. Il marque une volonté d'intégration du projet de démocratisation culturelle dans un projet plus ambitieux de transformation de la société et de l'individu par la culture, de développement de la personne par le biais de l'art. La logique de l'équipement prônée par Malraux s'appuyait sur une vision universaliste du déploiement de l'œuvre ; la pensée du développement culturel – notion qui devient un leitmotiv pour l'action culturelle jusqu'au début des années 1980 – est, pour le ministre Duhamel, une manière de tenter de penser et de tenir ensemble la logique de démocratie culturelle et la logique de démocratisation culturelle, en opérant un glissement vers la notion de démocratie culturelle.

La notion de médiation supplante celle d'action culturelle (pierre d'angle de la politique de Malraux), et celle d'animation est mise en avant. Issue des mouvements d'éducation populaire, l'animation socioculturelle a pour ambition de lutter contre les inégalités sociales ou culturelles, à travers l'expression des individus. Il s'agit de favoriser, d'encourager et d'accompagner les capacités créatives de chacun. Par ailleurs, le rapport à l'art s'organise aussi autour d'une logique de sensibilisation, dans une relation de savoir.

On assiste à un changement de paradigme : alors que, dans les années 1960, l'accent est mis sur la dimension symbolique de la culture, dans les années 1970 c'est sa capacité à transformer la société qui est mise en avant : une conception orthopédique, un paradigme interactif^[35].

Le second changement, intimement lié au premier, est le passage d'une perception universaliste de la culture à une perception vernaculaire et localisée. Jusqu'ici, l'art se caractérise par le fait de ne pas entretenir de rapport structurel avec l'espace dans lequel il se déploie : ceci est en train de changer. Une légitimité spatiale et territoriale vient pénétrer le champ de l'art, et aura des incidences sur la question résidentielle telle qu'elle se développe au début des années 1980.

À partir du milieu des années 1970, les politiques publiques et, à partir de ce socle, les formes d'action collective autant que les pratiques sociales elles-mêmes vont se trouver fortement marquées par le paradigme « territoire ».

Un changement s'opère, en rupture avec les logiques abstraites, universelles, a-territoriales et a-historiques héritées des institutions culturelles. En peu de temps, on bascule dans une philosophie politique et sociale qui ne peut penser la politique publique sans la référence territoriale : la notion de territoire devient incontournable pour l'action publique.

Dans les années 1970-1980, le territoire apparaît comme porteur de richesses endogènes, notamment dans le champ culturel. On met l'accent sur les ressources territoriales qu'il convient de valoriser, et on pense un développement territorial fondé sur ces ressources. Chaque territoire est renvoyé à sa capacité à produire son propre développement. Conjointement monte en puissance le paradigme patrimonial. On passe de la culture aux cultures, par la reconnaissance des spécificités territoriales, en oubliant parfois que les territoires sont des entités hétérogènes (populations différentes, etc.).

Ce premier mouvement de déconcentration des années 1970^[36] anticipe les lois de décentralisation des années 1982-1983, par lesquelles l'État abandonne toute tutelle sur les collectivités territoriales, et établit une répartition des compétences. Les lois Pasqua (1995) et Voynet (1999) viendront renforcer cet ancrage territorial : officialisation des pays, de l'intercommunalité, nouveaux territoires (communautés de communes...), etc.

Nombre de nos résidences contemporaines portent la marque de ces paradigmes. Certains des projets portés par des structures issues des mouvements d'éducation populaire (entre autres) tendent à valoriser les notions d'animation et de développement des individus par la pratique artistique et la rencontre avec les œuvres (à travers, notamment, l'organisation d'ateliers d'écriture, ou des interventions des auteurs auprès des populations), ainsi que la notion de développement territorial, à travers l'immersion de l'auteur sur un territoire (parfois associée à une commande d'écriture). Celles aussi qui sont mises en œuvre par des communes, des communautés de communes ou des médiathèques municipales, qui privilégient un lien au territoire, à travers la pratique de la commande. Des risques d'**instrumentalisation de l'auteur et de la création** artistique apparaissent lorsque ceux-ci sont envisagés comme moyens, « au service de... » Par-delà cette question, la mise en évidence de ces paradigmes et de leur mythification permet de comprendre les fondements historiques et idéologiques de certains types de résidences.

