

# Être auteure de cirque en 2052

26 septembre 2013 par [Philippe Goudard](#) - [Arts du cirque](#)



*Par Philippe Goudard, administrateur cirque de la SACD en 2013...*

**Entretien d'anticipation (mais pas tant que ça !) avec Agathe Framery, auteure, artiste et productrice de cirque. Agathe sera parmi nous pendant 6 semaines, jusqu'au 1er novembre, le temps de livrer une vision claire et exhaustive sur les arts du cirque, leur passé, leur présent, leur avenir.**

*Que sera demain ? Les auteurs, créateurs et artistes, comme tous les citoyens d'un monde qui change à toute allure, s'interrogent sur ce que sera demain. Si les nécessités du présent occupent, dans la société de l'information et de la généralisation du libéralisme, le temps et l'esprit de chacun, ne convient-il pas de préserver un espace dédié à la prospective, qui, enrichie de l'analyse de l'actualité et du passé, permette de rêver et préparer l'avenir ?*

*Parce que l'expertise en anticipation est souvent pour l'artiste de cirque, acrobate, jongleur, clown, auteur ou entrepreneur, la condition de sa survie, c'est dans la vie et la pensée d'une jeune auteure de cirque, vivant au milieu du XXIe siècle et qui pourrait être notre petite fille, que l'interview-fiction qui suit choisit de se projeter.*

## **Agathe Framery**

**Née en 2026, Agathe Framery est auteure, artiste et entrepreneuse de cirque. Elle a suivi une formation au sein d'Erasmus mundus performing arts, le réseau international des formations supérieures professionnelles aux arts performatifs, en acrobatie au sol et aérienne (École de Kiev), comédie musicale (Londres), bioengineering et éco-technologies multimédia (Santa Clara et Singapour) et musiques du monde (Dakar). Agathe diffuse aujourd'hui ses œuvres dans le monde entier via le World web & live art network dont elle est membre du Conseil de décision, et a choisi Art-Europôle comme hôte de « 1791 », sa microsociété de production. Auteure-productrice-interprète, sociétaire de la SACD à 26 ans en même temps que spécialiste, après un doctorat en arts performatifs, de l'histoire classique et contemporaine du cirque, elle vient de recevoir pour « Nano jump », sa dernière réalisation qui mêle biotechnologies des télécommunications et acrobatie, le prestigieux Prix des Auteurs Unis.**

Elle nous parle aujourd'hui de sa place d'auteure de cirque, et l'éclaire de sa connaissance de l'histoire récente et d'une analyse pertinente de l'évolution de son art.

## **PARTIE 1 – DES ORIGINES AUX SUPRACONDUCTEURS**

**SACD : Dans « Nano jump » vous développez une composition où l’acrobatie sur champ magnétique et le robot-jonglage ont une place importante, et où la performance et la présence corporelle voisinent avec l’interactivité, la transmission à distance et les effets spéciaux les plus étonnants. Où est la source de ces idées ?**

**Agathe Framery :** Le cirque est intimement lié à la technologie. Ce qui est normal, puisqu’on y joue avec les lois de la physique. Comme la musique joue des sons et l’image, de la lumière, le cirque, lui, travaille avec la balistique. Les mouvements et les agrès y tiennent donc un rôle capital, tout comme les déplacements. C’est la raison pour laquelle la logistique et la technologie y occupent une grande place. Et ça ne date pas d’hier !

Couvrir d’un velum l’arène du Colisée ou y tendre une corde pour les funambules égyptiens, était déjà affaire de haute technicité, servie par une compagnie de marins romains, maîtres en accrochages et gréements pour des navires aux performances aussi sophistiquées pour l’époque que celles de nos premiers vaisseaux spatiaux du XXe !

Philip Astley, l’inventeur du cirque Moderne, avait imaginé pour un de ses théâtres équestres, et pour contourner l’obligation de ne produire d’acrobates qu’à cheval, une grande scène juchée sur une vingtaine de chevaux, pour y produire ses sauteurs et équilibristes. Les charpentes métalliques d’Eiffel n’ont pas seulement permis la construction de sa fameuse Tour, de la statue de la Liberté ou de l’Empire State Building, elles ont révolutionné, entre autres, l’architecture et les techniques de construction des salles de spectacle. Grâce à elles, Dejean et Hitthorf – un collègue d’Eiffel et Baltard – produisirent au milieu du XIXe à Paris les Cirques d’Été puis d’Hiver, inventant un modèle à la diffusion planétaire, qui existe encore aujourd’hui.

Ces salles, devenues ininflammables – les amphithéâtres en bois brûlaient sans cesse – pouvaient accueillir en toute saison le nombreux public des métropoles au développement exponentiel. Et quand il n’existait pas de métropole, on allait trouver le public là où il était. L’Anglais Thomas Cooke avec une première tournée en Amérique dès 1836, puis John Purdy Brown, perfectionnèrent le tenting militaire pour des chapiteaux immenses pouvant être déplacés chaque jour, permettant d’amener la salle de spectacle là où le public se trouvait, dans les nouveaux territoires. Inspirés par la « course aux trapèzes » de Léotard, on mit au point l’agrès et les filets du trapèze volant, ou encore la catapulte pour les hommes – ou femmes ! – canons.

En 1872, la jonction Union Pacific et Central Pacific railroads permit aux grandes entreprises de cirque de développer des spectacles itinérants d’une ampleur jamais imaginée auparavant. Le Ringling, Barnum and Bailey’s greatest show on Earth, grâce à une logistique si performante qu’elle fut plus tard reprise par l’armée américaine et Walt Disney pour ses parcs d’attractions, accueillait sur trois pistes et deux scènes des spectacles simultanés devant 20 000 spectateurs.

Plus tard, l’acier remplaça le bois, et le PVC, les kanvas en toile de voile de bateau... Même les voileries se recyclèrent en fabriques de chapiteau à l’avènement de la vapeur puis du mazout dans les transports maritimes... Le trampoline, les trapèzes, les matériaux du jonglage, des costumes, les moyens de diffusion du son et de la lumière, augmentèrent les possibilités d’innovation créatrice en même temps qu’ils permirent l’augmentation de la capacité à diffuser les spectacles et augmenter l’audience, par l’accroissement de la taille des salles et le développement de la publicité à grande échelle.

Puis vinrent le cinéma, la radio, la télévision, et bien sûr, Internet, qui firent passer la possibilité de diffusion à l’échelle planétaire, immédiate, sur le bureau ou les récepteurs de chacun.

Je me suis dit que la richesse de ce dialogue entre technologie et arts du cirque ne pouvait s’interrompre, et j’ai eu le désir de le poursuivre en le nourrissant de mes rêves !

**SACD : Ce développement des innovations techniques qui semble exponentiel a-t-il été constant ?**

**A.F. :** Pas toujours. J’ai été frappée par le fait qu’à la fin du XXe et au début du XXIe, les créateurs de cirque semblaient curieusement avoir cessé de penser que les progrès technologiques pourraient faire évoluer leur art et réciproquement. On continuait à créer pour le cirque et à l’exploiter avec des matériaux et des méthodes héritées du XIXe ! On se limitait à l’utilisation de la machinerie théâtrale ou à des projections d’images et captations de sons particulières, mais dans un environnement scénique inchangé. Quelques expériences interactives ont eu lieu, mais sans que les matériaux ou les modalités de créations et surtout d’exploitation des spectacles et des

performances elles-mêmes changent. Comme si un compositeur pour trompette jouait avec un buccin romain, ou un réalisateur web écrivait pour le phénakistiscope de Joseph Plateau !

### **SACD : Progrès technologique et innovation artistique sont donc liés ?**

**A.F. :** Certainement ! Les créations, les rêves d'artistes, d'auteurs de cirque, sont liés à l'espace et aux agrès. Les uns font évoluer les autres. C'est pourquoi je déclare toujours mes œuvres en même temps que je dépose mes brevets. Créer et innover, cela va ensemble. C'est le rôle des artistes. Au début du XXe, les fous furieux du cinéma burlesque, venus de la piste et du music-hall, ont fait considérablement évoluer le cinéma, autant que les techniques cinématographiques leur ont permis d'inventer et de faire avancer leur art, jusqu'à en déplacer l'exploitation dans les salles de cinéma puis à la télévision.

La création est artistique et la réalisation est technique. Vous savez, je pense que la création, qu'elle soit scientifique, technique ou artistique part du même besoin chez celles qui s'y consacrent : se forger une représentation du monde et faire surgir, donner forme à l'inattendu. Dans les années 2000, Edmond Couchot, spécialiste des questions de cognition liées à l'art, définissait la création par le surgissement de l'inattendu. Plus tôt déjà, Albert Einstein disait en 1918, dans son discours pour l'anniversaire de Max Planck, « Je m'imagine qu'une des motivations les plus puissantes qui incitent à une œuvre artistique ou scientifique consiste en une volonté d'évasion du quotidien ».

Pendant un temps, à l'époque de mes grands parents, les artistes européens ont préféré confier leur avenir à l'institution culturelle qui ronronnait et dont les employés songeaient plus, en pleine crise économique, à sécuriser leurs propres carrières qu'à innover – ce qui n'était de toutes façons pas leur métier – pour permettre aux plus jeunes de se projeter dans l'avenir.

La vision de l'art se réduisait trop souvent à celle de l'administration de l'art.

