

IETM TOOLKIT

www.ietm.org

AU DELÀ DE LA CURIOSITÉ ET DU DÉSIR D'AILLEURS

*Vers des engagements
artistiques internationaux
plus équitables*



on the move

DutchCulture
centre for international
cooperation

IETM is supported by:

Mars 2018
ISBN: 978-2-930897-32-5



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union

Ce projet a été financé avec le soutien de la Commission européenne. Cette publication n'engage que son auteur et la Commission européenne n'est pas responsable de l'usage qui pourrait être fait des informations qui y sont contenues.

Au delà de la curiosité et du désir d'ailleurs : vers des engagements artistiques internationaux plus équitables

Toolkit IETM

par **Mike van Graan**

Publié par l'IETM - Réseau international des arts du spectacle contemporains, avec On the Move et DutchCulture

Mars 2018

Correction et coordination générale : Elena Di Federico, Nan van Houte (IETM),
avec Marie Le Sourd (On the Move) et Reinier Klok (DutchCulture)

Mise en page : Elena Di Federico (IETM) sur graphisme de JosWorld



This publication is distributed free of charge and follows the Creative Commons agreement Attribution-NonCommercial-NoDerivatives (CC BY-NC-ND). You are free to reuse and share this publication or parts of it as long as you mention the original source.

Cette publication est à mentionner de la façon suivante :

M. van Graan, 'Au delà de la curiosité et du désir d'ailleurs : vers des engagements artistiques internationaux plus équitables', IETM - On the Move - DutchCulture, Bruxelles, mars 2018. Lien : <https://www.ietm.org/fr/publications>

Pour plus d'informations veuillez contacter ietm@ietm.org

Les éditeurs ont fait tout leur possible pour obtenir la permission de reproduire des images protégées par droits d'auteurs. L'IETM est ouvert à corriger toute omission ou erreur portée à son attention dans les prochaines éditions de cette publication.

Table des matières

Avant-propos par IETM, On the Move et DutchCulture.....	4
On the Move et DutchCulture	5
A propos de l'Auteur	5
1	
Introduction	6
1.1. À propos de cette publication.....	8
1.2. Définitions et concepts.....	9
2	
Les collaborations artistiques internationales : pourquoi et comment.....	10
2.1. Pourquoi s'engager dans une collaboration internationale ?.....	11
2.2. Que doit-on prendre en compte quand on s'engage dans des collaborations internationales ?.....	11
2.3. Conseils supplémentaires en matière de coopération internationale, notamment dans des conditions d'inégalité.....	13
2.4. Le lancement d'un projet : trois approches différentes	15
3	
Un cadre de référence pour des collaborations internationales équitables.....	16
4	
Études de cas.....	19
4.1. Vers des collaborations et des relations internationales plus robustes. Trois histoires pour apprendre.....	20
4.2. « 12h Project » - collaboration Argentine - Corée - Allemagne.....	23
4.3. « Mon expérience avec le Freedom Theatre » - collaboration entre les États-Unis et la Palestine.....	24
4.4. L'expérience de Proton Theatre - Hongrie.....	25
4.5. Arquetopia artist residency - Mexique et Pérou.....	26
4.6. « The Age of Bones » - collaboration entre l'Australie et l'Indonésie.....	27
4.7. Festival del Silenzio (Festival du silence), Italie: Les enjeux politiques de la langue des signes.....	29
4.8. Theatre Mitu - collaborations entre les États-Unis et l'Égypte.....	30
5	
Références internationales, contacts et autres ressources.....	31

Avant-propos par IETM, On the Move et DutchCulture

Les artistes et les organisations culturelles s'engagent de plus en plus souvent dans des activités internationales. Les projets en partenariat, les échanges, les résidences, les co-productions et les nombreuses autres formes de collaboration répondent à un vrai désir d'apprendre d'autres professionnels basés dans d'autres pays, de jeter des ponts à travers des cultures et des formes artistiques différentes, et de s'engager ainsi dans un parcours enrichissant tant humainement que professionnellement. Moins poétiquement, ces collaborations offrent parfois une opportunité de dépasser certaines difficultés pratiques ou restrictions politiques dans son propre pays. Au delà des bonnes intentions, toutefois, l'apprentissage se fait toujours avec quelques difficultés. Les malentendus et les idées reçues sont fréquents, et peuvent compliquer le processus, voire compromettre le résultat du projet.

L'argent est sans doute la cause de tensions la plus évidente, car les disparités économiques entre partenaires de projets impliquent inévitablement des relations de pouvoir ; mais d'autres éléments sont à considérer aussi, entre autres les liens historiques entre pays, les différences de contexte politique, l'infrastructure technique et les compétences, la possibilité de voyager, les conditions de vie et de travail, les questions esthétiques, les traditions... Tous ces éléments influencent les attentes et l'engagement des différents partenaires. Ce sont notamment les artistes qui se retrouvent dans une position privilégiée par rapport à leurs partenaires internationaux qui sont susceptibles d'influencer les dynamiques de pouvoir. Seulement des discussions honnêtes, et parfois inconfortables, entre partenaires peuvent clarifier ces questions et instaurer la confiance réciproque.

Les collaborations artistiques dans le domaine de l'art sont la raison d'être de nos trois organisations. En travaillant ensemble pour produire cette publication, nous espérons contribuer à rendre les collaborations artistiques internationales plus égalitaires, plus significatives et plus enrichissantes. Nous avons demandé à un professionnel du secteur à l'expérience exceptionnelle, Mike van Graan, d'écrire un texte qui combine des études de cas pratiques et des références théoriques. Cet outil (*Toolkit*) offre matière à réflexion pour les artistes et les professionnels de la culture, et souhaite contribuer à la discussion entre les décideurs politiques et les bailleurs de fonds.

Pour arriver à des collaborations plus équitables il est nécessaire de continuer à discuter, travailler, se tromper et apprendre. Vos commentaires et réflexions ultérieurs sont donc les bienvenus et peuvent être envoyés à l'adresse ietm@ietm.org.

Le travail de réflexion sur la « fair cooperation » se poursuit en collaboration avec l'ONG Culture et Développement qui, à partir de juin 2018, publiera des articles mensuels en ligne en lien avec cette thématique sur la plateforme « [Territoires Associés, le développement par la culture](#) ».

On the Move & À propos de DutchCulture l'Auteur

On the Move est le réseau d'information sur la mobilité culturelle actif en Europe et à l'international. OTM relaie sur une base gratuite, régulière et actualisée des opportunités de financements de la mobilité pour les artistes et professionnels de la culture – toutes disciplines confondues – en Europe et dans le monde. Grâce à l'expertise de ses membres et partenaires, OTM partage également des informations sur les défis concernant la mobilité (les visas, la protection sociale, la fiscalité et les problématiques environnementales). Au delà de ce canal d'information, OTM facilite des formations, des ateliers et/ou fait des présentations publiques sur les questions de mobilité. OTM conseille également les artistes et les organisations sur l'internationalisation de leurs pratiques en partenariat avec des organisations culturelles, des agences, réseaux ou fondations. Le réseau a plus récemment commencé à travailler sur des études d'évaluation et d'impacts en lien avec la mobilité des artistes et des professionnels de la culture.

Créé par le réseau IETM sous la forme d'un site Internet en 2002, OTM a évolué pour devenir aujourd'hui un réseau dynamique de plus de 40 organisations-membres. Au delà d'autres sources de financements, OTM reçoit le soutien financier du Ministère de la Culture français.

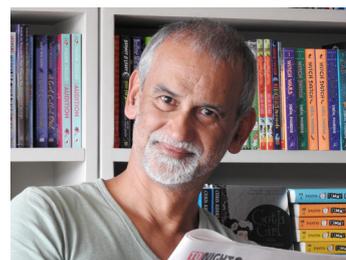
Marie Le Sourd, Secrétaire Générale, On the Move

DutchCulture DutchCulture est l'agence de conseil stratégique pour la coopération culturelle internationale et développe des activités dans le monde entier. DutchCulture offre un conseil personnalisé aux professionnels de la culture et de la diplomatie qui travaillent, ou souhaitent travailler, à l'international. L'organisation travaille avec plusieurs partenaires pour organiser des programmes culturels transnationaux. DutchCulture est le partenaire du gouvernement néerlandais dans la mise en place de sa politique culturelle internationale.

Les activités de DutchCulture incluent la diffusion d'information sur les programmes européens et sur les programmes de résidences d'artistes dans le monde entier, l'organisation de visites professionnelles pour des ambassades et des experts étrangers, la collecte de données sur l'export de la culture néerlandaise, le soutien aux collaborations internationales et la coordination de programmes culturels.

Cees de Graaff, Directeur, DutchCulture

Mike van Graan est Professeur associé au Département de théâtre de l'Université du Cap (Afrique du Sud) ; il est membre de la Banque d'experts de l'UNESCO pour la Convention 2005 sur la Protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, et il est le Président du [Réseau africain des politiques culturelles](#).



© Lesley Stones

Après les premières élections démocratiques en Afrique du Sud, en 1994, Mike a été nommé Conseiller spécial pour le premier ministre responsable des arts et de la culture : ce titre lui a permis de jouer un rôle-clé dans la définition des politiques culturelles post-Apartheid. Mike a été le fondateur et premier Secrétaire Général d'Arterial Network, un réseau pan-africain d'artistes, d'activistes culturels, de représentants d'entreprises créatives et d'autres acteurs engagés dans le secteur créatif et dans sa contribution aux droits de l'homme, à la démocratie et au développement en Afrique.

Mike est également metteur en scène : il est considéré comme l'un des principaux dramaturges contemporains sud-africains. Il a reçu plusieurs prix et nominations pour ses oeuvres qui examinent la condition de l'Afrique du Sud post-Apartheid.

En 2018 Mike a reçu le Prix de la Fondation Hiroshima pour la paix et la culture, basée en Suède, qui vient reconnaître sa contribution à la lutte contre l'Apartheid, à la construction d'une société post-Apartheid et à l'analyse de la relation entre la culture et la paix, tant dans son propre pays qu'à travers le continent Africain.

1

Introduction

L'Afrique du Sud est une ancienne colonie des Pays-Bas, mais ces derniers ont également joué un rôle important dans la lutte contre l'apartheid, tant à l'échelle de l'État que de la population. Ainsi, le lien entre ces deux pays est complexe et établi il y a de nombreuses années.

Il y a quelques années, j'ai été invité à passer quelques semaines en résidence aux Pays-Bas avec une compagnie de théâtre réputée. J'avais pour mission d'écrire une pièce dans le cadre d'un projet d'échange entre les Pays-Bas et l'Afrique du Sud qui devait produire de trois à six pièces de théâtre, et ce, grâce à une collaboration entre des professionnels et des étudiants de théâtre de cycle supérieur provenant des deux pays.

Il s'agissait d'une formidable opportunité qui me permettrait d'être confronté à une tradition théâtrale différente de la mienne, de travailler avec des professionnels talentueux et chaleureux, et créer une nouvelle pièce de théâtre qui pourrait me bâtir une carrière de dramaturge au-delà de mon cercle relativement restreint.

La discussion que j'ai eue avec le metteur en scène choisi pour monter ma pièce au sujet de mon script s'est avérée être la première source de malaise. En effet, il l'a trouvée assez « politique » (j'avais en effet tenté de faire le lien entre le passé colonial des Pays-Bas et l'afflux récent d'immigrés marocains vers le pays), ce qui pourrait poser problème au public néerlandais, car leur rapport à la politique différait de celui que nous entretenions en Afrique du Sud. J'ai alors fait remarquer que deux assassinats avaient récemment été commis aux Pays-Bas, ceux du politicien néerlandais Pim Fortuyn en 2002 et du réalisateur Theo Van Gogh en 2004, qui pouvaient tous deux être perçus comme des faits révélateurs des tensions provoquées par l'immigration provenant de pays à majorité musulmane. Cependant, selon le metteur en scène, ces événements constituaient des anomalies dans une société généralement accueillante et harmonieuse.