[33] Entretien avec Gil Jouanard, in Y. Dissez, Habiter en poète, op. cit.

[34] Cf. J. Duhamel, Discours sur la crise de la culture.

[35] J. Caune, « La démocratisation culturelle, le dernier grand récit de l'art », intervention Arsec, 11 mai 2004.

[36] Un outil symptomatique de ce changement est créé en 1970 : le Plan d'aménagement rural (PAR) ; en 1975, une circulaire donne naissance à la notion de pays : les territoires acquièrent la possibilité de s'autodéterminer.

Les années 1980

Trois phénomènes majeurs ont contribué à l'avènement de nos résidences contemporaines sous le ministère de Jack Lang : l'évolution de la politique en faveur de l'art contemporain, les lois de décentralisation et le projet de la Chartreuse du Val-de-Bénédiction à Villeneuve-lès-Avignon.

L'action du ministère Lang ne marque pas de rupture explicite par rapport au projet de Malraux, mais un infléchissement, en faisant de la politique culturelle un moyen pour « changer la vie ». Jack Lang développe une politique culturelle qui repose sur la mise en œuvre de dispositifs visant des publics ciblés, sur de grands rassemblements festifs (la Fête de la musique en est le parfait exemple) et abolit la distinction entre arts majeurs et mineurs.

Il cherche également à réconcilier culture et économie : il intervient sur le marché des industries culturelles qui permet, par le biais de la télévision, de la hi-fi, etc., de transporter l'art et la culture à domicile ; il favorise l'innovation, la création artistique pour encourager un développement économique par la création de nouveaux produits censés générer de nouveaux désirs. Le mot d'ordre est donc : « Le pouvoir aux créateurs. » La rencontre avec l'œuvre est doublement déterritorialisée : elle ne passe plus nécessairement, comme le pensait Malraux, par la fréquentation des équipements culturels, n'est plus réservée à un temps et un espace particuliers, et la décentralisation favorise l'extension de la diffusion en termes géographiques. L'action culturelle devient l'outil qui doit permettre l'inscription sociale des œuvres produites dans le cadre de cette décentralisation.

En France, à partir de 1981, l'État décide donc d'ac-

centuer son soutien à la création contemporaine et de développer les dispositifs et équipements culturels dans le cadre de la décentralisation. Rien d'étonnant si c'est à cette période que naît, à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, la forme contemporaine de la « résidence » d'écrivain, et que ce dispositif se développe dans tous les domaines artistiques.

« *Après les salons et les académies, l'institution de la résidence d'écrivains, ou plutôt sa réinstitution (si la Villa Médicis peut-être considérée comme la première expérience de cet ordre), représente une contribution, non négligeable, dans le système des aides mises en place par l'État* », dit Gil Jouanard^[37].

Ce sont désormais les institutions publiques qui assurent le plus souvent la fonction d'accueil d'artistes, invités à « venir inciter ou exciter leur imaginaire au contact de la nature, de la campagne ou de l'architecture urbaine ! »^[38] Les résidences sont utilisées comme outils de développement dans le cadre de la décentralisation et des projets sont mis en œuvre par les régions, les départements, les districts, les villes ou encore des associations, des fondations, des structures culturelles.

[37] G. Charpentier, L'Accueil en résidence d'auteurs dramatiques, op. cit., p. 51.

[38] G. Jouanard, in Guide des résidences d'écrivains en Europe, Maison du livre et des écrivains/ Les Presses du Languedoc, 2003.

La Chartreuse du Val-de-Bénédiction de Villeneuve-lès-Avignon

L'édifice est fondé en 1356 par le pape Innocent VI réfugié en Avignon. Le monastère est occupé jusqu'en 1793 par les Chartreux et restauré à partir de 1973. À cette date, la Caisse nationale des Monuments historiques et des sites, associée aux collectivités territoriales, installe à la Chartreuse le Centre international de recherche, de création et d'animation (Circa), dirigé par Bernard Tournois. En 1991, une seconde période commence avec le Centre national des écritures du spectacle (Cnes), dirigé par Daniel Girard. La Chartreuse devient lieu de recherche, de création et de séjour pour les auteurs dramatiques. Les résidences d'écrivains sont le point de départ d'un ensemble de projets qui visent à défendre et à promouvoir les écritures dramatiques contemporaines.