Pourtant, dès le début du XXe, de grands centres de recherche comme le Massachusetts Institute of Technology aux USA, avaient, avec succès, montré le chemin en lançant des concours ouverts aux artistes, pour les marier, en quelque sorte, avec des ingénieurs. C'était l'armée qui finançait les programmes de recherche ! Ça a permis à Nancy Burson, alors artist-in-residence at MIT, ses travaux sur la photo numérique, ou encore l'émergence des sciences cognitives. Rien que cela ! Apparues dès les fifties, développées dans les seventies, ces innovations artistiques, scientifiques et technologiques, mirent cinquante ans pour traverser l'Atlantique.

En France, en Europe, les gens restaient fermés, sûrs d'une sorte d'éternelle supériorité intellectuelle européenne. Et les universitaires, les responsables culturels d'alors et mêmes des auteurs, passaient plus de temps à s'occuper de leur chapelle, de leurs territoires, qu'à rêver ou à entendre les rêves des créateurs.

Or on ne peut innover sans rêver.

Rêver, vous savez, c'est un métier, et il faut laisser le cœur du métier aux vrais professionnels : les poètes, les artistes, les auteurs ! (rires)

Voilà, c'est pour cela que j'ai choisi de penser, créer et pratiquer mon art avec mon temps, pour que le cirque d'aujourd'hui soit le mien, celui du monde où je vis, et demain, celui que j'aurai rêvé avec mes collègues plus jeunes.

### **SACD : Parmi ces évolutions technologiques, lesquelles ont été selon vous déterminantes pour la création artistique au cirque depuis le début du siècle ?**

**A.F. :** Celles qui ont un rapport avec les lois de la gravité et les modalités de communication. Comme je viens de l'évoquer, l'histoire du cirque montre que les évolutions technologiques dans ces deux principaux domaines ont influencé à la fois la création, la circulation et la diffusion des œuvres.

### **SACD : Pouvez-vous préciser ?**

**A.F. :** En ce qui concerne la création, le cirque travaille sur nos représentations de l'instabilité et la stabilité, l'itinérance et la sédentarité, l'impermanence ou la pérennité, le déséquilibre et l'équilibre. En réveillant notre mémoire du nomade et du sédentaire, de la station debout et des cycles de l'existence, il ne raconte qu'une seule histoire, toujours la même, dont le synopsis remonte à la révolution néolithique ! (rires)

Ce qui a changé reste cependant profondément lié à la permanence de ce qui nous touche, de ce que l'on attend du cirque en définitive. Ce jeu avec le déséquilibre et le risque, la capacité de ses artistes à bouleverser et renverser nos repères, en s'exposant au risque, mais dans le même temps à vaincre la crise, la mort... ou la différence, comme les clowns. Notre capacité de transformer une mise en crise volontaire en occasion de création est au cœur du cirque.

Nous, artistes de cirque, pour dire cela, ne cessons d'inventer des façons d'être ou de vivre, des comportements, des techniques et des agrès qui nous permettent ces explorations hors de la norme. Aux limites de l'équilibre et de la survie.

### **SACD : Quelles sont les applications concrètes de ces concepts ?**

**A.F. :** Concrètement, à l'acier ou au carbone des agrès classiques, se sont progressivement substitués les champs magnétiques comme avec le trampoline à tubes de flux et supraconducteurs ou les cordes et haubans magnétiques. Cela a bien sûr transformé l'écriture corporelle et permis d'innover avec des figures acrobatiques ultra lentes ou les impulsions-translations latérales, impossibles jusque-là. Les grandes composantes de l'acrobatie, appuis, propulsion et suspension, se sont bien accommodées de ces innovations.

La robotique aussi a été source de création pour le jonglage et la nouvelle magie. Les projecteurs holographiques ont rendu inutiles les moniteurs et autres écrans. Et bien sûr le passage de l'image virtuelle du 2D au 3D, et la téléportation 3D issue des nanotechnologies. Les créations et l'imaginaire des auteurs se sont appuyés sur toutes ces possibilités, la diffusion sonore et la transmission d'énergie et de quantité d'information sans fil, les LED, les dérivés des planctons électroluminescents, les agrès magnétiques antigravitaires, les corps suspendus ou appuyés aux faisceaux lasers invisibles... Les nouveaux matériaux ont permis de tendre des filins avec des résistances énormes, supprimant les grèements d'agrès classiques, comme les fils des funambules d'une longueur extrême, facilitant les installations et développant la créativité. Les nouvelles fibres et les matières en sprays dermiques ont transformé l'approche du costume, du maquillage.

Et il y aura encore d'autres évolutions.

Mais curieusement, ce que les spectateurs préfèrent reste toujours les corps en chair et en os ! La vie physique ne perd pas son attrait premier ; même confronté à un univers technologique sophistiqué ou virtuel, le spectateur est intéressé avant tout par la place de l'humain. Ce ne sont pas la marionnette ou le masque qui passionnent le spectateur, ni les photons s'agitant sur l'écran, mais la poésie et la virtuosité de la femme ou de l'homme qui les produit, les manipule, les agence. C'est l'œuvre qui est sensible au delà de la technique, les émotions que son auteur veut transmettre.

Regardez une gravure de 40 000 ans, et laissez l'émotion qu'elle vous procure vous saisir : vous verrez que la transmission des émotions peut se jouer de l'espace et du temps. Elle reste sans cesse immédiate face à l'objet. D'esprit à esprit.

**Ne manquez pas, sur ce blog le vendredi 4 octobre, le prochain épisode : L'heure des grandes mutations.**

# Être auteure de cirque en 2052, partie 2

4 octobre 2013 par [Philippe Goudard](#) - [Arts du cirque](#)



*Par Philippe Goudard, administrateur cirque de la SACD en 2013...*

**Entretien d'anticipation (mais pas tant que ça !) avec Agathe Framery, auteure, artiste et productrice de cirque. Agathe sera parmi nous pendant 6 semaines, jusqu'au 1er novembre, le temps de livrer une vision claire et exhaustive sur les arts du cirque, leur passé, leur présent, leur avenir.**

## **PARTIE 2 – L'HEURE DES GRANDES MUTATIONS**

*Après s'être exprimée le sur les origines de la mutation du cirque, Agathe Framery aborde cette semaine le chapitre des grandes mutations dans les arts du cirque avec tout ce que cela comporte notamment en matière de statut d'auteur...*

**SACD : Nous en étions restés, dans la première partie de notre entretien aux influences des avancées technologiques sur les arts du cirque. Mais au-delà, l'art du cirque lui-même a-t-il évolué ?**

**A.F. :** Oui, et non. Ce qui est génial, c'est que, malgré les évolutions techniques, le cœur de l'art acrobatique ou du jonglage, ou du clown, reste toujours aussi complexe. Cela demande autant de maîtrise de travailler en suspension sur un champ magnétique que sur un trapèze ou une corde lisse d'antan. Mais c'est le champ dans lequel la performance peut se déployer qui s'est élargi. L'interaction des Sapiens Sapiens avec la nature, que décrivait le paléontologue Jean Clottes au début du XXIe dans le documentaire de Werner Herzog sur la grotte Chauvet, cette capacité pour l'humain à imaginer qu'il peut changer d'état, organique, végétal, minéral..., est devenue une réalité consciente aujourd'hui.

On interagit avec les atomes, les molécules, les particules. Les théories de Einstein et Planck sur les champs gravitationnels et les quanta sont aujourd'hui applicables au macrocosme, à notre quotidien ! La matière est devenue poreuse. Et comme nous sommes nous mêmes de la matière, nous pourrions un jour changer d'état. Nous mettre à jouer avec l'instabilité et l'impermanence, au point que notre performance, notre prouesse, ne serait plus de nous déséquilibrer, de planer dixième de seconde dans un saut périlleux, puis de revenir debout, comme sur un photogramme de Muybridge ou de Marey, mais de nous décomposer, nous téléporter et nous reconstituer ailleurs.

La maîtrise du corps et des objets dans l'espace, qui est au cœur des compétences des artistes de cirque, s'élargit aujourd'hui au plan microscopique, moléculaire, atomique : provoquer le déséquilibre de se décomposer et de se recomposer, ou à partir d'un objet. Avant, pour étonner, faire penser ou rêver, on marchait à vingt mètres de haut. Demain on se volatiliserait et se recomposerait sur une autre planète et retour : ce sera ça le saut de la mort qui fera frémir le public ! L'acte artistique ultime du cirque, qui appellera des artistes une sacrée maîtrise corporelle puisqu'elle dépassera les limites mêmes de l'enveloppe cutanée ! (rires)

**SACD : Vous avez aussi évoqué des changements liés aux modalités de communication, de circulation des œuvres. Comment cela a-t-il évolué depuis un demi siècle? Avec quels effets ?**

**A.F. :** Oui, de la même façon que les technologies d'aujourd'hui ont remplacé les agrès d'hier, je pourrais résumer en disant que la diffusion via Internet a remplacé les tournées sous chapiteau !

La question de la circulation des œuvres concerne la logistique du spectacle vivant autant que l'accès à l'œuvre pour le public. La phrase de Malraux qui disait, je le cite de mémoire, au milieu du XXe « L'art à la portée de tous et toutes les œuvres accessibles à chacun » conserve toute sa pertinence ! La diffusion la plus large possible dans le corps social de la création et du patrimoine artistiques. Depuis un siècle, de nouveaux moyens techniques ont permis d'élargir considérablement l'accès au public, autant qu'ils ont bouleversé les habitudes de production. Et les créateurs y ont gagné une grande liberté.