Je me trouvais en Afrique du Sud durant les répétitions, auxquelles je n'assiste de toute façon pas en général, et je n'ai donc pas vraiment suivi la préparation de la pièce, qui a eu lieu aux Pays-Bas. Lors de la première représentation, je dois avouer que je n'ai pas vraiment reconnu la pièce que j'avais écrite. Ainsi, cette expérience m'a appris que, contrairement à ce qui se passe en Afrique du Sud, où, comme au Royaume-Uni et aux États-Unis, on honore le travail de l'auteur, aux Pays-Bas, le metteur en scène a la liberté de complètement déconstruire l'œuvre et en faire quelque chose de tout à fait différent afin qu'elle colle à sa vision personnelle.

Même si le public néerlandais semblait accueillir chaleureusement la pièce, je me disais que si elle était jouée en Afrique du Sud, elle serait jugée médiocre et sans beaucoup de substance. C'est exactement ainsi que la pièce a été perçue lorsqu'elle a été

présentée dans mon pays dans le cadre de l'échange, en particulier par mes collègues travaillant dans le milieu du théâtre.

Je pense que la leçon la plus importante que j'ai tirée de cette expérience, de même que mes partenaires néerlandais, je l'espère, est que lorsqu'on travaille avec des traditions théâtrales différentes, on doit avoir du tact et être compréhensif, car ce qui fonctionne dans un certain contexte peut être perçu comme totalement déplacé dans un autre. Hélas, certains comédiens professionnels expérimentés des Pays-Bas affichaient une arrogance et donnaient du fil à retordre à un metteur en scène sud-africain, pourtant récompensé par de nombreux prix, en se comportant comme s'il n'avait rien à leur apprendre. D'autres encore insinuaient qu'ils pouvaient nous dicter leur façon moderne de faire du théâtre.

Certes, les étudiants des deux pays ont beaucoup aimé l'expérience et les échanges et en ont bénéficié grandement, toutefois, certains créateurs sud-africains se sont sentis intimidés ou muselés par les rapports de force accompagnant le partenaire européen, qui fournit la plupart des ressources, des opportunités de voyage et de visibilité. Un autre facteur qui fait grincer des dents est l'attitude postcoloniale qui part du principe que ce qui est européen est forcément supérieur.

Chacun aurait dû tout simplement reconnaître qu'aucune pratique ou manière de faire n'est par définition meilleure ou plus innovante que l'autre. Elles sont juste différentes, chacune adaptée à son contexte particulier.

Les professionnels qui ont l'habitude de s'engager dans des collaborations internationales se sont sans doute déjà retrouvés dans ce type de situation. Les malentendus font perdre du temps et les hypothèses infondées font gaspiller de l'énergie inutilement, ce qui peut nuire à l'exécution du projet, même si, au bout du compte, l'euphorie suscitée par le résultat final fait oublier les aspects négatifs du processus de création.

1.1. À PROPOS DE CETTE PUBLICATION

Pourquoi proposer cet outil ?

Le financement de la diplomatie culturelle, le dialogue interculturel et la construction d'une cohésion sociale à travers les arts, ainsi que la curiosité et le désir d'apprendre davantage sur d'autres cultures et d'échanger avec celles-ci, sont tous des éléments qui encouragent les artistes-interprètes à s'engager dans des collaborations internationales. Toutefois, ces collaborations suivent deux « lignes de faille » majeures et sont influencées par celles-ci : les inégalités structurelles et les différences culturelles.

Peu de pays exercent un pouvoir politique à l'échelle régionale et internationale, une puissance économique et militaire ainsi qu'une influence culturelle via les médias et l'industrie audiovisuelle. La plupart des pays et leurs citoyens détiennent relativement peu de pouvoir, ce qui influence la façon dont la réalité est perçue dans les différentes régions du monde.

Des traditions, des visions du monde et systèmes de croyance et de valeurs drastiquement différents révèlent la manière dont chacun pense de soi-même, comprend le monde et est en rapport avec les autres.

Les collaborations artistiques et culturelles ne sont pas établies dans des espaces hermétiques, mais plutôt influencées par divers éléments, en particulier lorsque des inégalités existent entre les partenaires en matière de compétences, de ressources, d'infrastructure, d'opportunités, de conditions de travail, de réseaux, d'expérience, etc. Les cachets et les conditions de travail des artistes dans des contextes différents peuvent également être source d'inégalités ; en effet, lorsque les artistes ne parviennent pas à vivre de leur travail et ont moins de ressources, dans certaines situations, les projets dépendent de leur possibilité de quitter leur emploi générateur de revenus. L'inégalité en matière de mobilité est également un élément à prendre en compte : tandis qu'un passeport européen (de l'Ouest) permet de se rendre dans plus de 150 pays sans visa, un passeport africain ordinaire donne aux accès à moins de 75 pays. Quelles en sont les conséquences pour une tournée internationale d'un projet auquel participent des comédiens provenant de ces deux continents ?

Cependant, d'autres différences en matière de culture, d'esthétique et de traditions artistiques, conjuguée aux diverses sources d'inégalités, rendent les collaborations difficiles.

Dans ce contexte, et plus particulièrement lorsqu'une des parties fournit la part du lion du financement du projet, des rapports de force explicites ou tacites peuvent casser la collaboration ou influencer les résultats des démarches esthétiques. Dans les

Pays du Nord¹, la culture est utilisée par certaines institutions, officiellement, pour promouvoir certaines « valeurs », alors qu'implicitement il s'agit plutôt de défendre des intérêts économiques. Les priorités choisies pour les financements en provenance des pays les plus riches, telles que le « dialogue interculturel » ou les « industries créatives », déterminent les formules utilisées par les organisations à faible niveau de ressources pour accéder aux opportunités de financement, alignant ainsi leurs priorités à des lignes directrices qui ne correspondent pas vraiment à la réalité du terrain.

De plus, même lors des collaborations internationales où les inégalités ou l'histoire coloniale n'ont pas un rôle majeur, une série de facteurs peuvent avoir un impact sur une vision artistique qui cherche à traverser de nombreuses frontières nationales et artistiques. Ces facteurs comprennent notamment l'absence de financement multilatéral, les conceptions différentes qu'on régimes politiques de la liberté d'expression créative, ainsi que des droits des femmes et de la communauté LGBTI, qui, parfois pris pour acquis dans certains pays, peuvent, dans d'autres, être perçus comme un affront aux cultures locales, les droits des homosexuels pouvant même être considérés comme illégaux et être sujets à de lourdes sanctions dans certaines sociétés.

L'objectif de ce document est de venir en aide aux personnes qui souhaitent lancer des projets artistiques internationaux ou des collaborations interculturelles, non seulement en défendant la valeur de chacun, mais aussi en soulignant les défis éventuels que ce type d'échanges peut soulever et en proposant des outils afin de permettre aux intéressés de surmonter ces difficultés.

Dès lors, cet outil a pour objectif de promouvoir des collaborations internationales et interculturelles plus équitables, mieux informées et plus durables.

À qui cet outil s'adresse-t-il ?

Cet outil s'adresse principalement à des professionnels de la création qui cherchent à lancer des projets artistiques interculturels locaux ou internationaux, ou des projets qui regroupent des classes, des ethnies, des cultures, des nationalités, des genres, des âges, des religions ou des handicaps différents. Tous les professionnels de la création, managers culturels, agences de financement et décideurs politiques sont invités à utiliser cet outil, mais il a été spécialement conçu pour sensibiliser ceux provenant d'environnements plus privilégiés (qui disposent d'espace politique pour exercer la liberté d'expression, des ressources publiques nécessaires pour soutenir leur activité créative, qui respectent les droits de l'homme fondamentaux, etc.) à l'impact que de tels privilèges peuvent avoir

¹ voir la définition page 9

sur le projet en cours, que cet impact soit conscient ou inconscient, positif ou négatif.

Comment se servir de cet outil ?

Divers projets sont lancés dans divers contextes, avec des personnalités multiples et des équilibres différents entre les ressources humaines, économiques, artistiques et éducatives. Pour cette raison, ce document n'est pas une recette miracle, mais plutôt un outil duquel les lecteurs peuvent tirer les éléments adaptés à leur situation et les appliquer à leur projet en tenant compte de ses particularités et de son contexte.

1.2. DÉFINITIONS ET CONCEPTS

Les coopérations culturelles internationales sont sujettes à des documents de policy qui emploient des termes et des concepts utiles à connaître, ne fût-ce que parce qu'ils influencent les demandes de financement.

Coopération culturelle : un processus de collaboration enclenché afin d'atteindre un objectif commun, qui cherche consciemment à confronter et à gommer les différences sur le plan des valeurs, des traditions et des visions du monde, souvent à travers la participation à un projet artistique.

Contenu culturel : renvoie au sens symbolique, à la dimension artistique et aux valeurs culturelles qui ont pour origine ou expriment des identités culturelles. (Convention de l'UNESCO, 2005)

Diplomatie culturelle : mesures basées sur l'échange d'idées, de valeurs de traditions et d'autres aspects de la culture et de l'identité, qui s'en servent pour renforcer des relations, améliorer la coopération socioculturelle, promouvoir les intérêts nationaux, etc. La diplomatie culturelle peut être pratiquée par le secteur public, le secteur privé ou la société civile (traduit de l'anglais d'après le [Institute for Cultural Diplomacy](#), Berlin).

Diversité culturelle : multiplicité des formes par lesquelles les cultures des groupes et des sociétés trouvent leur expression. Ces expressions se transmettent au sein des groupes et des sociétés et entre eux. La diversité culturelle se manifeste non seulement dans les formes variées à travers lesquelles le patrimoine culturel de l'humanité est exprimé, enrichi et transmis grâce à la variété des expressions culturelles, mais aussi à travers divers modes de création artistique, de production, de diffusion, de distribution et de jouissance des expressions culturelles, quels que soient les moyens et les technologies utilisés. (Convention de l'UNESCO, 2005)

Expressions culturelles : expressions qui résultent de la créativité des individus, des groupes et des sociétés, et qui ont un contenu culturel. (Convention de l'UNESCO, 2005)

Interculturalité : renvoie à l'existence et à l'interaction équitable de diverses cultures ainsi qu'à la possibilité de générer des expressions culturelles partagées par le dialogue et le respect mutuel. (Convention de l'UNESCO, 2005)

Dialogue interculturel : processus qui comprend un échange ouvert et respectueux entre des individus, groupes et organisations de milieux culturels ou visions du monde différents. Parmi ces objectifs sont : de développer une meilleure compréhension des différents comportements et perspectives, d'accroître la participation (ou la liberté de faire des choix), d'assurer l'égalité, et d'améliorer les processus créatifs.

Pays du Nord / Pays du Sud : Dans le cadre de cette publication, le terme « Pays du Sud » inclut l'Afrique, l'Asie (y compris la Chine, mais sans le Japon, la Corée du Sud et la Russie), le Mexique, l'Amérique centrale et du Sud, le Pacifique, les Caraïbes, la région Arabe, les communautés autochtones et les minorités locales dans les Pays du Nord, ainsi que les communautés de la diaspora des Pays du Sud résidant dans les Pays du Nord. Le terme désigne l'ensemble d'un grand nombre de régions du monde, sachant que ces régions ne sont absolument pas homogènes. En effet, la définition de Pays du Sud décrit de façon approximative les pays et les régions qui, en général, n'ont pas la puissance économique, le pouvoir militaire et politique et l'influence culturelle et médiatique pour affirmer leurs intérêts et leurs besoins dans les secteurs culturels et créatifs.