La Chartreuse du Val-de-Bénédiction de Villeneuve-lès-Avignon est la première résidence d'écrivains en France. Gil Jouanard dit avoir conçu la résidence de la Chartreuse sans même savoir ce qu'il voulait y mettre, mais avec « la volonté de trouver des moyens d'aider la création littéraire ».

Au départ, il organise à la Chartreuse des lectures publiques au titre de la Maison du livre et des mots, qu'il dirige avec Marie Jouannic. Il suggère au CNL de proposer des financements permettant de recevoir des écrivains, commence à penser à un projet à partir du modèle de la Villa Médicis, tout en souhaitant, au départ, demander aux auteurs une « contrepartie » : « *J'ai souhaité en contrepartie que les écrivains se mêlent à la vie du centre de la façon dont ils le voulaient, qui leur correspondait : soit en écrivant quelque chose, soit en intervenant dans les écoles, les prisons ou en proposant des lectures.* »^[39] C'est donc la Maison du livre et des mots qui instaure d'emblée ce principe de réciprocité, même

si Gil Jouanard dit ne pas contraindre les auteurs qui ne souhaitent pas proposer d'interventions ou participer aux actions culturelles. Le projet a ensuite évolué et pris ses distances par rapport à la Villa Médicis : « J'ai souhaité alléger les contraintes issues de ce modèle. »^[40]

Il propose son projet au CNL en 1977^[41], mais il faut attendre l'arrivée de Jean Gattégno à la Direction du livre au ministère de la Culture en 1981 pour que les choses s'amorcent. Le directeur du Livre était également à l'époque celui du Centre national des lettres (qui deviendra le Centre national du livre). À partir de 1981, le ministère de la Culture décide de multiplier les aides en faveur de la création contemporaine et la première résidence à la Chartreuse entre de plain-pied dans cette nouvelle orientation politique du ministère de Jack Lang.

Le Centre national des lettres et le Circa de la Chartreuse décident de coopérer pour expérimenter une nouvelle aide à la création littéraire par l'attribution d'une subvention à un écrivain, pour un séjour d'un an à la Chartreuse. C'est l'avènement de la « bourse d'auteur-résident » (cf. ci-dessous).

Cette bourse reprend une formule déjà éprouvée à la Villa Médicis, mais aussi à la Casa Velasquez à Madrid, à l'Institut français d'Athènes, à l'Université de Tübingen et dans des universités américaines.

Les auteurs accueillis perçoivent une bourse du CNL d'un montant de 80 000 à 100 000 francs, ce qui équivaut à une année sabbatique, et l'hébergement est gratuit. Les conditions de séjour sont induites par le site lui-même composé de cellules et de lieux de rencontres.

Les candidats doivent avoir déjà publié à compte d'éditeur

ou avoir produit des œuvres de création diffusées (ou portées à la scène par une compagnie professionnelle dans le cas du théâtre), pour pouvoir faire acte de candidature. La famille n'est pas acceptée mais son passage est toléré. Le candidat doit accepter de résider pendant un an à la Chartreuse, de collaborer avec le Circa, et renoncer à toute activité professionnelle régulière pendant son séjour. Comme à la Villa Médicis, les candidats passent devant un jury (trois membres du CNL, trois membres du Circa) pour y exposer leurs motivations.

Il s'agit donc d'une « assignation à résidence » pour un an, mais Gil Jouanard s'est vite rendu compte que c'était trop long et qu'il fallait « lâcher du lest car certains auteurs avaient rapidement le cafard : ils arrivaient en juillet pendant le festival, il y avait alors du monde, des activités, mais ensuite l'hiver était dur »^[42]. Il obtient du CNL que les durées soient variables et demande que les résidences puissent se dérouler dans d'autres lieux en France.