La photocopie tridimensionnelle a permis de limiter les transports de matériel, coûteux en énergie, en personnel et en stockage. Tout comme le transport de données biologiques – je parle de celles qui ne sont pas illicites, bien sûr -, de données moléculaires ou atomiques.

La recherche IBM publiée en 2013, fût une grande avancée, passée inaperçue dans le milieu artistique à l'époque. Elle permettait non seulement le stockage d'informations dans des espaces très limités de quelques atomes, mais aussi leur reproduction. On avait démontré alors que 12 atomes étaient suffisants pour conserver de manière fiable un « bit » d'information. Un chiffre à comparer au million d'atomes nécessaires dans les disques durs traditionnels d'alors. Un grand avantage pour la circulation des œuvres et son coût !

Aujourd'hui, les modèles en nanotubes de carbone, hérités des toutes premières recherches sur les structures hyper légères du XXe, se téléchargent et se copient sur place après transfert électronique et reconstitution moléculaire. Même s'il vous prend l'idée de faire du cirque à l'ancienne sous chapiteau, vous n'avez qu'à vous transporter sur place pendant que vos données sont transmises, ou en emportant les fichiers sources dans votre trousse de toilette ! Et le matériel sera développé sur place !

Il y a cent ans, il fallait un convoi de dizaines de camions ou l'envoi de conteneurs par bateau ou avion et des semaines de voyage !

Il y avait eu à la fin du XXe, quelques essais visionnaires. Ceux de Kistou Dubois en apesanteur, ceux de Philippe Goudard à Taiwan avec Transversal Vagabond, son cirque hyper léger et éco responsable, les créations d'Adrien Mondot et Claire B, qui interagissaient avec des scénographies vidéos, des fonds colorisés et mouvants, produisant du merveilleux à la façon dont Méliès colorisait le celluloïd de sa pellicule. Il y eut des jeux d'illusion où la caméra produisait de troublantes perturbations des repères de l'espace acrobatique, comme ceux d'Aurélien Bory, ou Jean Baptiste André, adaptant à la vidéo, les inventions cinématographiques de Segundo de Chomon en 1907...

Mais il s'agissait de reprise des débuts du cinéma ou de concepts venant trop tôt, d'artistes trop précoces par rapport à leur temps. Et qui parfois proposaient des œuvres réduisant potentiellement tout un pan d'activités intermédiaires de l'industrie du spectacle. Ces créations ultralégères, ces circuits courts, condamnaient une partie des métiers entourant la production. Et bien sûr, ceux qui occupaient ces postes ne voyaient pas d'un bon œil qu'on puisse se passer d'eux. Ils les ont rejetés aussi longtemps que possible, consciemment ou inconsciemment, de peur de perdre leur emploi. Comme les développeurs de pellicules photos au moment de l'explosion de la numérisation. Mais c'était inéluctable, cela a fini par passer car tout le système de production a muté lui aussi. Il faut dire que les conséquences des Évènements des années 2030 n'ont malheureusement guère laissé le choix.

**SACD : Et en ce qui concerne l'accès du public aux œuvres ?**

**A.F. :** En fait, les changements ont concerné simultanément deux processus : l'accès du public aux œuvres et l'accès des créateurs au public. La numérisation, la diffusion et l'accès aux répertoires grâce aux moyens aisés et populaires dans leur utilisation, ont favorisé l'échange entre public et créateurs, avec un minimum d'intermédiaires et une grande autonomie de production et d'accès.

Cela a été tout le paradoxe : quelques multinationales possédant l'ensemble du réseau planétaire, et l'ensemble des utilisateurs y ayant un accès permanent. Une impression de liberté doublée d'une crainte de dépendance. Le

nombre d'utilisateurs a fait pencher la balance vers plus de concentration et d'enrichissement de la part des fournisseurs d'accès, mais d'autre part, a permis d'accélérer la circulation des échanges. Un peu comme les autoroutes au temps de la suprématie de la voiture avant la fin du pétrole : un maximum de liberté et de circulation, mais aussi un maximum de profit de certaines industries. Un équilibre précaire. Les auteurs, en tout cas, y ont gagné en visibilité et en audience.

**SACD : Vous ne manquez pas de souligner votre attachement au statut d'auteur. Dans ce processus où le cirque a beaucoup évolué, quelle a été et quelle est aujourd'hui la place de votre société d'auteur ?**

**A.F. :** C'est vrai que suis très attachée à la SACD. C'est familial sans doute, puisque mon grand-père y a été le premier administrateur pour les arts du cirque (rires)... A l'époque c'était très incongru. Mais une des qualités de cette Société est l'ouverture d'esprit de ses membres, tous artistes eux-mêmes. Des personnes qui savent ce qu'est la prise de risque de la création et de la production.

La SACD a eu ces cinquante dernières années un rôle majeur pour convaincre de jeunes artistes, entre autres les auteurs de cirque, qui sont les plus jeunes, compétences physiques obligent. Il y a eu au début du siècle un travail énorme de rénovation et d'évolution. Et beaucoup de succès à mettre à l'actif des équipes en place à l'époque [NDLR : 1.conduites au début du siècle par le Conseil d'administration des auteurs, présidé par Laurent Heynemann, Christine Miller, Sophie Deschamps, Jacques Fansten, avec Pascal Rogard]. Quelques dossiers défendus par la Société ont alors spectaculairement marqué les esprits : la proposition puis le classement du cirque par l'UNESCO au patrimoine culturel immatériel de l'humanité selon la convention de 2003, la sortie des biens culturels et artistiques des négociations commerciales Europe/Amériques/Chine/ Inde/ Afrique, la loi européenne pour les parités hommes-femmes et artistes-non artistes dans l'emploi artistique et culturel, la répartition des captations entre auteurs du spectacle et de la captation, et le fait de considérer la photographie de spectacle comme une captation d'œuvre et donc qu'elle ouvre droit à répartition...

La création par notre Société de son propre réseau de perception fut aussi un geste majeur, qui rejoignait la première mise sur pied d'un tel réseau par Nicolas Etienne Framery, un des co-fondateurs de la première Société des Auteurs, vers 1800.

Notre Société d'auteurs a su prendre au bon moment des mesures efficaces pour l'assainissement et la transparence des comptes, la modernisation de l'efficacité des perceptions et répartitions, et de nombreuses mesures sociales et actions de lobbying politique, comme par exemple susciter l'harmonisation des taux entre les différentes sociétés de perception et répartition et ouvrir la voie à la fusion des sociétés de perception et répartition pour les auteurs et celles des artistes interprètes...

Tout ce travail de fond, moins apparent pour le grand public, a permis de changer les choses avec des impacts forts à distance, comme avaient pu le faire en 1791, au moment de la Révolution française, l'intégration dans la loi du droit d'auteur, puis ses applications.

Cela a permis une réforme en profondeur des usages en matière de spectacle vivant. La SACD, plus forte par l'adhésion de ses membres à sa politique rigoureuse, a réussi à imposer une transparence dans le système artistique institutionnel français puis européen, qui jusqu'au début du XXIe, fonctionnait en vase clos, avec ses experts paradoxalement exempts d'expérience du terrain de la création ou de la production artistiques, ses princes culturels tout puissants à la vision complètement centralisatrice et prescriptrice des politiques économiques artistiques et culturelles, par ailleurs tellement centrés sur leurs certitudes, qu'ils étaient aveugles aux changements du monde, et donc incompetents à anticiper l'avenir.

Et cette vision avait été transférée aux Régions par la décentralisation de la fin du XXe, doublant le centralisme de féodalisme. On a vu le résultat avec les événements des années 30 !

Mais la prise de conscience et l'adaptabilité des auteurs aux nouveaux champs d'exploitations d'alors, diffusion sur Internet, sur téléphones et supports variés, par des moyens nouveaux, a bouleversé la notion de la diffusion dans le spectacle vivant. On pouvait, à distance, être en contact direct et en présence simultanée d'un public par des procédés issus de balbutiements de Skype des années 2000, ou vendre sur le Net des captations ou des récréations de ses spectacles. Les auteurs sont redevenus entrepreneurs (ce qu'étaient les créateurs du cirque moderne au XVIIIe !), se sont emparés de ces nouveaux moyens techniques et circuits de diffusion et les ont gérés en circuits courts.

La circulation des œuvres, levier essentiel de la vie des auteurs, s'est à nouveau développée. L'institution culturelle n'a plus pu suivre et s'est trouvée dans l'obligation de se remettre à son vrai métier : être au service des auteurs et des publics, les aider, au lieu de leur demander d'appliquer à leur frais ses prescriptions.

Cela a été un grand gain de liberté et de temps pour les auteurs. Lorsqu'ils avaient une idée, il ne devaient plus commencer par remplir des dossiers pendant un an, mais se mettaient à l'ouvrage directement, en autonomie, en s'appuyant sur des réseaux de micro sociétés. Un effet collatéral a été d'échapper à tout un système d'évaluation et de formatage esthétique, entretenu au bénéfice exclusif de ses animateurs, en termes de pouvoir, de carrières et de revenus.

### **SACD : Selon vous, votre Société d'auteur a donc réagi d'une façon adaptée ?**

**A.F. :** Oui. L'expérience et l'expertise acquises par notre SACD en matière d'audiovisuel jusqu'au début du XXe, a alors profité au spectacle vivant et en premier lieu aux arts performatifs, dont l'absence de barrière de langue fluidifiait la diffusion. Les œuvres de l'écrit ont suivi, bénéficiant de cet élan et des procédures élaborées à cette occasion. En parallèle, le passage de la perception indexée sur la recette de billetterie, à une perception basée sur l'assiette des financements globaux incluant ceux des réseaux de diffusion y compris ceux des établissements institutionnels, a été un réel et énorme progrès.