Les termes Pays du Nord et Pays du Sud n'ont donc pas de signification géographique, mais font référence aux disparités existantes dans le monde, sans pourtant avoir la connotation négative des termes « Premier Monde » ou « Pays développés » et « Tiers Monde » ou « Pays en voie de développement » utilisés dans le passé. (M. van Graan, « Global South Arts and Culture Initiative », texte non publié mais définition proposée par l'auteur pour cet outil en ligne)

Pouvoir de convaincre (*Soft power*) : la capacité d'exercer du pouvoir et de l'influence aux niveaux national et international souvent à travers des moyens culturels.

Consultez le [chapitre 5](#) pour accéder à d'autres documents utiles.

2

Les collaborations artistiques internationales : pourquoi et comment

2.1. POURQUOI S'ENGAGER DANS UNE COLLABORATION INTERNATIONALE ?

D'après les études de cas présentées dans ce document et autres contextes plus vastes, voici certaines des raisons pour lesquelles les professionnels de la culture s'engagent dans des collaborations artistiques/culturelles.

La curiosité : la volonté d'apprendre sur d'autres cultures, s'imprégner de certains de leurs éléments et d'être confronté à celles-ci dans le but de favoriser un épanouissement personnel ou artistique.

L'expérience : l'acquisition d'expérience personnelle ou organisationnelle en travaillant avec d'autres cultures ou dans des contextes internationaux.

La solidarité : l'engagement à travailler avec des artistes provenant de sociétés moins privilégiées ou déchirées par le conflit afin de les soutenir.

La durabilité : la mise en place de marchés régionaux et internationaux afin d'assurer la durabilité des démarches créatives.

Le financement : des fonds sont mis à dispositions pour des projets de diplomatie culturelle ou de dialogue interculturel, ou alors les fonds s'épuisent dans la région ou le pays dans lequel on vit, mais sont mis à disposition dans une autre région ou un autre pays pour promouvoir le dialogue interculturel, encourageant ainsi les artistes à faire des résidences ou travailler sur des projets à l'étranger.

Les liens historiques : les liens entre le pays d'origine et d'autres pays fournissent l'occasion d'apprendre sur l'histoire commune, ainsi que d'y réfléchir et d'y faire face. Ils peuvent également déterminer des opportunités de financement que d'autres pays ne peuvent offrir.

Il se peut qu'il existe une multitude d'autres raisons et de motivations qui poussent à établir des collaborations internationales, et elles peuvent également être combinées. Vous serez peut-être amené à mentionner vos motivations afin d'obtenir un financement ; veillez alors à être clair à propos de vos attentes concernant le projet.

2.2. QUE DOIT-ON DOIT PRENDRE EN COMPTE QUAND ON S'ENGAGE DANS DES COLLABORATIONS INTERNATIONALES ?

Avant d'entamer une collaboration artistique internationale, il serait utile de prendre en compte les points suivants, qui peuvent nécessiter de la recherche, influencer votre choix de partenaires, et déterminer ainsi si vous pouvez continuer ce projet et si oui, comment et à quel endroit.

L'histoire : l'intégration linguistique, économique et culturelle due à un passé commun peut présenter un avantage dans les collaborations culturelles. Cependant dans un monde de plus en plus polarisé et rempli d'inégalités, l'histoire et les pratiques coloniales ont souvent laissé des rancœurs qui ont un impact sur les partenariats internationaux. Ainsi, il est essentiel de comprendre le contexte dans lequel vous souhaitez travailler. Quelle est l'histoire coloniale de votre pays et de celui de vos partenaires et la relation entre les deux ? Quel est le discours politique actuel ? Comment tout ceci peut-il avoir un impact sur votre projet et la manière dont il sera perçu ? Le projet peut-il servir à aborder le sujet d'un lourd héritage historique ?

La langue : il s'agit d'un élément fondamental de l'identité et une manière de donner un sens au monde qui nous entoure. Il s'agit également d'un outil pour d'exercer son pouvoir, certaines langues ayant plus d'impact que d'autres sur la scène internationale, régionale et nationale. Quelles langues parlez-vous facilement ? Et vos partenaires ? Aurez-vous besoin d'un traducteur ? Dans quelle langue le projet sera-t-il réalisé et quelle langue sera pratiquée pour assurer la communication lors de la préparation de celui-ci ? Une tournée sera-t-elle organisée, et si oui, quelles langues seront utilisées pour interagir avec les différents publics ? Vos partenaires se sentent-ils à l'aise d'utiliser la langue héritée du projet colonial ? Plusieurs langues seront-elles parlées ? Le sujet de la langue est-il une source importante de tensions dans le pays ou le contexte social dans lequel vivent vos partenaires ?

« Nous constatons... que, parfois, les organisations artistiques sont très expertes dans leur domaine, mais n'ont pas forcément une vision générale de la situation politique dans leur pays et/ou de la perception que la communauté internationale a de telle situation. »

[Riccardo Olivier, Festival du silence, Italie \(page 29\)](#)

La longueur du projet : des partenaires dotés de ressources peuvent au départ être intéressés par des projets ponctuels pour passer ensuite à « l'expérience suivante », tandis que des partenaires disposant de moins de ressources peuvent vouloir

établir des partenariats à plus long terme (au moins trois ans) afin de financer leur travail à travers le projet. Combien de temps le projet durera-t-il? S'agit-il d'un projet ponctuel ou certains de ses éléments seront-ils reproduits ou mise au point avec le temps? Si une tournée est organisée, quel impact aura-t-elle sur vos partenaires s'ils doivent renoncer à des activités locales génératrices de revenus? Comment pourriez-vous éviter ou gérer des questions de dépendance de la part d'un partenaire comptant sur le projet comme source de revenu constant, ou des problèmes de déception lorsque le projet prendra fin?

La mobilité : un des plus grands enjeux des projets internationaux est lié au déplacement des artistes et autres professionnels de la création. En effet, les principales conclusions du rapport de l'UNESCO de 2018 concernant la mise en œuvre de la Convention de l'UNESCO sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles (2005) sont : dans le marché, tandis que les pays du Nord constituent les principales destinations pour les artistes et les professionnels de la culture provenant des pays du Sud, l'accès à ces destinations devient de plus en plus difficile en raison du climat sécuritaire mondial actuel ; les procédures de visa continuent de compromettre les efforts fournis par les institutions culturelles et la société civile pour combattre les inégalités persistantes entre le Nord et le Sud, et les restrictions à la liberté de circulation et à la mobilité des artistes sont utilisées comme outil de répression et tentative de censure. Lors de la planification de votre projet, des visas ou des permis de travail sont-ils nécessaires? Demandez-vous des certificats de vaccination? Combien de temps faut-il pour les obtenir? Si une tournée est prévue, ou si une telle opportunité se présente à un moment donné, vos partenaires ont-ils des passeports et des visas? Si ce n'est pas le cas, quand la demande sera-t-elle introduite (avant le lancement du projet ou en cours de développement)? Et si certains des partenaires ne parviennent pas à en obtenir? Êtes-vous en mesure d'aider à accélérer la procédure de demande et de délivrance de ces documents? Les partenaires ont-ils un désavantage en matière de mobilité? Si oui, que devez-vous mettre en place afin d'atténuer ces risques et les déceptions éventuelles, ainsi que les pertes financières potentielles pour vous ou vos partenaires?

Les spécificités culturelles : la plupart des sociétés occidentales sont des démocraties libérales qui défendent et protègent les droits de l'homme et les droits culturels, sont de manière générale tolérantes envers le non-conformisme et l'expression individuelle des préférences personnelles. Dans d'autres pays, où la religion et des valeurs plus traditionnelles priment, il se peut que les pratiques culturelles soient plus restrictives. Quelles sont les pratiques culturelles et les attentes envers les femmes dans le pays avec lequel vous souhaitez travailler (ex. : doivent-elles porter un voile)? Quelle y est l'attitude envers les professionnels LGBTI et les projets comprenant nudité, violence excessive ou langage vulgaire? Qu'en est-il de l'alcool et des tenues vestimentaires appropriées? Qu'en

est-il des croyances religieuses : par exemple, peut-on se déclarer athée chez vos partenaires?

« Je veux lui crier mon indignation, mais ce ne sont pas mes affaires, ce n'est pas ma culture et je n'ai pas à protester contre la 'dynamique du pouvoir des genres' au nom du féminisme occidental. (...) L'écoute attentive et l'échange créatif nous permettent de comprendre les histoires des autres et leurs complexités, de connaître et d'accepter leur vision des choses, leur passion, leur langue et leurs traditions. »

[Jessica Litwak, « Mon expérience avec le freedom Theatre », page 24](#)

Les traditions artistiques : des pays distincts ont des traditions culturelles, des conjonctures économiques, conditions sociales et des histoires différentes, ce qui a un impact sur le développement de leur expression artistique et créative. Cela ne veut pas dire qu'elles sont forcément moins évoluées ou plus conservatrices que les vôtres, et vous serez amené à tenter de comprendre les méthodes utilisées par vos partenaires et leurs raisons pour le faire. Quelles sont les principales formes et pratiques artistiques utilisées par votre discipline dans le pays où vous souhaitez mettre en place un partenariat? Sont-elles semblables aux vôtres ou différentes? Plus important encore, quelles « normes esthétiques » seront appliquées lors de la réalisation du projet? Comment allez-vous vous mettre d'accord à ce propos?

« Je pense que la leçon la plus importante que j'ai tirée de cette expérience, de même que mes partenaires néerlandais, je l'espère, est que lorsqu'on travaille avec des traditions théâtrales différentes, on doit avoir du tact et être compréhensif, car ce qui fonctionne dans un certain contexte peut être perçu comme totalement déplacé dans un autre. »

[Mike van Graan, échange entre artistes sud africains et hollandais \(page 7\)](#)

L'espace politique : dans certains pays, les artistes peuvent aborder les sujets qu'ils veulent sans risquer aucune contrainte juridique ou autre et exprimer leur point de vue en toute liberté, même s'il va à l'encontre de l'opinion dominante ou celle des autorités. Par contre, dans d'autres pays, la liberté d'expression créative est bien plus restreinte. La liberté d'expression créative est-elle protégée dans votre pays partenaire? Si des restrictions politiques existent et/ou votre partenaire est surveillé par les autorités en raison de leur attitude critique envers celles-ci, quelles mesures devez-vous mettre en place afin de protéger le projet, vos partenaires et vous-mêmes? Ces réflexions sont cruciales dans la phase de communication du projet, surtout via les réseaux sociaux : des photos et des messages sur Facebook ou Twitter peuvent en effet donner une visibilité extrêmement néfaste à des artistes dont l'engagement politique les met en danger dans leur pays d'origine.

Le matériel technique et les compétences : la majorité des projets requiert des compétences en matière de lumières, de son et autres dispositifs techniques afin de produire un maximum d'effet sur scène. Cependant, certains milieux sont moins bien équipés et possèdent moins de compétences en raison des ressources disponibles. Quelles compétences techniques sont-elles nécessaires pour mettre en œuvre le projet ? À quel niveau (débutant, moyen ou avancé) ? Quelles compétences techniques seront-elles apportées par chaque partenaire ? Le projet permettra-t-il à ceux qui ne possèdent pas de compétences techniques d'en acquérir ? Le projet sera-t-il en mesure de fournir du matériel à un des partenaires ainsi que les compétences nécessaires pour l'utiliser et le maintenir ?