Les objectifs de cette bourse d'auteur-résident à la Chartreuse sont :

- rompre l'isolement de l'auteur, en lui donnant l'occasion de rencontrer des artistes des autres disciplines en coopérant avec le Circa^[43] (nous retrouvons les principes de l'échange, de la transmission) ;
- donner à l'auteur les moyens de poursuivre son travail de création (financements, temps) ;
- permettre à l'auteur de collaborer aux projets de la structure d'accueil (échange, transmission).

La première bourse est octroyée à Hugo Lacroix, écrivain de théâtre et de cinéma, la deuxième à Bernard Noël, romancier, essayiste et poète. Le premier séjour commence

[39] Entretien avec Gil Jouanard, in Y. Dissez, Habiter en poète, op. cit.

[40] Entretien avec Gil Jouanard, in Y. Dissez, Habiter en poète, op. cit.

[41] Etablissement public, à l'époque placé sous la tutelle de la Direction du livre et de la lecture, administration centrale du ministère de la Culture.

[42] Entretien avec Gil Jouanard, in Y. Dissez, Habiter en poète, op. cit.

[43] Pas obligatoire mais fortement conseillé.

en 1982 ; à partir de 1983, peintres et photographes sont également accueillis en résidence, puis en 1984 les plasticiens, en 1985 une vidéaste et une compagnie de théâtre, en 1986 des sculpteurs et un compositeur. De 1982 à 1985, deux bénéficiaires par an résident durant douze mois à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon.

Des rencontres avec le milieu scolaire et des entreprises, la participation à des conférences, à des ateliers, à des projets internes et au Festival d'Avignon sont proposées à l'auteur. Les résidences aboutissent au moins à un échange entre les résidents et le public : lectures, expositions, concerts, etc.

En 1986, la Maison du livre et des mots et le jury CNL-Circa disparaissent ; des lieux autres que la Chartreuse manifestent leur désir d'accueillir des écrivains en résidence. Le CNL propose quatre bourses d'auteur-résident au lieu de deux. Ces résidences concernent la Chartreuse mais aussi des lieux ayant pour support des Offices du livre ou de la culture, des CRL, des CCR (Centres culturels de rencontre, cf. <http://www.accr-europe.org>) ou d'autres structures culturelles susceptibles d'accueillir des auteurs. Puis, pour encourager les structures à expérimenter la pratique de la résidence, les bourses du CNL finissent par être modulées en fonction de la durée des séjours : entre deux et douze mois.

La commission « Vie littéraire en région » est chargée d'examiner les dossiers de candidature aux bourses d'auteur-résident ; les écrivains ne sont plus invités à défendre leur projet de vive voix et la présélection disparaît.

« À partir de 1986, j'ai fait en sorte que toute structure disposant d'un lieu d'accueil en France puisse organiser des résidences avec le CNL. De plus, j'ai voulu que des communes ou des collectivités – même non soutenues par le CNL – puissent créer des résidences avec bourses sur leurs financements propres (collectivités territoriales, etc.) sur le modèle allemand du Literatur Büro (des auteurs ou artistes sont accueillis dans un studio ou un appartement pour travailler, seulement pour leur création, c'est-à-dire sans obligations spécifiques). »^[44]

À partir de 1988, la Chartreuse décide d'organiser des résidences de groupes, en particulier d'auteurs de théâtre. Elle accueille cette année-là cinq écrivains et demande à chacun d'écrire une pièce dans un temps limité à quatre mois. Elle devient un foyer d'échange et de confrontation entre les auteurs, les artistes invités et le public. À partir de 1992, la Chartreuse renouvelle la question de la commande, en développant l'imposition d'un thème aux auteurs.

Le projet évolue encore dans les années qui suivent. Il s'étend à d'autres modes de création littéraire (chanson, scénarios, pièces radiophoniques), aux écrivains qui

se tournent vers la scène ou le cinéma, et propose des résidences de commande ou des résidences thématiques. Les artistes résidents sont boursiers du CNL, de la DMDTS^[45], de l'association Beaumarchais, des CRL (Centres régionaux pour le livre), de la Dap (Délégation aux arts plastiques), du Fonds d'incitation à la création, etc., ou pris en charge par la Chartreuse. En 1991 naît le Cnes (Centre national des écritures du spectacle).