Comme pour la radio et la télévision publiques ou privées d'alors, les auteurs d'œuvres de spectacle vivant diffusées dans le réseau public, d'État ou des Régions, ou leur sous traitants privés, ainsi que sur les réseaux du Net et assimilés, ont été rémunérés selon des clefs et sur des assiettes assises sur les recettes du réseau, et non pas selon la seule audience en salle, le seul nombre de spectateurs présents. Il était quand même injuste qu'un responsable d'une salle du réseau d'alors, gagne plus en un mois, et pendant toute sa vie, que le prix de vente moyen d'un spectacle de petite jauge.

Le spectacle vivant a pu bénéficier de parts de perceptions indexées sur les recettes publicitaires et les subventions des réseaux de diffusion publics ou privés. Cette rupture avec les assiettes de perceptions héritées du XVIIIe a été vraiment un progrès. Avec la mondialisation du réseau de diffusion, les agents artistiques n'ont plus pu suivre, l'efficacité devenant impossible pour eux compte tenu de l'ampleur du champ à appréhender, et la SACD a alors repris toute sa place et pu exploiter une expertise mondiale, acquise avec beaucoup d'antériorité, et assise sur un savoir faire technique éprouvé.

Le résultat a été une spirale vertueuse vers plus de liberté et plus de droits.

Une autre chose a été déterminante, c'est le choix de fédérer tous les répertoires du spectacle vivant en un seul répertoire des « arts performatifs ». La tentation du repli corporatiste attisée par la crise des années 2000, cédait enfin pour retrouver la règle, historique et fondatrice pour notre Société, de la mutualisation. Comme l'union fait la force, et que la diversité est une richesse, cela a été un élan formidable. Au lieu de perdre son identité, chaque répertoire a eu plus d'écho, comme amplifié par les succès de ce rassemblement. Plus forts, les auteurs du vivant ont pu exiger d'être associés à l'ensemble des profits, se faire rémunérer selon les modalités et sur ce que gagne l'ensemble du secteur, avec une permanence du suivi, et une information obligatoire sur toutes les recettes d'exploitation de leurs œuvres.

Pour le cirque, la création, en 2014, à l'initiative et au sein de la SACD, du « Groupe de recherche et d'innovation Processus cirque » a été une étape marquante : l'action culturelle et les services de l'innovation et de la prospective de la Société lancèrent cette année là des bourses de recherches pour des équipes rassemblant auteur, ingénieur et chercheur, avec l'objectif de créer des œuvres originales et innovantes, objets de déclaration au répertoire en même temps que de dépôts de brevets.

Cela a produit certains des résultats que j'exploite encore aujourd'hui !

### **SACD : De profonds changements en effet. Quelque chose a-t-il convaincu les auteurs d'entreprendre cette évolution ?**

**A.F. :** Au début du XXIe, au moment de la régression de l'UE sur les droits d'auteurs et le marché artistique, et de l'émergence des grandes puissances, Chine, Afrique, Latino Amérique, Inde..., les enjeux internationaux ont été bien anticipés, appréhendés et gérés par la SACD, grâce à un gros travail de fond, politique en même temps que de réflexion prospective et d'innovations.

Refroidis par les bénéfices croissants des majors d'internet de l'époque et leur plus grand mépris des auteurs dont elles exploitaient à leur profit exclusif les œuvres [NDR : entre 2003 et 2013 l'augmentation des revenus de Google atteignit 58000 %, en guerroyant avec Amazon, Apple, et Facebook, trois autres « Fantastic four », sur le cloud et le big data, à coup de milliards de dollars...], les auteurs ont été choqués et se sont mobilisés, considérant que l'exception culturelle, la force des notions de droit d'auteur et de droit moral, pourraient soutenir efficacement un bon discours. Ce qui apparaissait ringard et frenchy, est devenu un must ! Et tout a basculé. Idem pour la copie privée. Il y a eu la prise de conscience que le droit d'auteur « à la française », était le seul garant pour la répartition des richesses acquises par l'exploitation des œuvres et de la créativité des auteurs par les nouveaux moyens de diffusion, dans le contexte hyper concurrentiel qui se mettait en place à cette époque.

Les jeunes d'alors ne pouvaient qu'adhérer... Et beaucoup de pays ont suivi aussi en reconnaissant la qualité d'auteur, la rémunération à chaque exploitation, et le nombre de créations de Sociétés de perception et de répartition a explosé.

Si les auteurs de la SACD n'avaient pas réussi à s'imposer à eux-mêmes et à leur société de tout changer, de reconsidérer les œuvres dans un nouveau contexte, je pense que le spectacle vivant, qui l'avait pourtant fondée, aurait disparu du monde économique et industriel, restant au stade d'un artisanat à la merci d'institutions ou d'entreprises qui l'instrumentalisaient. Le nombre a fait notre force. En politique, il faut peser lourd, même si c'est un ensemble de petits grains isolés, ça doit finir par faire du poids. Mais il faut que les grains aient envie de vivre et de créer en liberté. Et au cirque, soit on est libre, soit on ne fait pas de cirque. (rires)

C'est aux artistes eux-mêmes de faire valoir leurs droits, de les défendre et de se prendre en main s'il le faut. Et pour cela rien ne vaut le collectif. Notre Société savait déjà percevoir et répartir les droits de ses membres de l'audiovisuel et négocier avec des sociétés nationales, européennes ou mondiales. Il lui a été facile de faire son métier quand nous avons tous ensemble aspiré au changement ! Mais ça n'a pas été sans mal, il a fallu convaincre des collègues de s'unir et de changer tout un système hérité du XIXe ! Au début, une majorité résistait, oubliant les grands exemples comme Chaplin passant du music-hall au cinéma et fondant United Artists, par exemple... C'est fou comme les auteurs peuvent rester longtemps dans une rigidité conservatrice avant d'avancer vers un nouveau mode de pensée : plus collectif, plus humain, où la création a une vraie place, pour ne plus être une exception culturelle, mais une règle universelle. Un retour à un peu plus de sens, de lumière !

### **SACD : La lumière des Lumières ?**

**A.F. :** Le droit d'auteur est une idée révolutionnaire, en effet, il ne faut pas l'oublier ! Et vous savez, le fait que je porte le nom de Framery n'y est sans doute pas pour rien !

**Ne manquez pas, le vendredi 11 octobre la troisième partie de l'interview d'Agathe Framery intitulée : Artiste de cirque au quotidien.**

# Être auteure de cirque en 2052, partie 3

11 octobre 2013 par [Philippe Goudard](#) - [Arts du cirque](#)



*Par Philippe Goudard, administrateur cirque de la SACD en 2013...*

**Entretien d'anticipation (mais pas tant que ça !) avec Agathe Framery, auteure, artiste et productrice de cirque. Agathe sera parmi nous pendant 6 semaines, jusqu'au 1er novembre, le temps de livrer une vision claire et exhaustive sur les arts du cirque, leur passé, leur présent, leur avenir.**

## **Partie 3 – ARTISTE DE CIRQUE AU QUOTIDIEN**

**SACD :** La semaine dernière, vous évoquiez les bouleversements technologiques et politiques qui ont modifié en profondeur les modalités de la création et d'application du droit d'auteur au cirque depuis la fin du XXe.

**Vous êtes auteure, historienne, mais aussi assez jeune pour vous être formée et avoir débuté il y a peu ! Nos lecteurs seraient sans doute curieux de connaître votre regard sur l'évolution des formations et de l'économie de votre activité, ainsi que le quotidien d'une auteure de cirque en 2052.**

**Commençons par votre parcours. Comment cela a-t-il débuté pour vous ? D'où vient votre goût pour la création ?**

**Agathe Framery :** Autant que je me souvienne, j'ai toujours voulu créer. Les frontières entre les disciplines et les métiers étaient plutôt poreuses à la maison. On se passionnait autant pour l'art vivant ou les images, que pour l'histoire de l'art, les technologies et les sciences cognitives. Mon père a très tôt opté pour la physique puis les neurosciences, mais tout en pratiquant la musique et les arts martiaux assidûment, il s'est ensuite dirigé vers les sciences politiques. Mes tantes exerçaient des métiers d'art : la restauration, le boire et le manger pour l'une, le chant et les percussions pour l'autre. Ma mère, est d'une des dernières générations d'artistes de cirque à avoir été formée dans le réseau institutionnel européen, à l'avoir alimenté de sa créativité, puis à avoir échoué à diffuser ses œuvres dans ce même circuit, qui l'avait pourtant formée, comme beaucoup d'autres jeunes artistes à l'époque. La génération sacrifiée d'avant la Grande crise de 2029 et les Événements qui ont suivi, où les responsables culturels avaient un parcours professionnel beaucoup plus sécurisé que les créateurs. Mais très réactive et diplômée d'université parallèlement à sa formation professionnelle d'artiste, elle s'est ensuite facilement réinvestie dans l'European Help Society.