« La technique a également été une différence culturelle qui a nécessité pas mal d'effort et de négociations. (...) À la suite de nombreuses discussions à propos de l'influence colonisatrice de la technologie innovante et en constante évolution, qui s'accompagne d'une esthétique en mutation, l'équipe australienne a accepté d'acheter un nouvel ordinateur doté du programme adapté et en faire don au Teater Satu dans le cadre de l'échange culturel. »

[Pippa Bailey, « The Age of ones », page 27](#)

L'infrastructure logistique et la gestion du projet : dans le même ordre d'idée, un projet requiert un appui logistique et une infrastructure. Quel type de soutien est-il nécessaire ? Votre partenaire possède-t-il des bureaux, du matériel, une salle de répétition ou a-t-il accès à ceux-ci ? Des outils informatiques sont-ils disponibles pour soutenir le projet et la communication (Skype, internet, etc.) ? Avez-vous besoin d'un moyen de transport sur place et, si oui, un véhicule et/ou un chauffeur sont-ils disponibles ? Comment pourriez-vous aider vos partenaires à développer ces capacités en cas de besoin ? Cela pourrait-il être intégré au projet ?

La capacité administrative : la durabilité d'un projet et l'habileté des partenaires à lever des fonds à l'avenir nécessitent une forte capacité administrative. En effet, lorsqu'un projet est subventionné, il présente en général une lourde charge administrative. Votre partenaire est-il une entité légale, comme requis par la plupart des bailleurs de fonds ? Possédez-vous ou vos partenaires possèdent-ils les capacités administratives nécessaires pour gérer le budget ? Vos partenaires disposent-ils d'une expérience avérée en matière de bonne gestion financière ? La gestion du budget est essentielle pour le projet et les bailleurs de fonds, de même que le contrôle des finances : si votre partenaire se trouve dans un pays moins favorisé, seriez-vous prêt à leur confier entièrement le contrôle des finances afin d'éviter toute apparence de « néocolonialisme » ? Votre partenaire possède-t-il des systèmes de comptabilité efficaces en phase avec les exigences que les bailleurs de fonds du projet pourraient formuler en matière de suivi ?

Les risques pour la santé : dans votre pays partenaire, il se peut qu'il existe des problèmes sanitaires (ex : la malaria, une chaleur excessive, une eau potable de mauvaise qualité) ou sécuritaires (ex : la guerre, le conflit, la violence criminelle, la violence faites aux les femmes et aux enfants) desquels vous devez être conscients. Vous devez également en informer les collègues de travail de votre pays afin qu'ils puissent décider en connaissance de cause s'ils veulent prendre part au projet ou non. Certains pays requièrent certaines vaccinations et même des certificats médicaux, par exemple pour le virus du SIDA, et cette demande peut être perçue comme discriminatoire. Comment vos partenaires réagissent-ils face à ces demandes ? Existe-t-il des recommandations aux voyageurs concernant votre pays partenaire ? Quel est le risque de violence criminelle dans la ville où se déroulera le projet ? Quelles stratégies peuvent être mises en place afin d'atténuer ces risques ?

2.3. CONSEILS SUPPLÉMENTAIRES EN MATIÈRE DE COOPÉRATION INTERNATIONALE, NOTAMMENT DANS DES CONDITIONS D'INÉGALITÉ

Ces conseils sont tirés de diverses réunions précédentes de l'IETM qui ont abordé ce sujet. Une réflexion sur ces différents points vous aidera à évaluer les risques et à planifier et préparer des stratégies d'atténuation :

1. Acceptez les différences dès le départ et considérez-les comme des éléments sains plutôt que des menaces ;
2. Soyez honnêtes envers votre équipe, vos partenaires et vous-mêmes sur vos limites, que ce soit concernant le temps, les ressources, les compétences, les capacités ou la gestion des attentes de vos partenaires. Concernant les valeurs, avez-vous des attentes minimales envers vos partenaires, une ligne que vous n'êtes pas prêts à franchir ? Êtes-vous prêts à faire des compromis et à quel point ?

« Malheureusement, dans le secteur culturel et dans la société civile, il est commun de parler de 'partenariat' pour toute forme d'initiative commune, dissimulant le fait que, dans la plupart des cas, une coopération est recherchée pour des raisons d'intérêt propres et de convenance. »

[Anmol Vellani, « Vers des collaborations et des relations internationales plus robustes », page 20](#)

3. Soyez plutôt généreux que défensifs. Soyez prêts à être mis au défi, à prendre des risques, mais aussi à défier les autres et avoir des conversations difficiles au sujet de droits, de valeurs, de gouvernance du projet, etc. Ne vous appropriez pas des idées, des stratégies et des connaissances d'organisations plus petites si vous n'allez pas établir une vraie collaboration, et vous ne reconnaissez ce qu'ils ont apporté au projet (au delà de l'aspect monétaire) ;
9. Vérifiez si des fonds sont disponibles à l'échelle locale le cas échéant. Par exemple, parfois, le financement est accordé par un pays du Nord pour un projet Nord-Sud à condition que le partenaire du Sud fournisse ou collecte également un certain pourcentage du financement. Cela peut se traduire sous forme de contribution 'en nature', par exemple en mettant à disposition des espaces pour les répétitions, des ressources humaines, des moyens de transport, etc. ;

« Sans doute existe-t-il une seule règle importante dans ce type de projet : chaque partenaire doit être au courant de la contribution des autres partenaires et accepter les 'proportions' différentes. »

[Dóra Bűki, Proton Theatre \(Hongrie\), page 25](#)

4. Assurez une communication régulière et ouverte avec vos partenaires afin d'établir un rapport de confiance et de l'entretenir ;
5. Consacrez du temps à votre projet afin d'apprendre à vous connaître les uns les autres et de comprendre la situation, les possibilités et les contraintes de chacun, en particulier si vous travaillez avec ces partenaires pour la première fois que vous, et ce même si vous avez déjà travaillé dans la région. Essayez de garantir que chacun des partenaires passe la même durée de temps dans les autres pays partenaires. Essayez de comprendre quel est le rôle de votre partenaire dans son contexte à lui : ne pensez pas, par exemple, que l'accès aux financements soit automatiquement alloué aux artistes basés dans un pays plus riche que le vôtre, ou vice versa ;
10. Vérifiez la grille des salaires et de quelle manière leur paiement dans le cadre du projet pourrait avoir un impact sur le marché de l'art sur place. Quelle sera votre rémunération comparée à celle de vos partenaires (en tenant compte de leurs conditions de vie, leur dépendance potentielle envers les transports en commun, etc.) ? La recette miracle n'existe pas : ce qui est possible dans un contexte peut provoquer des conflits dans un autre. Il est donc important de faire des recherches et d'en parler en détail avec vos partenaires. Le projet prendra l'eau si un des partenaires estime qu'il est payé moins alors qu'il contribue de la même manière au contenu, à l'expertise et à la qualité artistique du projet. Prenez aussi en compte le fait qu'en raison du contexte culturel, dans certains cas vos partenaires pourraient arriver avec une équipe plus grande de celle que vous avez prévue, par exemple avec des assistants, des partenaires etc. ; parlez-en pour savoir comment gérer la situation (et les budgets).

« Nous avons rapidement découvert, d'une part, que les possibilités de financement en Europe et en Asie pour les coproductions internationales sont ouvertes aux pays d'Afrique, du Moyen-Orient, d'Europe et d'Asie, mais aucune d'entre elles ne se concentre sur l'Amérique latine. D'autre part, les programmes de financement en Amérique latine tels que Iberescena ne soutiennent pas des projets intercontinentaux comme celui qu'on préparait. De plus, les possibilités de coopération sont généralement bilatérales et ne couvrent donc pas des projets comme celui-ci qui impliquent trois pays. »

[Paz Begué, « 12h Project », page 23](#)

« Il existe un rapport de force tacite concernant l'obtention de fonds, mais celui-ci n'est pas toujours réel. Une approche créative et transparente est nécessaire afin que la collecte de fonds soit équitable et fructueuse. »

[J.J. El Far, Theatre Mitu, page 30](#)

6. Assurez-vous que vos partenaires et vous comprenez de la même manière les termes utilisés ;
7. Élaborez une stratégie de sortie. De la même manière que vous préparez le lancement et le déroulement du projet, prévoyez la fin du projet afin qu'il laisse un héritage durable et qu'il s'achève d'une manière qui a du sens pour vos partenaires et avec laquelle ils sont d'accord. Concédez une certaine flexibilité au projet au lieu d'établir des échéances rigides ;
8. Prospectez le marché local pour votre création : existe-t-il un public et/ou un marché pour le projet que vous avez l'intention de produire, notamment si la viabilité du projet dépend des revenus générés par la vente des billets ?

« Nous étions pleinement conscientes que l'argent et les privilèges peuvent permettre aux individus d'affirmer leur pouvoir qui se manifeste par des changements subtils dans leur attitude et leur attention. »

[Pippa Bailey, « The Age of Bones », page 27](#)

2.4. LE LANCEMENT D'UN PROJET : TROIS APPROCHES DIFFÉRENTES

De manière générale, trois éléments doivent être pris en compte lors du lancement d'un projet de coopération internationale ou interculturelle. De plus, l'ordre de ces éléments est importante et plusieurs combinaisons sont possibles, chacune présentant ses avantages et ses inconvénients.

Il vaut la peine de noter que les organismes de financement utilisent des approches différentes. En effet, certains financent des collaborations internationales à condition que le chef de projet soit basé dans leur pays (ex : les conseils des arts), d'autres financent des projets dont le candidat principal provient d'un pays du Sud ou se trouve dans une situation de précarité, et d'autres encore soutiennent des candidats provenant de pays du Sud à condition qu'ils soient en partenariat avec un organisme basé dans le pays dans lequel se situe la principale source de financement (ex : [USAID](#) - United States Agency for International Development).

Développement d'une idée, collecte de fonds, recherche de partenaires

Avantages :

- Il s'agit d'une idée de projet qui vous anime ;
- Sur la base de cette idée, vous pouvez lever des fonds ;
- Un financement garanti vous permet de chercher et de trouver un partenaire adéquat qui bénéficiera du financement.

Inconvénients :

- Une fois votre partenaire trouvé, il se peut qu'il n'aime pas votre idée ou qu'il ne soit pas totalement engagé dans le projet étant donné qu'il n'aura pas participé à sa conception ;
- Votre partenaire pourrait s'engager dans le projet uniquement dans le but d'avoir accès aux opportunités et aux fonds créés par le projet (ex. : une tournée à l'étranger) ;
- Votre attitude peut paraître néocolonialiste en utilisant un partenaire dans un pays moins favorisé pour collecter des fonds pour un projet qui vous intéresse et vous rapporte de l'argent.

Collecte de fonds, recherche de partenaires, développement d'une idée

Avantages :

- Votre partenaire et vous développerez l'idée ensemble, vous aurez donc un sentiment de propriété intellectuelle partagée ;
- Le financement du projet sera garanti (ou, au moins, des paramètres budgétaires spécifiques seront fixés) ;
- Vous serez perçu comme un partenaire plutôt qu'un missionnaire.

Inconvénients :

- Des fonds sont rarement accordés sans la proposition d'une idée précise à financer ;
- Votre partenaire aura davantage d'emprise sur le projet, mais il sera encore fortement dépendant de vous.

Recherche de partenaires, développement d'une idée, collecte de fonds

Avantages :

- Votre partenaire et vous concevrez l'idée ensemble ;
- Votre partenaire et vous vous mettrez d'accord sur une stratégie de collecte de fonds commune une fois le budget préparé.

Inconvénients :

- Vous nécessiterez un investissement initial ou devrez prendre des risques financiers afin de voyager et trouver un partenaire adéquat ou le rencontrer ;
- Il se peut que les sources de financement dans votre pays n'approuvent pas votre idée et en préfèrent une qui sert mieux leurs intérêts.