La Chartreuse devient le premier centre de résidence en France et développe des projets fondateurs : notamment, en 1990, la création d'une préédition Première Impression, qui permet de garder une trace et de faire connaître le travail des auteurs et en 1991, la création de la revue Prospéro, outil de réflexion sur les actions du Cnes et les écritures contemporaines. Aujourd'hui, la pratique de la résidence individuelle et collective est sa principale activité et elle reçoit une trentaine d'écrivains par an (pour la plupart des auteurs dramatiques).

La Chartreuse est donc le prototype de nos résidences contemporaines et permet d'en comprendre les fondements historiques. En adaptant le projet de la Villa Médicis et en le faisant évoluer jusqu'à créer la bourse d'auteur-résident, elle pose à la fois un modèle de référence et des possibilités d'évolutions et d'adaptations futures. Elle initie la contractualisation et la formalisation de certaines composantes (durée, financements, actions...), et introduit la notion de **double projet**. Elle condense un grand nombre de composantes et de principes que nous retrouvons dans les résidences telles qu'elles se sont développées à partir de ce modèle.

La bourse d'auteur-résident, les crédits de résidence

C'est donc à partir de la mise en place de nouveaux systèmes d'aides à la création en 1981 qu'est instituée, au Centre national des lettres, la bourse d'auteur-résident. À partir de cette période, des aides multiples et diversifiées sont donc mises en place afin d'encourager la création contemporaine et le spectacle vivant ; elles relèvent principalement de la Direction du théâtre et des spectacles et du CNL.

De nouvelles structures de tous ordres se proposent d'accueillir des écrivains en résidence : des comités d'entreprise, des fondations, des théâtres, des châteaux, des festivals, des maisons du livre, des instituts, des associations, etc.

En 1986, prend fin de l'alliance CNL-Circa, qui statuait sur l'attribution des bourses. Deux auteurs qui ont expérimenté la résidence à la Chartreuse sont invités à livrer leurs impressions à la commission « Vie littéraire en région » au CNL. L'isolement et la longueur du séjour, qui ont pesé sur chacun, conduisent le CNL à modifier légèrement les règles. Les aides sont modulées en fonction de la durée des séjours (entre deux et douze mois) et de l'importance des projets auxquels sont associés les auteurs, afin de mieux s'adapter à la disponibilité des écrivains, d'attribuer d'avantage de bourses et d'encourager les lieux d'accueil.

Les demandes de bourses d'auteur-résident, instruites de 1981 à 1985 auprès du jury CNL-Circa, le sont de 1986 à 1992 auprès de la commission « Vie littéraire » du CNL. Jusqu'en 1991, il y a deux sessions par an (il y en aura trois ensuite). En 1993, suite à la réforme du Centre national des lettres en Centre national du livre, c'est une commission spécialiste du domaine (roman, poésie, théâtre) qui examine les candidatures.

Dès 1994, c'est à nouveau la commission « Vie Littéraire » qui examine les demandes, afin que le projet d'animation de la structure d'accueil soit étudié au même titre que le projet d'écriture de l'auteur. Devant l'intérêt porté par les structures à la bourse d'auteur-résident (aujourd'hui renommée « crédits de résidence »), le CNL se voit contraint de redéfinir les critères de recevabilité : la nature du projet culturel, son lien avec le projet de création de l'auteur et la démarche même (les écrivains, s'ils n'ont pas été contactés par une structure doivent trouver eux-mêmes un lieu d'accueil avant de déposer un dossier de demande de bourse). La structure doit présenter un dossier d'information sur sa raison d'être et sur le projet de la résidence, se mettre en contact avec le conseiller livre et lecture de la Drac, qui sera sollicité par le CNL pour donner son avis sur la structure et sur le projet culturel de celle-ci. Un lecteur, spécialiste du domaine littéraire dont relève l'auteur, se prononce sur la qualité de l'ensemble de l'œuvre. Un **dépayement** de l'auteur est souhaité.

La résidence d'écrivain, treize ans après son institution, a permis à des régions, à des villes, à des théâtres, à des sites historiques, à des comités d'entreprises, etc., de développer des lieux d'accueils et de contribuer au rayonnement de la littérature contemporaine.