Auprès de mes parents et de mon frère, en formation en bioengineering technology à Shanghai, j'ai trouvé un environnement favorable et stimulant, c'est sûr ! J'y ai appris la curiosité intellectuelle, à sauter les barrières des usages établis, l'autonomie, le sens de l'adaptation, de l'improvisation et le goût du partage, de l'imaginaire, de la recherche et des arts vivants. J'y ai puisé l'envie de réaliser mes rêves et d'en vivre avec la certitude que c'est bon pour l'humanité toute entière autant que pour soi-même.

Toutes choses qui me servent chaque jour aujourd'hui dans ma vie d'auteure et de productrice.

**SACD :** Mais pourquoi le cirque ?

**A. F. :** Le cirque est l'espace de l'extraordinaire, du hors norme. Il a presque trois siècles mais aussi surtout, dans ce qui le fonde, des dizaines de milliers d'années. Il est en nous. On ne s'y soumet qu'aux lois de la balistique et de la biologie, et à des règles que l'on s'est soi-même forgées, parce qu'on les a expérimentées, comprises et incarnées. Et elles vous tiennent en éveil et en vie. Elles vous servent à créer. Être à la fois l'auteur et l'interprète m'a plu. Le cirque m'a vraiment paru correspondre harmonieusement à mes aspirations. Car j'ai une attirance pour l'effervescence corporelle, intellectuelle, esthétique, qui me comble, et un dégoût profond pour la fixité institutionnelle ou personnelle, qui m'angoisse. Il est vrai que j'entendais toujours mon grand-père, agitateur du cirque au tournant du siècle, parler du cirque comme l'art du déséquilibre, de l'impermanence et du risque. C'était un artiste atypique, acrobate puis clown, auteur, chercheur, scientifique et individualiste forcené en même temps que certain de la force du collectif, comme tous les gens de cirque. Ses compétences dans des domaines très différents l'ont souvent tenu à l'écart, ce qui était courant avant la grande crise et pas étranger à ses causes, d'ailleurs. Mais il est toujours resté d'un optimisme indéfectible sur les possibilités de l'art et de l'imagination, les vertus de révolte, du partage par le spectacle vivant, et il avait, en définitive, une vraie foi en les progrès de l'esprit humain.

Il militait pour le droit d'auteur « à la française ». Il prônait la nécessaire instabilité des créateurs de cirque, en même temps qu'il se révoltait comme un éternel jeune homme contre leur précarité. Il pestait contre le peu d'imagination ou la docilité de certains de ses collègues artistes, face au pouvoir que s'était arrogé à son époque ce qu'il appelait « le système » (rires). Tout cela m'a forgé un certain état d'esprit, qui a trouvé un écho au cirque, où j'ai pu m'épanouir.

**SACD : Mais comment vit-on du cirque aujourd'hui en 2052 ?**

**A. F. :** Très bien et très librement (rires).

**SACD : A quoi vous consacrez vous actuellement ?**

**A. F. :** Cette semaine je participe depuis mon studio à deux shows en direct avec le Japon et l'Afrique du Sud. Puis j'ai une interview après une diffusion par téléphone sur un réseau turc, d'un extrait d'un de mes tout premiers spectacles « Close Up », une variation sur un spectacle de mon grand-père, d'ailleurs. Dans l'utilisation du téléphone dans le spectacle vivant, les Turcs ont beaucoup d'antériorité. Les applications en ont été développées au début des années 2010 par Berkun Oya, au théâtre Krek Tiyatro de l'Université de Bilgi à Istanbul. Cette université avait été construite par le roi des réseaux téléphoniques, qui avait fait fortune avec le téléphone rose en Turquie, c'est amusant. Puis il avait tout investi pour créer cette université high tech, pour ensuite la revendre aux américains... un vrai scénario de thriller économique !

Ensuite je m'occupe du transport numérique et du suivi des copies carbone des agrès de « Nano jump » à Quito en Équateur pour Qué tal ? le festival panaméricain du cirque d'innovation.

Depuis plusieurs mois, j'enseigne aussi, en présentiel à l'École supérieure des hautes études en cirque, dans la classe de Paris, et en video master class avec Kiev et Perth.

Et j'écris mon prochain spectacle, en même temps que je prépare une série de représentations à La Tohu de Montréal, une vieille salle qui garde un charme formidable.

**SACD : Vos œuvres sont aussi sophistiquées technologiquement que corporellement. Quand vous entraînez vous ?**

**A. F. :** Chaque jour ! Au cirque on dit « répéter ». On n'a pas encore inventé de machine à répéter à votre place ! (rires). Qui ne répète plus ne peut plus prétendre être artiste de cirque. La répétition est un moment de paix, de plaisir corporel et mental. Un temps indispensable d'équilibre et de retour à soi par la pratique. C'est essentiel. Et tellement merveilleux... Je ne m'en priverais pour rien au monde.

**SACD : A qui confiez vous la gestion de vos productions ?**

**A. F. :** Je travaille principalement seule, avec les systèmes de gestions intégrés. Je n'ai pas d'agent, pas de salariés fixes. Je dirige des équipes qui vont d'une cinquantaine de personnes... à moi seule. Je n'ai pas d'employés, seulement des partenaires eux mêmes entrepreneurs. On travaille et on partage les bénéfices quand

il y en a.

Libre à chacun de donner de son temps et de son énergie pour valoriser le projet.

On ne peut plus comme avant les crises travailler avec des partenaires qui vendent seulement leur force de travail sans s'impliquer.

**SACD : Recevez-vous des aides ?**

A. F. : Oui, mais jamais au delà d'un certain pourcentage. J'y veille. Je tiens à rester autonome, en autofinancement. Je dois être à l'équilibre même sans elles. C'est une règle que je me suis fixée. J'ai reçu quelques aides des États Continents. J'ai aussi quelques mécènes. Et des bourses de recherche. J'en ai reçu une de la SACD. Mais l'essentiel est de diffuser ses œuvres.

**SACD : Cela vous prend-il beaucoup de temps ?**

A. F. : Surtout pas ! Vous savez notre génération a bien changé à ce sujet. Demander des aides était jusqu'aux années 30 toute une industrie. Il fallait toute sorte de personnels pour cela, qui se vendaient aux artistes sans toujours être efficaces d'ailleurs. Les budgets consacrés à la demande des aides dépassaient parfois la somme reçue. C'était tout un système avec des chargés de ceci et cela, et toutes sortes de personnes payées pour étudier les dits dossiers dans des bureaux dont le fonctionnement global dépassait le montant des aides distribuées. Moins de 30% du budget du ministère de la Culture au XXe était consacré aux « interventions »... et on expliquait aux artistes qu'il n'y avait pas d'argent pour les aides.

Mais tout cela est du passé. Ceux qui veulent participer aujourd'hui à l'éclosion d'un de mes projets savent qui je suis, ce que je fais et ce que je vaudrais. C'est à eux de se renseigner. S'ils veulent, ils peuvent demander à rentrer en financement avec moi et valoriser leur firme, leur institution.

C'est aux services de mécénats, de marketing de connaître l'actualité de l'art et d'anticiper. C'est aux services publics de faire leur travail, d'être connaisseurs et compétents pour faire accéder les spectateurs aux spectacles.

**SACD : Vous avez une vie radicalement différente de celle des artistes de cirque qui vous ont précédée.**

A.F. : Il fallait migrer dans une autre époque, un autre espace, une autre économie, une autre technologie. Inventer d'autres modalités pour notre art. D'abord en considérant que nous sommes les experts de nos métiers, parce que nous sommes celles et ceux qui ont les compétences, l'expérience et surtout un avenir dont nous devons être maîtres nous-mêmes. Pas de délégation. Inventer, créer, assumer et rendre nos réalisations pérennes par nous-mêmes. Les anciens partaient sur les routes avec toute leur vie dans une valise ou un camion et se débrouillaient seuls. C'est ça, la « cirque attitude » ! Nous l'avons fait.

Et le Net nous a permis de le faire à nouveau, mais autrement. C'était ça ou disparaître.

**Ne manquez pas, le vendredi 18 octobre la quatrième partie de l'interview d'Agathe Framery intitulée : L'effondrement d'un système.**

# Être auteure de cirque en 2052, partie 4

18 octobre 2013 par [Philippe Goudard](#) - [Arts du cirque](#)



*Par Philippe Goudard, administrateur cirque de la SACD en 2013...*

**Entretien d'anticipation (mais pas tant que ça !) avec Agathe Framery, auteure, artiste et productrice de cirque. Agathe sera parmi nous pendant 6 semaines, jusqu'au 1er novembre, le temps de livrer une vision claire et exhaustive sur les arts du cirque, leur passé, leur présent, leur avenir.**

## **PARTIE 4 – L'EFFONDREMENT D'UN SYSTÈME**

**SACD : Nous en étions restés la semaine dernière aux champs des possibles ouverts par le Net. Comment cette transformation s'est-elle accomplie ?**

**A.F. :** Il faudrait prendre le temps de raconter comment s'est écroulé tout un système...

**SACD : Prenez-le ! Dans la maison des auteurs, on aime les histoires !**

**A.F. :** Bien. Nos prédécesseurs étaient arrivés à une situation de blocage. En France et en Europe. J'ai découvert l'enchaînement des faits vers cette impasse en étudiant l'art du XXe et début XXIe pendant ma formation. J'ai vraiment bénéficié de la réforme – qui date du tout début des années 2000, il y a eu de bonnes choses aussi ! – qui a mêlé les formations artistiques professionnelles et les cursus universitaires. J'ai pu étudier des tas de choses passionnantes, l'économie, l'histoire et l'anthropologie de l'art. C'est très important pour une artiste de connaître et comprendre dans quoi elle s'inscrit.