D'autres approches sont éventuellement possibles, mais il est essentiel pour ceux qui souhaitent s'engager dans des collaborations d'être attentifs et bien réfléchir à ces différents éléments dès le départ.

« ...les collaborations dans le domaine des arts ne peuvent pas se faire sur commande. La plupart du temps elles naissent sans arrière-pensées, ou par hasard. Un artiste peut par exemple voir comment un autre artiste travaille et reconnaître une âme soeur. Ou au contraire une rencontre fortuite entre deux artistes peut donner lieu à une conversation sur leurs perspectives, très divergentes, et peut ainsi produire une tension créative qui les amène à travailler ensemble. Un désir sincère de collaborer entre artistes - et l'ouverture nécessaire pour le faire - peuvent ainsi rarement être en synchronie avec les échéances d'un programme qui est pensé pour soutenir ces mêmes collaborations. Il est donc inévitable qu'un appel à projets pour collaborations artistiques avec un calendrier prédéfini attirera dans la plupart des cas des propositions largement artificielles. »

[Anmol Vellani, « Vers des collaborations et des relations internationales plus robustes », page 20](#)

3

*Un cadre de référence pour des
collaborations internationales équitables*

Les projets de collaboration entre le Nord et le Sud et entre des partenaires dotés de ressources et d'autres moins, ne sont pas de simples projets artistiques, mais des microcosmes d'un ordre mondial inégalitaire, dans lequel certains possèdent plus de fonds, de compétences, d'expérience, d'infrastructures, etc. que d'autres, mais où l'on veut œuvrer ensemble pour le bien commun. Pour ce faire, nous devons analyser une série de dynamiques en lien avec les rapports de force, les valeurs, les visions du monde, les traditions esthétiques, les marchés différents, etc. Dans ce document, un certain nombre de questions importantes ont été soulevées en rapport avec de tels échanges et collaborations.

Ce qui suit est une proposition de cadre de référence à parcourir au début des projets comportant des partenaires qui proviennent de contextes inégaux. Il a pour objectif de fixer les paramètres, de concilier les attentes et les obligations de chacune des parties, de résoudre les différends éventuels et de servir de base solide pour évaluer le projet à un stade ultérieur.

Vous pourrez vous servir de ce cadre comme base pour discuter avec des partenaires potentiels, même si vous ou vos partenaires ne voulez pas l'officialiser par écrit, bien qu'un accord écrit soit un outil utile pour gérer le projet, notamment dans le cas où un ou plusieurs partenaires quitteraient le projet et d'autres s'ajouteraient au cours de la réalisation. La discussion de ce cadre de référence pourrait très bien constituer un exercice de team building, notamment dans les cas où les partenaires de projet n'ont jamais travaillé ensemble auparavant. Chacun des points ci-dessous requiert que vous discutiez avec vos partenaires, éventuellement à l'aide d'un modérateur externe d'un point de vue neutre, et preniez des décisions, ce qui peut s'avérer être un long processus, mais il vous permettra d'éviter des malentendus à l'avenir et d'avoir un bon point de départ pour régler les différends éventuels.

Ce cadre de référence est conçu comme un outil très flexible que vous pouvez adapter, dans les contenus ainsi que dans l'ordre des points à discuter, selon vos besoins spécifiques, mais toujours en accord avec vos partenaires internationaux.

Veillez noter que ce cadre constitue un point de départ pour parvenir à un terrain d'entente et doit être complété par un contrat, dans lequel les détails convenus entre les parties sont écrits et signés par les deux parties (vous pouvez vous inspirer de ces deux modèles de contrats, en anglais : ce [contrat de collaboration](#) ou ces [Échantillons de contrats](#) pour des lieux de spectacles, des partenariats, des collaborations, etc.).

LE CADRE DE RÉFÉRENCE PROPOSÉ

Préambule

Reconnaissez, ensemble avec vos partenaires, le contexte général dans lequel le projet s'inscrira, les difficultés éventuelles qu'il soulèvera et le désir de coopérer en vue d'obtenir des résultats bénéfiques. Dressez une liste des éléments que vous et votre partenaire pensez nécessaires de reconnaître dans le cadre du contexte général ou historique influant éventuellement sur le projet. Essayez de mettre en évidence ce qui vous unit (aspects artistiques, questions sociétales importantes dans vos pays respectifs, etc.) malgré les différences de contexte.

Nom du projet

À convenir d'un commun accord

Objectifs du projet

À convenir d'un commun accord

Principes de la coopération/valeurs sous-jacentes du projet

Les parties s'accordent sur ces principes/valeurs (par exemple l'engagement au respect mutuel, à la non-discrimination fondée sur le genre, la couleur, la langue, etc.).

Ces valeurs et principes peuvent nécessiter des négociations afin de parvenir à une acceptation mutuelle, à un accord mutuel ou à un contrat pour reconnaître des différences lorsqu'elles existent, mais tout de même poursuivre les activités de manière pragmatique.

Langue(s) de travail

Quelle(s) langue(s) seront-elles utilisées durant les différentes phases du projet ? Aura-t-on besoin de faire appel à un traducteur ? Qui s'en chargera-t-il (d'un point de vue organisationnel et financier) ?

Lieu(x)

- Où le projet sera-t-il conçu ?
- Où sera-t-il présenté (pays et/ou ville(s)) ?
- Quel impact cela aurait-il sur le projet (différentes attentes du marché, etc.) ?

Financement

- Indiquez les principaux bailleurs de fonds ;
- Indiquez explicitement les attentes des bailleurs de fonds ou les raisons du financement : diplomatie culturelle, culture et

développement, cohésion sociale ou l'art pour l'art? Autres raisons?

- Expliquez explicitement la relation entre le(s) bailleur(s) de fonds et les différentes parties, ainsi que les obligations (contractées ou implicite) des parties envers le(s) bailleur(s) de fonds;
- Quel partenaire amène quel(s) bailleur(s) de fonds?
- Comment les revenus seront-ils partagés?
- Comment les pertes éventuelles seront-elles compensées? Qui en assume les risques?

Attentes

Chacune des parties énonce :

- Ses attentes pour le projet, c'est-à-dire ce qu'elle voudrait accomplir grâce à celui-ci, notamment d'un point de vue artistique, en tant que professionnel, organisation, etc. ;
- Ses attentes pour le projet concernant la stratégie de sa propre organisation (ex. ce projet s'inscrit dans un programme plus large ?) ;
- Ses attentes pour le projet concernant leur impact à l'échelle locale et nationale, voire internationale, d'après les contextes divers dans lesquels le projet s'inscrit ;
- Ses attentes concernant les revenus et le financement du projet ;
- Ses attentes pour le projet concernant l'héritage : comment contribuera-t-il à une meilleure durabilité sur le plan du développement humain, du développement des infrastructures, de la croissance de l'organisation, de la production de revenus réguliers des deux parties ou l'une d'entre elles, de l'impact sur les publics ou les communautés locales, etc. ? Qu'advient-il du projet une fois la date de fin de projet convenue arrivée, et qui s'en chargerait-il?

Contributions

Chacune des parties énonce ce qu'elle peut apporter au projet en matière de :

- Ressources financières ;
- Ressources humaines ;
- Temps ;
- Compétences techniques, artistiques et administratives ;
- Expérience ;
- Infrastructure ;
- Réseaux ;
- Etc.

Plan du projet

- Fixez un calendrier précis pour le projet, avec une date de début et de fin. S'agit-il d'un projet ponctuel ou d'une collaboration continue? Combien de temps durera-t-il?
- Fixez des échéances et/ou des objectifs précis dans le calendrier afin de mettre en œuvre le programme ;
- Indiquez clairement les personnes responsables de chaque résultat.

Gouvernance et gestion

- Indiquez clairement les personnes responsables de chacune des parties ;
- Déterminez la structure de gouvernance pour le projet : qui est-il chargé de prendre les décisions d'ordre général et de quelle manière ?
- Indiquez clairement les personnes responsables de la gestion quotidienne du projet, des finances, d'information financière, etc. ;
- Comment des désaccords ou des différends seront-ils gérés et résolus, le cas échéant? (ex. vous pouvez nommer une personne pour chaque organisation partenaire qui prendra la décision finale pour son organisation en cas de désaccord).

Héritage

Quel héritage le projet laissera-t-il derrière lui : des compétences, des infrastructures, des ressources, un répertoire esthétique ?

Remarques finales

Les parties doivent ajouter tout élément affectant la gestion du projet ou contribuant à celle-ci.

4

Études de cas

4.1. VERS DES COLLABORATIONS ET DES RELATIONS INTERNATIONALES PLUS ROBUSTES. TROIS HISTOIRES POUR APPRENDRE

Anmol Vellani (Inde) est metteur en scène. Ses essais abordent de façon critique le nationalisme, la notion de développement, les politiques nationales et les industries culturelles à travers le prisme de l'art et de la culture. Il est le fondateur et l'ancien directeur exécutif de la Fondation indienne pour les arts (IFA), une organisation indépendante qui soutient les pratiques artistiques, la recherche et l'éducation en Inde, notamment via l'octroi de financements.

« Je présente ici trois histoires qui, à mon avis, sont instructives à différents niveaux pour des professionnels de la création engagés dans des collaborations internationales, pour des bailleurs de fonds qui soutiennent le dialogue et les partenariats interculturels ainsi que pour des décideurs politiques qui travaillent pour soutenir les relations culturelles. »

- **Histoire 1**

« En 2008, la Fondation indienne pour les arts (IFA - India Foundation for the Arts), une agence de financement indépendante, fut approchée par trois organisations culturelles européennes différentes, chacune d'entre elles demandant à l'IFA de devenir partenaire dans un ou plusieurs projets pour lesquels elles allaient postuler pour des financements européens. Chacune de ces organisations avait hâte de recevoir la signature de l'IFA sur leurs papiers, puisque les échéances pour postuler étaient très proches. Au final, leurs propositions de projet étaient pratiquement prêtes à l'envoi et le rôle qu'elles envisageaient pour l'IFA en tant que partenaire de projet, n'était pas tout à fait clair. En effet, aucune de ces organisations n'avait pris le temps de véritablement s'informer sur la nature des actions de l'IFA. Cet intérêt soudain pour l'IFA aurait pu être étonnant, mais l'explication était très simple : une recherche sur Google avec 'India' et 'Arts' comme mots-clés donne 'India Foundation for the Arts' parmi les premiers résultats.

L'IFA a refusé toutes ces propositions sans aucun regret et ce, pour plusieurs raisons. En premier lieu, l'IFA ne pouvait pas être co-auteur de projets dont elle n'avait pas participé au développement. De plus, les projets en question étaient sans lien avec les activités principales de l'IFA d'autant qu'ils n'étaient pas cohérents avec son mandat et sa mission. Surtout il était question de respect envers nous-mêmes. Les demandes n'étaient évidemment pas motivées par un intérêt réel pour l'IFA, mais simplement par le besoin de remplir un des critères principaux pour un programme

de financement auquel les organisations européennes en question voulaient postuler. Concrètement, on demandait à l'IFA de jouer le rôle d'un partenaire 'dormant', pour faciliter la poursuite d'agendas purement euro-centriques.