De 1982 à 1993, 70 lieux de résidences d'écrivains sont répertoriés par Geneviève Charpentier^[46] et, en 1995, 20 d'entre eux renouvellent régulièrement la formule : « L'originalité de ces dernières années réside dans la systématisation de l'utilisation des résidences. »^[47]

Entre 2000 et 2010, le budget consacré aux bourses d'auteur-résident est en moyenne de 127 000 €, soit 73,5 mensualités, allouées à 25,5 auteurs (pour

32,5 demandes)^[48].

En 2011, le budget alloué aux crédits de résidence est de 146 000 €, soit 73 mensualités de 2 000 €, allouées à 23 auteurs accueillis par 22 structures.

Le CNL, dans le cadre des résidences, apporte donc son soutien à l'auteur pour son projet de création et exige, de plus, un projet commun entre la structure d'accueil et l'écrivain accueilli. Nous voyons donc ici apparaître une notion très importante pour la compréhension des résidences, la notion de **double projet**, artistique et culturel.

La création de la bourse d'auteur-résident contractualise et valide le modèle développé à la Chartreuse. Elle constitue également une garantie pour l'écrivain et pour la structure, puisqu'un certain nombre de points doivent être formalisés dans le dossier adressé au CNL : la rémunération, la durée, le temps réservé au travail de création, les projets artistiques et culturels (même si l'on constate ensuite des écarts entre les exigences du CNL et la réalité des situations). La Chartreuse et cette bourse permettent d'expliquer la présence importante d'un type particulier de résidence « à projet artistique et culturel ».

[44] Entretien avec G. Jouanard, in Y. Dissez, Habiter en poète, op. cit.

[45] Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, du ministère de la Culture et de la Communication, remplacée depuis janvier 2010 par la DGCA (Délégation générale à la création artistique).

[46] G. Charpentier, L'Accueil en résidence d'auteurs dramatiques, op. cit.

[47] G. Charpentier, « Les résidences d'auteurs dramatiques et de compagnies de théâtre », op. cit.

[48] Source : CNL.

Les années 1990 : montée du paradigme résidentiel

La démocratisation culturelle sera une priorité de l'action de Catherine Trautmann : définition d'une charte des missions de service public qui précise les principes et les conditions des aides de l'État pour les arts de la scène, mesures tarifaires dans les établissements subventionnés, renforcement de la collaboration avec le ministère de l'Éducation nationale, reprise des relations avec les réseaux d'éducation populaire... Elle rompt avec certaines conceptions de Malraux, en demandant d'introduire dans le décret précisant les missions du ministère une phrase relative au développement des pratiques amateurs, et prend ses distances par rapport au modèle de l'action culturelle qui dote l'œuvre et les artistes de propriétés intrinsèques capables de provoquer un choc esthétique. Elle montre les limites de la confrontation directe avec l'œuvre : « Il faut aller vers la médiation, l'accompagnement éducatif à partir des pratiques artistiques et culturelles des publics. Sans cet effort d'éducation et de formation, le discours sur la démocratisation n'est que théorie. »^[49] Catherine Tasca, après elle, développe un plan d'éducation artistique et culturel à l'école. La rupture par rapport à la croyance en la puissance de révélation des œuvres est entérinée, ce qui marque le deuil de l'utopie qui a fondé la politique culturelle française.

Si, dans les années 1980, on se remet à parler de résidences pour les raisons que nous avons développées ci-dessus, dans les années 1990 on assiste à une montée du paradigme résidentiel et à une procéduralisation. Le terme de résidence apparaît de manière systématique dans tous les domaines artistiques depuis le milieu des années 1990. Ce type de dispositif, qui correspondait à un contexte où des politiques publiques ont eu besoin d'outils de développement, s'est peu à peu figé en procédures.