J'ai aussi bien sûr entendu ma mère me raconter son parcours. Elle avait reçu une formation à l'ancienne, où l'argent public servait plus les salariés de certains réseaux que l'avenir des jeunes artistes. D'un côté on lui parlait d'héritage culturel de la France de l'après 1940, d'exception culturelle, de démocratie, de l'autre, elle se voyait, et une majorité d'artistes, dégringoler vers la précarité, voire la pauvreté, dans la dépendance à des groupes qui contrôlaient tout le système du cirque subventionné, de la formation à la diffusion, ou à des industriels de l'entertainment. Un grand comédien de son époque avait bien résumé les choses alors en déclarant « Les artistes sont aujourd'hui le prolétariat de l'industrie culturelle ».

C'était une époque vraiment bizarre. Celle des comités de sélection, qui par faute d'argent public à distribuer, inventait des critères de qualité pour justifier l'éviction de telle ou telle œuvre. En fait, régnait une réglementation en forme de corporatisme, identique à celle de jongleurs du XVIe, où, pour pouvoir se produire à Paris par exemple, il fallait l'accord de la corporation qui, ainsi, contrôlait tout, le nombre, le marché, le style. Lorsqu'il n'y a plus eu assez d'argent en France, au lieu de dire aux créateurs : on n'a plus d'argent, on va choisir nous-mêmes en fonction de choix politiques qu'on va assumer, on se réfugiait derrière la réunion de commissions, on inventait des critères esthétiques, on diminuait ou culpabilisait les créateurs. Rien n'est plus fragile, moins sûr de soi qu'une créatrice, qu'un auteur. On doute. Les producteurs d'art industriel, les administratifs, sont plus sûrs d'eux. Ils ont le moule, ils produisent, ils administrent. Mais un auteur, un «

trouveur » comme on disait au Moyen Âge, lui, doit inventer, il ne sait donc pas par avance si ce sera bon ou vendable. Si vous le faites douter, vous tuez sa créativité.

Je ne comprends pas pourquoi les artistes acceptaient cela. S'ils avaient une idée, un désir, ils passaient d'abord leur temps à faire des dossiers, entretenant un système qu'ainsi, ils nourrissaient. Et qui les exploitait, les asservissait, les broyait. Et les personnes chargées de l'examen des projets expliquaient aux auteurs comment « donner du sens à leur travail ». Comme si les artistes n'étaient pas spécialistes, pour donner du sens. Par leur vie même. Un peu comme si le directeur des affaires sanitaires expliquait au chirurgien comment opérer. Un degré kafkaïen d'absurdité était atteint, mais les jeunes artistes, formés à ce système, considéraient qu'il était impossible de s'en passer, de s'en extraire, et s'efforçaient de produire des œuvres qui y soient acceptables et selon un processus dicté par la seule nécessité de l'entretien du système.

### **SACD : Le système institutionnel culturel était le seul en vigueur à l'époque ?**

**A.F. :** Pas du tout ! 80% du marché du cirque en Europe et Amériques, puis en Chine après 2020, était privé. Et dans ce système de production industriel, les grandes entreprises de cirque, de music-hall et parcs d'attractions, une autre concurrence régnait : audition, on est pris ou pas, on signe un contrat abandonnant tous ses droits de créateur, et on vous licenciat quand on trouvait un artiste moins cher qui peut faire le même numéro. Employé, utilisé, un point c'est tout.

De plus en plus de jeunes formés se retrouvaient sur le carreau. Dans le même temps, le nombre d'emplois culturels augmentait en masse en France et en Europe, dans les régions et les capitales, et celui des artistes diminuait, ainsi que leur salaire moyen.

### **SACD : Pourtant des aides existaient ?**

**A.F. :** Oui. Il y avait des aides à la création, mais aussi des aides au fonctionnement, plus dangereuses, car elles masquaient les faiblesses économiques des Compagnies – une curiosité de la fin du XXe, une sorte de société artistique mais sans statut juridique –, tout en prétendant contribuer à la réduction du chômage, qui augmentait exponentiellement à l'époque, par l'emploi de personnel dit « des métiers de la culture », car l'art était dissous dans l'industrie et les politiques culturelles. Résultats, les troupes passaient 80% de leur temps à la gestion, à laquelle la plupart des membres n'étaient pas préparés, et restait 20 % pour la création. Quand l'argent public à répartir pour les artistes vint à manquer, on inventa les résidences de création : un lieu, un groupe de gestionnaires culturels recevaient une aide financière, pour offrir des « résidences », en fait une salle et parfois le gîte et le couvert, pour créer. Les artistes s'appauvrirent, leurs conditions de création se détériorèrent, et le système, lui, prospérait.

### **SACD : Et le système de l'intermittence en vigueur à l'époque ?**

**A.F. :** Il fut supprimé. L'intermittence était en France un système bizarre – la première démarche pour y prétendre était de s'inscrire au chômage tout en travaillant !- mais qui rendait service à tout un secteur économique. Vous étiez rémunéré comme interprète ou technicien dans les périodes d'inemploi, grâce à des recettes issues de la mutualisation des charges sociales des salariés et employeurs. Tout le monde jonglait avec ce système, réduisant les jours déclarés au minimum, et imposant aux bénéficiaires de travailler plus pour moins cher. Le secteur qui utilisait le plus l'intermittence était la télévision, publique... C'était alors l'usage commun et tous les producteurs en profitaient au vu et au su de tous. L'intermittence a été mise au ban sous le prétexte démagogique de la moralisation et de l'égalité devant les revenus. C'était absurde ! A la même époque, on ne demandait pas aux enseignants de s'inscrire au chômage pendant leur congés payés, on ne culpabilisait pas les médecins, dont l'exercice libéral était subventionné par le bien commun à 70 %. Mais les artistes, eux, furent stigmatisés et humiliés ! Pourtant l'art est aussi indispensable que l'éducation ou la santé. Ils ont pourtant accepté. Soumission et silence. Je n'ai pas bien compris pourquoi à cette époque, si peu d'artistes s'étaient révoltés ou avaient essayé de faire évoluer ce système. Beaucoup trop de monde devait y trouver son intérêt. Mais pas les auteurs, en tout cas, dont les œuvres, à l'arrêt brutal de ce régime et sans solution de remplacement, furent moins représentés.

### **SACD : Cet état d'esprit de soumission des artistes est-il selon vous spécifique à la fin du XXe siècle ?**

**A.F. :** Oui et non, car cela venait de loin, des liens entre le développement du cirque et la société industrielle et coloniale. Les artistes de cirque au XXe et début XXIe étaient encore considérés un peu comme les « sauvages », sous-hommes et femmes des peuples colonisés, exhibés naguère par Hagenbeck dans ses zoos et ses cirques, ou encore les Indiens de Buffalo Bill. Eux mêmes choisissaient parfois de se présenter comme tels, comme à la fin du XXe les « indiens des banlieues » d'Archaos, ou les « sauvages tziganes » de Zingaro. Cela entretenait une image qui rassurait le bourgeois. Mais la conséquence était une sorte de « syndrome du grand Zampano », les artistes de cirque étaient un peu tous perçus comme des monstres, des arriérés brutaux et peu éduqués.

**SACD : Subventions et système social en déroute... Les artistes ont donc été mis à mal en France au début du XXIe ?**

**A.F. :** Et comment ! Et ça a fini par exploser. Manifestations, révoltes, le Festival d'Avignon annulé, et la grève des demandes de subvention de 2018 a tout fait s'effondrer, les intermédiaires de la diffusion y passant aussi. Ce qui n'était ni illogique, ni amoral au fond. Tout le monde coulait ensemble. Là, les politiques ont pris peur, mis l'art sous la tutelle du ministère de l'Éducation nationale français puis européen. Et ça a été la fin d'un système, qu'ont précipitée les événements. Je ne sais pas comment j'aurais agi si j'avais connu cette période, mais j'ai toujours été surprise que les artistes d'alors n'aient pas réagi plus tôt. Peut être y avait-il une sorte d'engourdissement de la pensée parce qu'ils croyaient le système immuable. Et c'est étrange, quand on est artiste de cirque, as du déséquilibre et prince de l'impermanence, de penser que tout va pouvoir rester stable! Malheureusement il a fallu attendre que la crise soit à son comble pour que les idées des innovateurs de l'époque puissent enfin être entendues. Mon grand-père disait toujours : « Cirque, risque, crise sont des anagrammes » ! C'est vrai que la mise en crise volontaire génère la création, les artistes de cirque le savent.

**Ne manquez pas, le vendredi 25 octobre la cinquième partie de l'interview d'Agathe Framery intitulée : Une formation repensée**

# Être auteure de cirque en 2052, partie 5

24 octobre 2013 par [Philippe Goudard](#) - [Arts du cirque](#)



*Par Philippe Goudard, administrateur cirque de la SACD en 2013...*

**Entretien d'anticipation (mais pas tant que ça !) avec Agathe Framery, auteure, artiste et productrice de cirque. Agathe sera parmi nous pendant 6 semaines, jusqu'au 1er novembre, le temps de livrer une vision claire et exhaustive sur les arts du cirque, leur passé, leur présent, leur avenir.**

## **PARTIE 5 – UNE FORMATION REPENSÉE**

**SACD : Le paysage économique du cirque a donc évolué dans la douleur. Mais, qu'en a-t-il été pour les formations ? Pour apprendre un métier, il faut nécessairement se former.**

**A. F. :** Je pense que les artistes doivent être rares et libres. Qu'ils ne doivent compter que sur leurs propres forces pour travailler et créer. J'ai eu la chance de pouvoir me former selon un parcours très sécurisé et véritablement riche autant en apprentissages, qu'en savoir faire, connaissances et possibilités d'expériences professionnalisantes. Mais il est très différent des cursus de formation précédents.