Cette histoire nous enseigne deux leçons. D'un côté, les relations culturelles ne peuvent pas être promues par des formes d'assistance qui, malgré leurs bonnes intentions de départ, ne peuvent garantir que les collaborations qui en découlent soient basées sur des responsabilités partagées et une forme de propriété commune. D'un autre côté, les collaborations dans le domaine des arts ne peuvent pas se faire sur commande. La plupart du temps elles naissent sans arrière-pensées, ou par hasard. Un artiste peut par exemple voir comment un autre artiste travaille et reconnaître une âme soeur. Ou au contraire une rencontre fortuite entre deux artistes peut donner lieu à une conversation sur leurs perspectives, très divergentes, et peut ainsi produire une tension créative qui les amène à travailler ensemble. Un désir sincère de collaborer entre artistes - et l'ouverture nécessaire pour le faire - peuvent ainsi rarement être en synchronie avec les échéances d'un programme qui est pensé pour soutenir ces mêmes collaborations. Il est donc inévitable qu'un appel à projets pour collaborations artistiques avec un calendrier prédéfini attirera dans la plupart des cas des propositions largement artificielles.

Un appel à proposition sans échéances prédéfinies, par contre, peut plus facilement attirer des propositions de collaborations qui ont des bases plus solides et ne sont pas seulement motivées par la nécessité de répondre à l'appel même. De plus, le financement occasionnel (*one-off*), qui est plutôt la règle dans les cas des collaborations artistiques internationales, est souvent moins efficace voire contreproductif : il ne reconnaît pas que la collaboration est un processus fragile, tendu et épineux emportant les artistes dans des territoires inexplorés. Une approche bien meilleure serait d'octroyer le financement de façon graduelle. Dans une première phase, il faudrait financer le terrain de la collaboration, via des visites réciproques entre partenaires pour comprendre les conditions et les contextes où chacun travaille, une phase de recherche et des explorations préliminaires, un échange sur les perspectives, les attentes, les capacités et les méthodes de travail etc. Une deuxième phase serait le projet de collaboration artistique pleinement développé, si un tel projet a résulté de la première phase. La dernière phase à éventuellement financer serait la présentation et/ou diffusion des résultats du projet, si celui-ci a abouti.

L'avantage d'une telle stratégie de financement serait qu'elle permettrait d'inclure l'échec, en acceptant que les collaborations peuvent s'arrêter à tout moment, et ceci pour plusieurs raisons, entre autres des caractères incompatibles ou des différences culturelles ou idéologiques insurmontables. Ceux qui soutiennent les collaborations internationales doivent structurer leurs

financements avec une conscience de la nature précaire de telles initiatives, en acceptant que certaines collaborations pourront produire un avancement artistique enrichissant, tandis que d'autres causeront de l'amertume, une perte de confiance, un désenchantement et bien plus. Insister avec un projet malgré ses défaillances peut difficilement servir la cause des relations interculturelles.»

- **Histoire 2**

« En 2005, le British Council commissionna au fameux metteur en scène Tim Supple la production de 'A Midsummer Night's Dream' en collaboration avec des acteurs et designers Indiens. La production eut beaucoup de succès et tourna en Inde et au Royaume-Uni, pour ensuite partir pour une tournée internationale.

Supple sélectionna des artistes provenant de partout en Inde et choisit ceux qui avaient du talent dans au moins une forme de spectacle vivant indien. La plupart d'entre eux avaient des origines modestes et n'avaient d'expérience que dans le cadre de performances traditionnelles ou avec des compagnies de théâtre qui utilisaient des langues locales. Ces artistes se retrouvèrent soudainement catapultés dans le contexte international du spectacle vivant, travaillant avec des gens inconnus, souvent sans aucune langue en commun, en voyageant à travers le monde entier pendant presque deux ans, complètement coupés de leur milieu social, en touchant des sommes dont ils n'avaient jamais rêvé auparavant, et que sans doute ils ne toucheraient plus une fois le projet terminé.

Un tel détachement abrupte et forcé serait déstabilisant pour toute personne, mais il l'est encore plus pour des gens qui n'ont pas grandi dans un environnement cosmopolite. Je connais personnellement certains de ces artistes et j'ai appris qu'ils ont souffert d'anxiété et de solitude extrêmes pendant les longues périodes en tournées. Certains d'entre eux sont devenus alcooliques ; d'autres ont eu du mal à réintégrer leur contexte professionnel d'origine une fois rentrés chez eux. L'un d'entre eux est mort à cause de l'alcool, son corps a été retrouvé dans une chambre d'hôtel à la fin de la tournée en Australie.

Sans doute, les artistes indiens les plus pauvres ont vu dans 'A Midsummer Night's Dream' une opportunité artistique et économique exceptionnelle. Mais au même temps ils ne pouvaient pas s'imaginer que, dans le long terme, leur participation à ce projet aurait pu avoir des conséquences néfastes sur leur vie professionnelle et privée. Le fait de dire qu'ils ont choisi librement de faire partie de cette aventure n'est donc pas une forme de défense.

Cette histoire soulève des questions que, probablement, ni les artistes du monde occidental qui cherchent à développer



Image du projet de Sandesh Bhandare financé par le programme Arts Research 2016-2017 de l'IFA (courtesy : Sandesh Bhandare)

des collaborations internationales, ni les bailleurs de fonds et autres institutions qui les soutiennent, ne se posent. Y a-t-il des considérations éthiques, ou des réalités sociales ou politiques locales qu'il faut considérer lorsqu'on choisit des projets de collaborations et les artistes avec qui collaborer ? Comment peut-on être plus conscient des possibles répercussions négatives sur ses collaborateurs, et comment peut-on mieux prévoir et affronter les risques et les dangers de telles initiatives ? Et si des artistes du monde occidental s'aventurent pour la première fois à travailler dans des pays, ou avec des cultures qu'ils ne connaissent pas, comment peuvent-ils se préparer ? Comment devraient-ils chercher des informations, des connaissances, des perspectives et des contacts, et à qui devraient-ils les demander ? Devraient-ils arriver plus tôt afin de s'immerger dans ce nouvel environnement où ils vont travailler, s'imprégner d'images, de sons et de parfums, observer comment la population locale parle, bouge et interagit, et découvrir comment les formes d'expression locale, tangibles et intangibles, produisent du sens ?

Que ce soit clair : les organisations qui soutiennent le dialogue et l'interaction entre cultures ont un rôle-clé à jouer pour préparer les artistes et autres professionnels à travailler dans des contextes différents des leurs. Le simple octroi de fonds n'est pas suffisant ; ces organisations doivent aussi être des guides, des facilitateurs, des interprètes et des éducateurs, afin de remplir leur mission de façon plus efficace. Les intervenants européens, par exemple, apparaissent parfois condescendants et naïfs quand ils viennent faire des présentations en Inde ; ils sont écoutés avec un amusement mal dissimulé, simplement parce qu'ils n'ont pas été suffisamment briefés sur la nature des publics auxquels ils vont s'adresser.»

• Histoire 3

« Fin 2011, l'IFA fut approchée par World Event Young Artists (WEYA) qui demandait son soutien pour identifier des jeunes artistes indiens qui pouvaient participer à un événement mondial prévu à Nottingham en septembre 2012. En tant que partenaire, l'IFA était censée soutenir (directement ou en cherchant d'autres fonds) le voyage de certains des artistes indiens, voir tous, ainsi que les frais d'expédition de leur matériel vers Nottingham. L'IFA accepta car cela répondait à sa mission générale de soutien aux artistes indiens.

Cette demande de collaboration de la part de WEYA fut reçue très tard et obligea donc l'IFA à identifier les artistes à recommander pour la sélection en seulement cinq mois. Pour respecter cette échéance si étroite, l'IFA s'associa avec Toto Funds the Arts (TFA), une organisation dédiée à travailler avec des jeunes artistes en Inde ; les deux organisations partageaient la responsabilité d'identifier des artistes travaillant dans des domaines différents (vidéo, spectacle vivant, arts visuels et littérature). Pendant cette courte période, l'IFA avait dû également investir en termes de ressources humaines et de temps de travail afin de concevoir et de diffuser un appel ouvert à propositions, et avait dû former des comités de sélection à même d'examiner un grand nombre de demandes.

WEYA accepta finalement les sept artistes qui furent sélectionnés par l'IFA et TFA. Toutefois, puisque WEYA n'accepta de financer le voyage de moins de la moitié des artistes sélectionnés, l'IFA dut aider les autres à postuler pour des sources de financement alternatives. Au final, seulement un duo de musique, un artiste visuel, un photographe et un poète purent aller à WEYA 2012 ; tous les autres, malgré les financements qu'ils avaient pu confirmer pour couvrir leurs voyages aller-retour à Nottingham, n'obtinrent pas leurs visas car il n'avaient pas assez d'argent sur leurs comptes bancaires ou des sources de revenus stables.

L'engagement de WEYA avec l'IFA fut irrégulier et inconsistant tout au long de ce 'partenariat'. En effet, WEYA continuait à changer d'avis quant au nombre d'artistes que l'IFA devait sélectionner, et ne confirma jamais clairement s'ils allaient soutenir le voyage des artistes sélectionnés. Leur décision finale de ne financer que le voyage de trois artistes fut annoncée très tard, et le nom des artistes effectivement soutenus fut communiqué à l'IFA encore plus tard, compromettant ainsi les efforts de l'IFA pour trouver un soutien pour la mobilité des autres artistes. Aussi, WEYA n'informa pas l'IFA des critères pour l'obtention des visas aux artistes, ce qui aurait pu être pris en compte dans la sélection des artistes pour le festival.

Cette association avec WEYA 2012 ne rapporta rien à l'IFA ; à la limite, elle aurait pu nuire à l'image de l'IFA auprès de ses deux porteurs d'intérêt principaux, c'est-à-dire les artistes et les



« Myself Mohan, 1909 », installation, Shaunak Mahubani / KLATSCH Collective (courtesy: Shashank Satish) - financé par le programme de l'IFA Project 560, 2015

donateurs privés. En effet, l'expérience de travailler avec WEYA fut tellement frustrante que l'IFA prit la décision de ne plus jamais travailler avec cette organisation. Dans le même temps, WEYA ne contacta plus l'IFA après 2012. Rétrospectivement, il semble clair que d'approcher l'IFA comme partenaire ne fut pour WEYA que de l'embellissement rhétorique, leur véritable intérêt étant simplement d'exploiter les ressources institutionnelles et financières de l'IFA pour atteindre leurs propres objectifs prédéterminés et immédiats.

Cet épisode nous apprend la différence entre 'collaboration' et 'partenariat'. La première signifie le fait de joindre ses forces pour atteindre un résultat spécifique dans un délai prédéterminé, et, pour cette raison, une collaboration risque plus facilement de s'interrompre face à un conflit ou à des obstacles. Un partenariat, au contraire, suppose une alliance de long terme, avec un soutien réciproque. Sa valeur pour les partenaires réside dans des bénéfices que toutes les parties vont pouvoir accumuler dans le long terme, et, pour cette raison, un partenariat est plus résistant face aux déceptions et aux obstacles. Malheureusement, dans le secteur culturel et dans la société civile, il est commun de parler de 'partenariat' pour toute forme d'initiative commune, dissimulant le fait que, dans la plupart des cas, une coopération est recherchée pour des raisons d'intérêt propres et de convenance.