16 février 2011 : la Circulaire relative aux revenus des auteurs

Le 16 février 2011 est mise en application la « Circulaire n° DSS/5B/2011/63 du 16 février 2011 relative aux revenus tirés d'activités artistiques relevant de l'article L 382-3 du code de la sécurité sociale et au rattachement de revenus provenant d'activités accessoires aux revenus de ces activités artistiques », fruit de plus de trois années de discussions (initiées par la SGDL) et de négociations entre les ministères concernés, la direction de la Sécurité sociale, l'Agessa, le CNL, la SGDL, la MDA, la Fill, la Charte des auteurs et illustrateurs pour la jeunesse, la Mel, etc. Elle remplace la précédente circulaire (de 1998, reprise par la circulaire du 21 novembre

Un « label » – paradigme de l'action publique en matière de soutien à la création, puis à l'action culturelle, voire à l'animation – se met donc en place, sous lequel vont progressivement venir se ranger des projets qui n'ont plus grand-chose à voir avec l'intention initiale. Cette labellisation devient aussi une forme d'autolégitimation de l'action, qui « résout » en l'escamotant la question de l'évaluation.

On assiste également à une évolution de la durée de la résidence : des résidences « éphémères », de très courte durée apparaissent ; elles sont souvent davantage liées au projet de la structure d'accueil qu'à la création littéraire, et essentiellement centrée sur les animations ou actions culturelles.

Pour Geneviève Charpentier, ces évolutions sont liées aux politiques culturelles des collectivités territoriales qui, depuis 1990, interviennent dans le développement social des quartiers, dans les Zep (zones d'éducation prioritaire), par l'extension de la lecture, de l'écriture en milieu défavorisé. D'autres éléments d'explication des dérives auxquelles on assiste et de la montée du paradigme résidentiel se peuvent trouver dans les orientations politiques des ministères Trautmann et Tasca (cf. **ci-dessus**) mais aussi dans les lois Pasqua et Voynet sur l'aménagement du territoire. Le problème n'est pas tant le développement de ce dispositif que sa perte progressive de sens, son utilisation au profit d'intérêts qui éclipsent peu à peu sa finalité, son centre : la création artistique. C'est donc là qu'apparaissent les risques pour le sens du concept et que se fait sentir le besoin d'en préciser les limites.

2007), très succincte, peu diffusée, signée par la seule direction de la Sécurité sociale et dans laquelle le champ des activités déclarables en **droits d'auteur ou en droits d'auteur au titre des activités accessoires** était extrêmement limité.

Ce dernier point avait pour principale conséquence, concernant les résidences, de générer un nombre incalculable d'infractions sur la rémunération des auteurs. En effet, seules les rémunérations du travail de création (bourses ou résidences d'écriture) et des lectures publiques pouvaient être réglées en droits d'auteur. Les droits d'auteur au titre

des activités accessoires ne concernaient, pour les auteurs affiliés, que les rencontres publiques et ateliers d'écriture uniques.

Ainsi, les structures accueillant des écrivains en résidence étaient contraintes de pratiquer, pour les **résidences à projet artistique et culturel**, une double rémunération : en droits d'auteur pour le temps de création et les lectures publiques et en salaire ou sur facture pour les autres interventions (ateliers d'écritures, rencontres, etc.). Dans la pratique, pour les **raisons financières et administratives**, la grande majorité d'entre elles^[50] rémunéraient la totalité de la résidence sous forme de droits d'auteur. Les auteurs eux-mêmes, ne sachant plus très bien comment se faire rémunérer, avaient tendance à accepter ce mode de rémunération... tout cela dans la plus stricte illégalité.

Nous ne détaillerons pas ici l'ensemble des avancées et des limites de la Circulaire du 16 février 2011 (sur ce point cf. **5.1. Rémunération et régime social des auteurs**) ; le point essentiel, dans le cadre de cette généalogie, est qu'elle permet, à certaines conditions, de rémunérer les résidences en droits d'auteur. C'est la raison pour laquelle elle marque une étape importante dans l'histoire du dispositif résidentiel.

Elle impose, pour qu'une résidence puisse être rémunérée ainsi, « que, d'une part, le temps consacré à la conception ou à la réalisation de l'œuvre [soit] égal ou supérieur à 70 % du temps total de la résidence, et que, d'autre part, l'ensemble des activités de l'artiste auteur réalisées dans le cadre de la résidence [fasse] l'objet d'un contrat énonçant l'ensemble des activités à réaliser par l'artiste auteur et le temps qui y est consacré ».