**SACD : Jusqu'au XXe, on apprenait auprès d'un maître, en famille, n'est ce pas ? Puis virent les écoles, d'abord en URSS, puis en France. Ces modèles n'étaient-ils pas satisfaisants ?**

**A. F. :** J'ai rencontré une amie de mon grand-père, une grande virtuose des années 1990, qui paradoxalement à la fin de sa vie était sans travail, écartée des réseaux de formation. Very frenchy ! Elle disait : quand tu es au trapèze à 10 mètres, c'est toi qui y es allée, c'est toi qui as monté ton matériel, c'est toi qui as créé ton numéro, tu ne peux pas lâcher, tu ne dois compter que sur toi et assumer ta créativité en vrai, avec tous les risques. Voilà ce que je crois pour l'art et le métier. Apprendre l'autonomie totale par une formation adaptée, qui soit utile à votre développement, et non par un formatage qui fasse de vous l'outil d'un système.

Mais pour autant, les auteurs et artistes de cirque, doivent comme tout citoyen, bénéficier du bien commun pour trouver à se former, et à terminer dignement une carrière dont la fin survient très tôt. Voilà le rôle des écoles, des universités et des états : protéger leurs créateurs en tant que réservoir de créativité. Il fallait que les secteurs public et privé aient des obligations envers les créateurs et le public. Et c'est cette efficacité des responsables en charge de la protection des artistes que l'État a du évaluer !

Entre 1990 et 2014, des études avaient montré que les artistes de cirque terminaient en majorité leur carrière très tôt et blessés, avec peu de possibilités de reclassement, d'une part, et d'autre part qu'ils vivaient beaucoup plus longtemps que la moyenne. Conclusion : les artistes de cirque vivent en moyenne beaucoup plus longtemps dans la précarité !

La réforme européenne des formations au cirque de 2024 a été vraiment utile : en instaurant les pratiques amateurs à l'école primaire et au collège, en remplaçant les cours dit « préparatoires » privés par les BAC cirque,

conditionnant l'accès aux écoles professionnelles véritablement supérieures et diplômantes, parce qu'intégrées aux universités jusqu'aux masters, on a mieux formé les jeunes professionnels, en moins grand nombre, depuis un âge plus jeune, en les mettant au niveau de leurs concurrents d'autres pays, et en sécurisant leurs parcours par des possibilités de reconversions en fin de carrière. C'était déjà une des préconisations de mon grand-père, qui datait de sa thèse de 1989, puis de son rapport pour le ministère de la culture en 2003, mais il a fallu du temps pour qu'elles soient appliquées. Elles gênaient tout un secteur, qui a retardé cette réforme.

Il était urgent que la chose publique sécurise les parcours professionnels des jeunes, en en formant le moins possible, mais le mieux possible, en les accompagnant parfaitement, de façon à augmenter leur chance d'avoir du travail ensuite et d'être créatifs dans leur manière d'exister économiquement dans un monde rénové. Au Moyen Âge, un trouvère ou un troubador, c'était celui qui invente, qui trouve. Un auteur c'est cela, celui qui invente l'avenir. Une société qui ne protège pas ses créateurs est morte. Sans avenir.

**SACD : Vous voulez dire que les formations d'avant 2020 ne les y préparaient pas, qu'elles ne pensaient pas en termes prospectifs pour la carrière et la vie de ces jeunes ?**

**A. F. :** J'ai appris pendant mes cours d'histoire de l'art, qu'autour des années 2000, on formait tellement de jeunes artistes, qu'ensuite, ils n'avaient pas de travail. Leurs formateurs, oui, et tout un système vivait de la manne des formations professionnelles qui existait alors. Et les écoles formaient des jeunes selon un modèle esthétique pré établi par les directives culturelles. L'objectif des formations s'était déplacé vers le domaine commercial : on forme des jeunes selon ses propres critères, un modèle que l'on impose, susceptibles ensuite de faire vivre d'organisme de formation et ses satellites : organismes de diffusion ou groupes experts, dont les jeunes sont dépendants. Dans le milieu anxigène du cirque, lié à la perte précoce des compétences physiques, où hyperréactivité émotionnelle et hyper individualisme sont constitutifs du talent des créateurs, et où on est soit face à beaucoup, soit à trop peu d'argent, les occasions d'être instrumentalisé ne manquent pas ! Création et reproduction, cela ne va pas très bien ensemble, pourtant. Cela fait un peu industriel : un moule et des produits. Artiste de cirque, à 10 m de haut ou dans un saut périlleux, ou responsable de ma propre entreprise, je sais bien que ce qui compte c'est que j'assume ce que j'ai créé et inventé, seule. Les neurosciences ont d'ailleurs démontré ces compétences cognitives particulières aux gens de cirque.

Comment pouvait-on former des jeunes à faire ce qu'on leur demandait, alors que notre métier c'est d'inventer et d'assumer ensuite, librement, et d'être responsable de sa propre vie qu'on a lancée sur le tapis ? Les anciens m'ont dit que dans les écoles de cirque des années 2000, on n'était parfois même pas formé par des artistes avec une carrière, mais par des professeurs de sport ou des employés culturels. Que pouvaient ils transmettre d'une pratique, d'un métier qu'ils n'avaient jamais exercé ? Former un artiste de cirque à la dépendance alors qu'il va devoir toute sa carrière être indépendant... C'était cynique, ou complètement idiot, non ? (rires).

Ils étaient formés pour servir une certaine vision de l'art d'état ou industriel, et non pour développer leurs propres compétences, leur créativité ou leur autonomie.

C'est vrai que jusqu'au début des années 2000, les financements importants destinés aux formations incitaient n'importe qui à devenir formateur en toutes sortes de choses. Le cirque n'y a pas échappé. Les élèves servaient dès leur entrée en formation, ceux là même qui les embaucheraient dans les entreprises issues des écoles. Ils étaient souvent insuffisamment formés et en trop grand nombre, et le système de formation prospérait. Il paraît que dans certaines écoles de cirque, il y avait quatre fois plus d'employés permanents que d'élèves.

Et le suivi des formations ne s'appuyait pas sur des faits : j'ai lu des actes de colloque des années 2015, sur les formations aux arts du cirque en Europe. À une question sur l'insertion professionnelle et le devenir sanitaire des élèves, les responsables de l'époque avaient répondu : « cela ne fait pas partie de nos priorités pour l'instant » !

L'élève ne peut pas être seulement une variable d'ajustement. L'école n'est pas une entreprise avec une clientèle, qui pour assurer son activité, peut vendre un produit sans en prévenir des dangers. Sur les cigarettes du début du siècle, on écrivait « Fumer tue ». Il a fallu attendre les années 2040 pour que les dangers liés à l'exercice des arts performatifs soient obligatoirement expliqués par leurs formateurs aux jeunes qu'ils formaient. J'ai eu des cours sur cela.

Les artistes ont mis du temps avant de comprendre qu'ils ne sont pas seulement des interprètes, ouvriers spécialisés de la production, à la merci du bon vouloir des institutions ou des patrons de cirque, en attente d'emploi ou de chômage, mais des créateurs entrepreneurs, aussi libres et audacieux que leurs œuvres.

**Ne manquez pas, le vendredi 1er novembre la sixième et dernière partie de l'interview d'Agathe Framery intitulée : Une révolution salulaire.**

# Être auteure de cirque en 2052, partie 6

1 novembre 2013 par [Philippe Goudard](#) - [Arts du cirque](#)



*Par Philippe Goudard, administrateur cirque de la SACD en 2013...*

**Entretien d'anticipation (mais pas tant que ça !) avec Agathe Framery, auteure, artiste et productrice de cirque. Agathe sera parmi nous pendant 6 semaines, jusqu'au 1er novembre, le temps de livrer une vision claire et exhaustive sur les arts du cirque, leur passé, leur présent, leur avenir.**

## **Partie 6 – UNE RÉVOLUTION SALUTAIRE**

**SACD : De nos entretiens précédents, je retiens que vous semblez assez critique quand aux politiques culturelles du XXe...**

**A. F. :** C'est vrai que lorsqu'on regarde ce qui se passait à l'époque de mes grands parents et parents, on comprend qu'ils aient décidé de réagir. Au niveau créatif, technologique, de la production et dans le rapport à l'institution, il y avait de quoi : les évaluateurs n'étaient pas évalués et prétendaient tout régir, de la formation à la fin de carrière, dont ils se fichaient. Les auteurs de cirque, jeunes par nécessité, s'entendaient dire qu'il fallait un turn over des artistes. Mais ils voyaient toujours les mêmes barons aux responsabilités. Un jour ils en ont eu assez ! Prescription, évaluation, décision, on ne sortait pas de ce système, qui prétendait continuer à prescrire quand il ne pouvait plus financer les ordonnances !