Historiquement, les relations interculturelles ont été promues via du soutien *ad hoc* et des collaborations artistiques de courte durée. Très peu d'attention a été portée à nourrir des partenariats constructifs et pérennes entre des organisations culturelles actives dans des régions du monde différentes. Il faudrait peut-être revoir les politiques dans ce domaine, afin de construire aussi des véritables *relations* interculturelles dans les arts. »

4.2. « 12H PROJECT » - COLLABORATION ARGENTINE - CORÉE - ALLEMAGNE

Paz Begué (Argentine) parle de son expérience avec « 12H Project », un projet international de danse composé d'artistes émergents provenant d'Argentine, de la Corée du Sud et d'Allemagne :

« Nous avons entamé la préproduction de « Proyecto 12H » (« 12H Project ») en 2014 (le nom du projet est tiré du décalage d'horaire entre l'Argentine et la Corée du Sud). Nous nous attendions à ce que le processus créatif soit influencé par chacun des contextes culturels, mais les difficultés ont surgi bien avant le début du travail artistique sur le terrain, c'est-à-dire lorsque nous avons commencé à chercher des financements. »

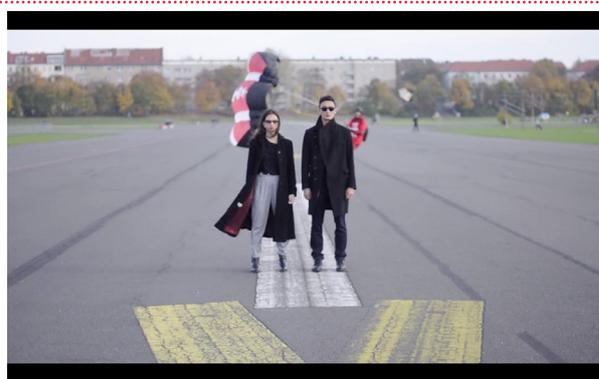
Parmi les premiers défis, l'étendue géographique du financement disponible :

« Nous avons rapidement découvert, d'une part, que les possibilités de financement en Europe et en Asie pour les coproductions internationales sont ouvertes aux pays d'Afrique, du Moyen-Orient, d'Europe et d'Asie, mais aucune d'entre elles ne se concentre sur l'Amérique latine. D'autre part, les programmes de financement en Amérique latine tels que Iberescena ne soutiennent pas des projets intercontinentaux comme celui qu'on préparait. De plus, les possibilités de coopération sont généralement bilatérales et ne couvrent donc pas des projets comme celui-ci qui impliquent trois pays. »

Un autre problème s'est posé concernant le montant du financement et les coûts couverts dans les différents pays :

« En Corée et en Allemagne, les politiques culturelles pour les arts du spectacle comprennent l'allocation de fonds importants et la mise en place de programmes de résidence (notamment la mise à disposition d'espaces de recherche, de lieux de répétition pour des journées entières ou des demies journées, de logements et souvent même le versement d'un cachet pour les artistes durant la période de résidence), ainsi que le financement des déplacements, des aides pour la distribution, etc. En Argentine, au contraire, les projets artistiques sont souvent gérés de manière indépendante. En effet, si vous obtenez un financement pour un projet dans le domaine des arts du spectacle, il ne couvre qu'une petite partie des coûts de production réels et des ressources nécessaires. Les politiques culturelles, les fonds et les programmes de soutien ne sont pas aussi développés qu'en Europe ou en Asie. »

En dépit des nombreuses lettres de soutien écrites par des universités, des artistes, le Centre culturel coréen en Argentine, et même de la déclaration d'intérêt culturel déposée par le ministre



« 12H project » de Paz Begué/Verdever (© Daniel Barth)

de la Culture argentin, les demandes de financement formulées auprès d'instances nationales et de programmes de résidence ont été rejetées dans les trois pays. « La Corée du Sud a répondu à notre demande en confirmant qu'elle pourrait nous soutenir, mais uniquement si les deux autres pays contribuaient en parts égales au financement, ce qui n'était tout simplement pas possible dans le cas de l'Argentine. »

Ces difficultés en matière de financement ont retardé le projet et ont finalement conduit à une modification de son format :

« À la suite de cette expérience, nous avons décidé de changer le format du projet et former d'abord une trilogie, en montant un spectacle différent dans chaque pays. Nous espérons ainsi parvenir à résoudre les problèmes de coproduction dans ces contextes totalement distincts. »

4.3. « MON EXPÉRIENCE AVEC LE FREEDOM THEATRE » - COLLABORATION ENTRE LES ÉTATS-UNIS ET LA PALESTINE

Jessica Litwak (États-Unis) est une chef de file du théâtre pluridisciplinaire, reconnue mondialement dans le secteur du théâtre pour le changement social. Elle est l'une des fondatrices du Collectif H.E.A.T. et compte parmi les membres principaux de Theatre Without Borders. Elle partage ici son expérience avec le Freedom Theatre en Palestine.

« J'entretiens des collaborations culturelles où je mets du courage et de la générosité au profit d'un art engagé. Étant donné que je suis une professionnelle du théâtre juive, je ressens le besoin de travailler sur les territoires occupés en Palestine en me servant du théâtre comme vecteur de changement, dans une tentative de racheter les erreurs de mon peuple. Je me rends dans des régions de conflit au Moyen-Orient, où j'organise des ateliers de théâtre pour le Freedom Theatre dans le but d'apporter des changements dans les vies des participants, ce qui est également bénéfique pour l'organisation. Je propose des formations rigoureuses et des spectacles engagés sur le plan social à travers le théâtre thérapeutique, notamment la dramathérapie, le Playback Théâtre, le Théâtre de l'Opprimé, le théâtre de marionnettes et les cours de voix et d'art dramatique. Le projet dont je parle ici s'est déroulé durant une des nombreuses fois où j'ai travaillé en Palestine avec le Freedom Theatre. L'objectif était d'offrir des expériences théâtrales concrètes, notamment la création de marionnettes pour les réfugiés du camp de Djénine. »

« Nous avons fabriqué des marionnettes à travers toute la Cisjordanie. Et des histoires, j'en ai à raconter... J'anime donc un atelier à Naplouse pour un groupe de femmes dans un centre communautaire. Une dame plus âgée arrive en dernier s'adresse au groupe : 'Mesdames ! Je suis enceinte ! Je sais, je sais habibti, vous avez du mal à me croire, vous me regardez et vous pensez 'elle est trop vieille, elle a largement dépassé l'âge de porter des enfants'... Mais, mes amies, Dieu veut donner un petit garçon à mon mari. Vous savez, j'ai perdu les neuf derniers, mais pas celui-ci ! Mon mari s'apprête à épouser une deuxième femme, cette fille, si jeune et si jolie... Cela me brise le cœur. Je lui ai seulement donné une fille il y a dix-neuf ans. Si je lui donne un fils, si Dieu le veut, il ne mariera pas une autre femme. Mais Madame la prof, je dois quitter le cours un peu avant le temps de midi pour aller chez le médecin. Je le sens à l'intérieur de moi. Mon petit garçon.' Elle revient après la pause de midi et annonce : 'mon bébé est mort !' Les autres femmes se mettent alors toutes à crier. Je leur demande donc de former un cercle et j'appelle la femme à se placer au centre. Je demande alors à chacune d'entre elles de dire des paroles encourageantes. Cependant, toutes les femmes formulent une variante de la même



Workshop de marionnettes au Freedom Theatre (©Jessica Litwak)

idée : 'Si Dieu le veut, vous donnerez un fils à votre mari. Dieu vous permettra de faire un fils pour votre mari. Si Dieu le veut, Il sauvera ce garçon pour votre mari.' Pas une seule d'entre elles ne dit : 'j'espère que vous allez bien. Mangez quelque chose. Dieu merci, vous avez une fille, chérissez-la. Si Dieu le veut, votre mari sera clément avec vous.' La femme se met à pleurer encore plus fort au centre du cercle, agrippée à son ventre, se balançant en avant et en arrière, les larmes s'écoulant à grands flots. Elle répète, la voix tremblante : 'je hais mon corps, je hais ma vie, je hais mon corps, je hais ma vie...' »

« Je veux lui crier mon indignation, mais ce ne sont pas mes affaires, ce n'est pas ma culture et je n'ai pas à protester contre la 'dynamique du pouvoir des genres' au nom du féminisme occidental. Je demande alors aux femmes d'écrire des poèmes pour les placer dans la tête de leurs marionnettes. La femme enceinte relate le jour où sa fille s'est perdue pendant trois heures durant la deuxième Intifada. Ils s'étaient cachés dans une mosquée et tout le monde cherchait la petite fille. Elle fait une marionnette qui représente sa fille. Dans sa pièce, celles des autres femmes entrent dans l'histoire, sautant avec des visages à la fois lumineux et tordus. Je lui demande ce qu'elle va faire à la fin de l'atelier : 'la première chose, ce sera d'appeler ma fille.' Après le cours, je fais de même.

Je pense que ce type de travail est important, car il permet de rendre possible ce qui semble impossible d'un point de vue culturel. L'écoute attentive et l'échange créatif nous permettent de comprendre les histoires des autres et leurs complexités, de connaître et d'accepter leur vision des choses, leur passion, leur langue et leurs traditions. Nous pouvons nourrir une curiosité avide et construire des communautés artistiques qui comblent le gouffre culturel, ainsi, répandant la paix petit à petit. »

4.4. L'EXPÉRIENCE DE PROTON THEATRE - HONGRIE

Dóra Büki (Hongrie), directrice générale de la compagnie hongroise indépendante Proton Theatre, parle de sa collaboration avec des partenaires d'Europe de l'Ouest.

Dóra a fondé le Proton Theatre en 2009 avec le réalisateur et metteur en scène Kornél Mundruczó. En tout, la compagnie a reçu quatre fois une aide de l'État, chacune couvrant de 10 à 20 % de son budget annuel.

« Notre seul moyen pour produire de nouveaux spectacles est la coproduction internationale, car il est tout simplement impossible de recueillir des fonds pour de nouvelles productions indépendantes en Hongrie. Cette réalité est d'autant plus vraie à l'échelle à laquelle nous travaillons : six à dix acteurs, plus six à huit techniciens, du matériel de lumière, de sonorisation, vidéo et un grand décor, comme les productions des théâtres nationaux, mais produits et gérés de manière indépendante. »

Leur dernière coproduction en date est la pièce « Imitation of life », produite en Hongrie par sept metteurs en scène internationaux et un hongrois : Wiener Festwochen (Autriche), Theater Oberhausen (Allemagne), La Rose des Vents (France), Maillon, Théâtre de Strasbourg/Scène européenne (France), Trafó House of Contemporary Arts (Hongrie), HAU Hebbel am Ufer, HELLERAU - European Center for the Arts, et Wiesbaden Biennale (Allemagne). La première mondiale de « Imitation of life » a eu lieu en 2016 au Wiener Festwochen.

Les objectifs du projet étaient clairs pour tous les partenaires dès le départ, car « Imitation of life » était déjà la quatrième mise en scène internationale de Proton Theatre et la compagnie avait déjà collaboré avec tous les partenaires auparavant.

Le financement et la production du projet se sont avérés être un long processus :

« Il faut environ un an et demi pour financer et produire un tel projet. Dans le cas de "Imitation of life", la période de répétition a été assez longue, divisée en trois phases de plusieurs semaines chacune. De nombreuses répétitions techniques ont également eu lieu compte tenu du décor complexe. Avec le recul, même s'il a coûté plus cher d'organiser trois étapes de répétitions au lieu d'une seule, le calendrier était parfait, non seulement sur le plan artistique, mais aussi pratique. »

L'avantage pour Proton était la possibilité de produire un nouveau spectacle, « un besoin à la fois artistique et pratique pour notre



« Imitation of life » par Proton Theatre (© Marcell Rév-Proton Theatre)

compagnie ». D'un autre côté, les metteurs en scène « ont obtenu un spectacle duquel ils pouvaient être fiers vu les bonnes critiques, les multiples nominations et prix qu'il a reçus, dont la plus importante était la nomination de Kornél Mundruczó pour le FAUST 2017 dans la catégorie 'meilleur metteur en scène'. C'était la première fois dans l'histoire de cette récompense qu'une production non allemande était nominée. »

La contribution que chaque partenaire a apportée variait selon la capacité financière de chacun, ce qui est courant dans les mises en scène internationales actuelles. « Sans doute existe-t-il une seule règle importante dans ce type de projet : chaque partenaire doit être au courant de la contribution des autres partenaires et accepter les 'proportions' différentes. »

4.5. ARQUETOPIA ARTIST RESIDENCY - MEXIQUE ET PÉROU

Francisco Guevara décrit l'approche d'Arquetopia aux collaborations internationales en matière d'art et de culture. Basée au Mexique et au Pérou, Arquetopia est une fondation artistique et culturelle à but non lucratif reconnue à l'échelle internationale, ayant une portée sociale qui met en avant l'esprit critique à travers des pratiques artistiques.