Le CNL imposait déjà des **conditions similaires** pour accorder les crédits de résidence et a décidé, depuis novembre 2011, d'adopter la répartition temporelle imposée par la *Circulaire* ; certaines Drac et collectivités appliquaient des critères semblables pour financer les projets : certaines pratiques sont donc déjà largement répandues. En quoi, dans ce cas, cette nouvelle circulaire va-t-elle changer les choses ? Que va-t-elle modifier ? Quels sont les avantages et les risques ?

La nouvelle circulaire va modifier les choses sur plusieurs plans :

- Le fait de permettre la rémunération des résidences en droits d'auteur aux conditions susnommées va inciter un grand nombre de structures à s'y conformer.
- Cela va ainsi créer une clarification et une homogénéisation du dispositif, d'autant, nous l'avons dit, que les conditions sont très proches de celles mises en œuvre dans le cadre des crédits de résidence du CNL.

Quels sont les avantages ?

- Pour les structures, la rémunération en droits d'auteur minimise le coût par rapport au salariat (charges réduites) et simplifie les démarches administratives.
- Pour les auteurs, la prise en compte des résidences dans le cadre des droits d'auteur est un moyen pour ceux qui en bénéficient d'accroître sensiblement le montant de leurs droits d'auteur et de pouvoir ainsi être **affiliés** à l'Agessa, ce qui leur permet d'avoir une couverture sociale, une retraite et de déclarer certaines activités en droits d'auteur au titre des activités accessoires. (À une époque où l'économie en général et celle « du livre » en particulier vacillent, où les titres vendus sont de plus en plus nombreux mais les tirages de plus en plus faibles, où les artistes sont dans une situation socio-économique de plus en plus difficile, cela constitue une avancée considérable.)
- Pour les auteurs et les structures, la circulaire, en imposant qu'au minimum 70 % du temps de la résidence soient réservés au travail de création, réaffirme que la finalité et l'essence de ces projets, ce autour de quoi ils prennent sens, sont le soutien au travail artistique.

De plus, en exigeant une contractualisation de l'ensemble des actions culturelles, elle induit un échange et une véritable **coélaboration** de ces actions, tout en offrant à l'un et à l'autre des partenaires un cadre juridique.

On devrait donc logiquement assister à la fin des dérives constatées depuis le début des années 1990, à travers des projets qui, sous le nom de résidences, « emploient » des artistes pour un travail d'animation littéraire sans parfois même leur laisser le temps de créer ou multiplient à loisir les interventions.

Quels sont les risques ?

Les principaux risques sont la création d'un ou de deux « modèles » normatifs (résidences à double projet « 70/30 » et résidence de création) et le renforcement de la procéduralisation des résidences. Ces projets doivent rester des lieux d'invention, des espaces singuliers adaptés à chaque artiste, à chaque structure et à chaque contexte. Il serait regrettable que « la résidence » ne devienne une sorte de contrat de travail avec fiche de poste identique d'un lieu à l'autre... D'où la double nécessité de considérer le cadre imposé comme un ensemble de repères, balisant un espace de liberté, et d'identifier d'autres projets possibles (cf. **Typologie**).

[49] C. Trautmann, «Conférence de presse sur les réformes engagées pour une démocratisation de la culture», 26 janvier 1998.

[50] Y compris certaines résidences dites « d'animation », où le temps réservé à la création était quasiment nul.

Remerciements

Claire Castan

Odile Nublat

Guénaël Boutouillet

Cathie Barreau

Dominique Panchèvre

Philippe Camand

Bernard Bretonnière

François Bon

Angela Alves, Simon Aubin, François de Banes Gardonne, Jean-François Bertrand, Stéphane Bismuth, Chloé Bourret, Gérard Brugière, Martine Cécillon, Michel Créach, Patrick Cutté, Jean-Pascal Dubost, Jean-Michel Espitallier, Caroline Géraud, Sylvie Gouttebaron, Jacques Josse, Pascal Jourdana, Nathalie Lacroix, Jean-Jacques Le Roux, Catherine Lesourd, Anaïs Lukacs, Bénédicte Malaurent, Christine Marzelière, Anne Métrard, Nathalie Naquin, Geoffroy Pelletier, Xavier Person, Nathalie Rannou, Christian Roblin, Rodolphe Rohart, Florabelle Rouyer, Sonia Tossier, Juliette Van Hulle.