**SACD : Comment cela a-t-il évolué ?**

**A. F. :** Il a bien fallu que les artistes se retroussent les manches et inventent leur propre système. Après les événements, dans les années 2030 tout est reparti de zéro. Il n'y avait pas le choix et il a fallu se remettre à réfléchir rapidement. Le réseau Erasmus mundus perfoming, dans lequel s'inscrivaient les filières de 2020 dont je vous ai parlé, a été une première initiative déterminante, ainsi que le fait que n'y puissent enseigner que des artistes expérimentés. Le transfert d'expérience a été une sécurité pour les jeunes comme moi. L'intégration dans les processus de création et de diffusion des changements technologiques profonds dont nous avons parlé au début de cet entretien s'est généralisée. C'est à ce moment que les questions concernant une commercialisation différente des œuvres, qui semblaient des élucubrations vingt ans plus tôt, sont venues occuper les esprits, à la SACD notamment. Il y a eu une mutation dans la conception, et surtout, dans la réalisation et la production des œuvres, un peu comme au milieu du XXe, avec Fluxus ou Kaprow : plus d'éphémère, plus de passager, de variété. Davantage de présence que de représentation, d'expérience partagée que d'expérience transmise, de processus que de résultat, de manifestation que de signification ; non pas créer des objets, mais tester des propositions. Bannir les frontières, et surtout, déployer des images.

La réponse à la paupérisation a été la sortie du système institutionnel de nombreux artistes, et ce fut une chance. Les auto-entreprises, les micro-sociétés ont fleuri, il y a eu une explosion de propositions et dans le même temps un fléchissement du rôle du système institutionnel, qu'il soit central ou décentralisé. Il n'était plus sollicité, perdait pouvoir et emprise sur la création.

Les artistes des années 30 ont tout changé. Et nous avons repris le flambeau depuis. Passer d'une économie et d'une logistique du XIXe, chapiteau, monteuses, camions, animaux, et d'une idéologie impérialiste du genre tout État, ou Région, ou grande entreprise comme Barnum ou le Cirque du Soleil, à une pensée autre du cirque, est devenu une priorité. Afin de remettre l'échange au centre de notre art, de relier directement la transaction sensible acteur-spectateur et la transaction financière, de s'emparer des technologies, des structures hyper légères, des matériaux nouveaux, des circuits courts entre créateur et public, de se passer des décideurs devenus des ralentisseurs coûteux, de produire des spectacles modulables, adaptables, éco responsables hyper légers, fondés sur des technologies elles mêmes légères et à bas coûts, et donc développant une esthétique plus fluide, puis interculturelle. Mon séjour à l'École de Dakar a été formidable pour me perfectionner dans ces domaines. On est passé d'une exploitation des œuvres dans le circuit d'État ou décentralisé, lente et lourde, à un travail rapide, au coup par coup, en ignorant le système de diffusion calqué sur celui de distribution des hypermarchés de la fin du XXe.

Rompre avec le dévoiement progressif de la décentralisation culturelle et des crédits déconcentrés, hérités du XXe, et ses effets pervers, comme la mise en place d'un groupe tenant toute la formation et la diffusion des œuvres, fût une priorité. La grande distribution de l'art empochait les profits, justifiant la présence d'intermédiaires faisant taire la réflexion des créateurs et les détournant d'une révolution du corps et de l'art. Aller jouer dans d'autres lieux et inventer de nouveaux circuits de production parallèle, en s'appuyant entre autres sur Internet. Accepter que la France ne pèse plus rien par rapport au Monde, et qu'en revanche l'Europe oui. Mais œuvrer pour une micro politique de résistance, de vigilance vis à vis du mandat européen dont on n'était pas dupe du fait qu'il soit piloté par les milieux d'affaires, qui menacent toujours les exceptions culturelles.

Je dirais pour paraphraser ce que j'ai lu autrefois dans le Grand atlas de l'archéologie que le fait d'asseoir la production et la diffusion des œuvres dans une quasi sédentarité, dans un modèle du genre des Compagnies d'état ou régionales, a en quelque sorte appauvri les artistes : en augmentant la charge de travail, en réduisant les territoires d'exploitation et donc les ressources, en augmentant le coût des productions. Il apparaît que l'adoption d'une mode de création dépendant de la production est une réponse couteuse à une situation de crise. Au contraire une création mobile, itinérante et adaptable, autonome, n'était pas aussi incertaine qu'on l'avait cru ! Après tout c'est ce que pratiquaient les saltimbanques, rois de l'adaptation, depuis toujours!

Longtemps les numéros, la mobilité furent considérés comme ringards, réactionnaires. C'était vraiment une idée de prescripteur, absurde, comme si faire un clip ou un court métrage, écrire une nouvelle, ou une chanson, peindre une miniature, était ringard en soi. Un format est un format, et appelle un savoir faire. Décréter qu'un format est obsolète est vraiment une idée de non praticien. Et une prise de pouvoir, car pourquoi priver les jeunes virtuoses d'exprimer leur curiosité sur les formats courts ? Les inciter à lancer des collectifs, des compagnies, – c'était bien sûr le véritable but – visait seulement les placer dans la dépendance à un système pour le seul but de son entretien. Pour certains responsables, l'important était que leur réseau, leur tuyauterie, soit pérenne. Et tant pis pour les artistes si cela consommait une énergie intellectuelle et créatrice énorme, ou devenait une force d'inertie paralysante, une entrave au développement.

En l'occurrence, ce manque de clairvoyance des décideurs fut dramatique pour beaucoup de jeunes artistes. L'entrée en jeu d'Internet appelait le format court, rapidité et adaptabilité, une autre perception du périmètre de la diffusion, et nombreux n'y étaient pas du tout formés. Mais regardez : le système de production-diffusion encadrée s'est effondré, les artistes ont abandonné une loi unique qui prétendait régir leur vie, et la mobilité et la fluidité permises par les progrès techniques ont rendu sa viabilité et son dynamisme à la micro production artistique.

C'est en retrouvant notre indépendance et notre singularité que nos aînés et nous, avons pu évoluer avec notre propre vision du monde.

**SACD : En fait, vous resituez votre art du cirque dans l'histoire avec un grand H et toutes ses composantes, sociales, économiques, culturelles... ?**

**A. F. :** Oui, comment pourrions nous penser nous isoler de la vie du Monde, des sociétés ? L'homme a su s'adapter à la pression de la survie, du besoin de nourriture et de la démographie. Les évolutions techniques, scientifiques, sociales, démographiques, industrielles, financières, et de la pensée, ont toutes des connexions avec l'histoire de l'art et réciproquement. Pourquoi le cirque y échapperait-il ? Au prétexte que d'autres seraient plus à même de penser à la place des artistes, qu'ils jugent incapables de réfléchir ? Quelle vision impérialiste !

Quand l'acrobate s'élance, que le jongleur lance son objet, il pense et vit comme les mathématiciens résolvant la théorie des trois corps ou les physiciens prévoyant les croisements des trajectoires de planètes. Les projets Voyager 1 et 2, ou Curiosity, qui débutèrent au début des années 1970 et se poursuivent encore, sont le fait d'un projet social qui touche plusieurs générations. L'expression d'une culture, du savoir et d'une pensée de toute une communauté, d'une soif d'exploration, comme l'ont été Carnac ou Stonehenge ou Le plus grand chapiteau du monde... Le cirque est une culture, dont témoigne le bâti, les arts du corps, les images, le langage. Il s'inscrit dans l'Histoire de l'humanité, et ses composantes sont présentes et évoluent à chaque étape de notre évolution, la révolution néolithique, l'apparition de l'écriture, la Renaissance, les révolutions industrielles, l'apparition des théories quantiques, des sciences cognitives, du Web... Penser et agir en remettant en question la forme, le sujet, les matériaux, n'est pas l'apanage des penseurs labellisés par les institutions, ou des avant-gardes, mais doit être le but de tout artiste.

« Le changement culturel peut succéder au changement économique, mais peut aussi le précéder et l'induire » a écrit l'archéologue Jacques Cauvin.

Face aux tensions issues des Événements, de l'explosion démographique et des bouleversements climatiques et écologiques, l'initiative des artistes n'est pas le résultat d'une pression du milieu, mais bien une création humaine.

Tout est énergie. Et l'énergie se fraye un chemin dans la matière et lui donne forme. L'artiste de cirque, qu'il lance un objet ou son propre corps, ne fait pas autre chose avec sa trajectoire que de tâcher s'inscrire dans le flux de la petite part de l'énergie dont il est dépositaire en ce monde. Et il en va de même pour sa vie, son entreprise et son œuvre. Il doit trouver le juste flux.

C'est ce que nous avons voulu changer et vivre pour notre cirque.

**SACD : Qu'est-ce qui vous a incité, vous, les artistes, les auteurs, à cela ?**

**A. F. :** Repenser le cirque pour repenser le monde. Apporter une alternative à la peur et à l'avidité, par la sérénité dans le risque et la beauté d'un geste désintéressé et juste. Pour quitter le malheur, être d'aplomb avec soi-même et replacer la beauté au cœur du monde.

**Retrouvez la totalité de l'interview d'anticipation d'Agathe Framery :**

**[Lire la partie 1 : Des origines aux supraconducteurs](#)**

**[Lire la partie 2 : L'heure des grandes mutations](#)**

**[Lire la partie 3 : Artiste de cirque au quotidien](#)**

**[Lire la partie 4 : L'effondrement d'un système](#)**

**[Lire la partie 5 : Une formation repensée](#)**

**[Lire la partie 6 : Une révolution salutaire](#)**

**Continuez votre lecture avec**

- **Article suivant :** [Les clowns : massacre à la rotative](#)
- **Article précédent :** [Être auteure de cirque en 2052, partie 5](#)