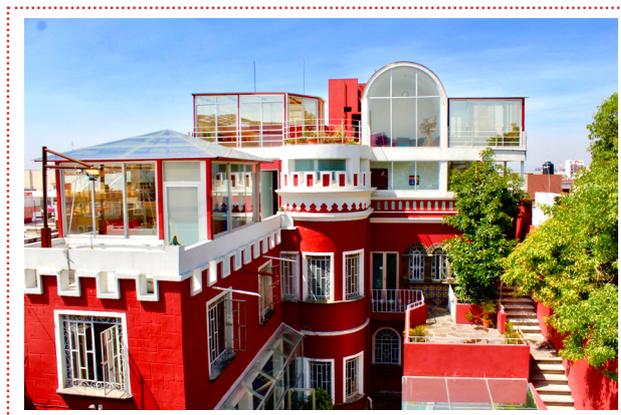
« Historiquement, l'art et la culture ont été source de motivation pour le voyage moderne à travers le monde. Le tourisme et les échanges culturels modernes, y compris les résidences d'artistes, ont pour origine le Grand Tour, le voyage traditionnel à travers l'Europe au dix-septième siècle. Ensuite, tout le long du dix-neuvième siècle, le colonialisme européen a formaté la conception moderne du voyage ; des expositions universelles à la création de musées et des biennales d'art en tant qu'institutions culturelles, le colonialisme a renforcé l'idée du paradis tropical comme destination de rêve et des terres étrangères comme exotiques et sauvages. »

Depuis sa fondation en 2009, la compréhension de ce contexte complexe s'est avérée un élément crucial pour la mission d'Arquetopia et pour l'élaboration de tous ses programmes et activités (échanges, résidences d'artistes et projets internationaux). En effet, une conscience historique est nécessaire pour pouvoir cerner la complexité culturelle et favoriser des échanges culturels fructueux.

« Nous nous efforçons principalement d'aborder l'art et l'histoire de l'art d'un point de vue critique en cernant la complexité du Mexique et du Pérou dans leur contexte et en intégrant des interprétations et des discours nuancés à propos de l'héritage de 3000 ans appartenant à la culture visuelle de ces pays. »

La priorité d'Arquetopia est la promotion du développement durable et de la transformation sociale, qu'elle met en œuvre à travers des programmes culturels, artistiques et éducationnels. Tous les programmes d'Arquetopia se basent sur un modèle sans exploitation, et les artistes sont fortement encouragés à explorer différentes voies en matière d'échange culturel et de collaboration artistique.

« Le développement est au centre des préoccupations de la fondation, et tous nos programmes et activités se fondent sur quatre principes : la conscience sociale, la responsabilité partagée, l'innovation et le développement de réseaux locaux. Grâce à la portée internationale et au caractère permanent de nos programmes au Mexique et au Pérou, nous développons les collaborations culturelles et artistiques qui mettent l'accent sur



La résidence Arquetopia à Puebla, Mexique (© Arquetopia)

la synergie, l'innovation, la viabilité, la réciprocité et le respect des connaissances locales. »

Grâce à ses programmes de résidence, Arquetopia est devenue un « espace généreux et culturellement diversifié ». En effet, chaque année, ces programmes accueillent des artistes, des intellectuels et des chercheurs du monde entier. La fondation a également participé à quelque 400 échanges et projets internationaux différents, allant de collaborations avec de grandes institutions publiques ou privées à des projets individuels avec des artistes internationaux.

« Chez Arquetopia, nous sommes conscients que les collaborations internationales sont nécessaires pour permettre une évolution sociale. Bien que l'art et la culture aient le pouvoir de créer un espace pour impulser le changement, nous savons aussi que l'histoire de l'art ne se contente jamais de témoigner des faits, elle célèbre le triomphe du pouvoir et de la domination. Pour cette raison, nous prenons les différences comme point de départ nécessaire au dialogue et à l'échange d'idées. Nous favorisons la création grâce à des pratiques artistiques que nous plaçons au centre de débats critiques afin de mettre en lumière le lien complexe qui existe entre les points de vue différents, le pouvoir et la production de l'art et/ou l'écriture de l'histoire de l'art. »

« Alors que l'art et la culture constituent toujours une source de motivation pour le voyage et qu'ils font appel à la collaboration, nous devons garder à l'esprit que la diplomatie culturelle peut se transformer en de nouvelles formes d'expansion, de domination et d'exploitation coloniale. Ainsi, les collaborations artistiques et culturelles procurent non seulement aux artistes et aux professionnels de la création des occasions pour apprendre et s'épanouir, mais elles permettent aussi à chacun, à petite échelle, de changer le cours de l'histoire. »

4.6. « THE AGE OF BONES » - COLLABORATION ENTRE L'AUSTRALIE ET L'INDONÉSIE

La productrice australienne, **Pippa Bailey**, évoque le projet « The Age of Bones », une collaboration entre l'Australie et l'Indonésie. L'histoire, écrite par Sandra Thibodeaux, est un récit sincère, à la fois drôle et sombre, inspiré des faits vécus par 60 jeunes hommes indonésiens qui auraient été emprisonnés en Australie pour travailler sur des bateaux de réfugiés.

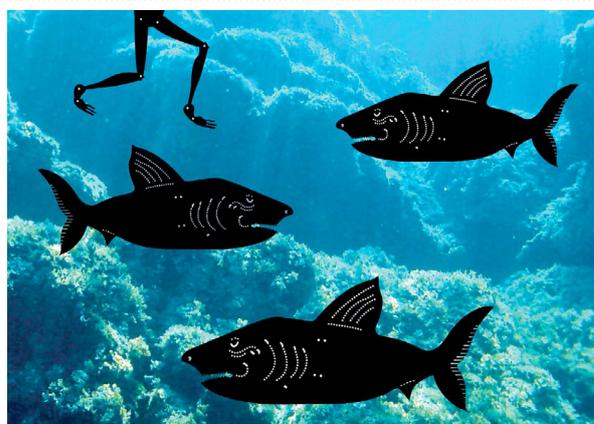
« Je me suis toujours intéressée au travail interculturel. En effet, lorsque j'étais enfant, j'ai vécu le harcèlement, donc l'équité et l'acceptation des différences m'ont toujours tenu à cœur. Je travaille dans le domaine de l'art, car la créativité peut être un moyen efficace de faire tomber les barrières et bâtir des ponts. Étant donné que je suis fille et petite-fille d'immigrés, j'ai une double nationalité et je peux donc voyager sans peine. Je suis cependant bien consciente des responsabilités qui accompagnent ce privilège », écrit Pippa Bailey.

En 2015, Pippa Bailey s'est rendue au festival de Darwin dans la région Top End en Australie pour assister à la lecture de « The Age of Bones ». « C'était un projet ambitieux, qui mariait un texte australien et une équipe de création australienne au théâtre de marionnettes balinaises wayang et au Teater Satu, groupe dirigé par le metteur en scène indonésien renommé Iswadi Pratama et sa compagnie de théâtre physique provenant de Sumatra. »

L'Australie et l'Indonésie sont des pays voisins, mais les collaborations artistiques entre les deux sont bien moins nombreuses que ce que l'on pourrait croire. En effet, jusqu'à assez récemment, l'Australie a été influencée par le Royaume-Uni, l'Europe et les États-Unis, tandis que l'Indonésie a obtenu son indépendance des Pays-Bas en 1945 et s'est depuis lors concentrée sur ses relations avec l'Asie. Ainsi, la culture des deux pays est bien différente malgré les échanges constants entre eux depuis des générations.

« The Age of Bones » était produite par Sandra Thibodeaux, l'auteur, et mise en scène par Iswadi Pratama (Indonésie) et Alex Galeazzi (Australie). Ce dernier n'avait jamais travaillé sur une collaboration internationale auparavant, tandis que les deux autres avaient une relation de travail de longue date. « Cette œuvre multimédia associait des éléments textuels, des marionnettes et du théâtre physique en deux langues. Il s'agissait d'un format nouveau pour les deux metteurs en scène, ainsi que pour le reste de l'équipe. »

Pippa Bailey travaillait alors pour Performing Lines, une organisation de production subventionnée. Elle a alors proposé à Sandra Thibodeaux de financer et coproduire la pièce, et elles se sont donc lancées dans une collecte de fonds auprès plusieurs



Une photo de « The Age of Bones » (courtesy : Pippa Bailey)

sources de financement australiennes. Toutefois, toutes deux étaient conscientes des conditions de travail très différentes pour les artistes australiens et indonésiens : « nous nous rendions bien compte que l'Indonésie ne possède aucun système de financement des arts. En effet, Teater Satu n'était, à peu près, pas financé, et le groupe était souvent seulement rémunéré pour les représentations, ce qui assurait aux artistes-interprètes de petits cachets, mais n'était en aucun cas suffisant pour couvrir les semaines et les mois nécessaires à la préparation de l'œuvre. Sandra et moi savions pertinemment que l'Australie fournirait les fonds nécessaires pour produire la pièce, mais nous ne voulions absolument pas que ce soit une commande, mais bien une collaboration équitable. »

Les différences entre les deux groupes étaient nombreuses, premièrement en ce qui concerne les conditions de travail : « les membres de la compagnie Teater Satu avaient l'habitude de répéter six soirs par semaine, après la fin de leur travail de jour et il s'agissait d'une troupe bien établie et dévouée. Cependant, les attentes de l'équipe de freelances australiens étaient différentes. Par exemple, en Australie, les artistes-interprètes professionnels qualifiés doivent également souvent occuper des emplois de jour pour subvenir à leurs besoins entre activités artistiques, mais considèrent comme un manque de professionnalisme de ne pas être rémunérés pour un travail artistique, y compris les répétitions, tandis que les artistes-interprètes indonésiens répètent gratuitement et sont payés uniquement pour les représentations. De plus, en Australie, nous mettons l'accent sur la vitesse : nous devons travailler rapidement, car le temps est de l'argent et nous sommes soumis à des règles syndicales qui régissent tous les aspects de notre travail (notamment les horaires de repas fixes pour tout le personnel de production). Certes, les conditions de travail sont avantageuses, mais ces règles finissent par organiser tous les faux pas, les répétitions, les séances de préparation, etc. Les Indonésiens, au contraire, donnent la priorité à la collaboration

et aux relations, qui passent donc avant tout dans l'organisation de la journée, du projet ou de la tournée. »

« La technique a également été une différence culturelle qui a nécessité pas mal d'effort et de négociations. Le spectacle comprenait un écran et des images en mouvement. Cependant, contrairement à l'équipe australienne d'experts en création, notamment le vidéographe qui a l'habitude d'utiliser des programmes informatiques pour actionner des éclairages et du matériel de sonorisation complexes, Teater Satu est une compagnie de théâtre physique qui n'utilise pas énormément d'équipement technique dans son travail. Cela paraît logique lorsque l'on se rend à Lampung (Sumatra), une région en proie à des pannes d'électricité et des surtensions. À la suite de nombreuses discussions à propos de l'influence colonisatrice de la technologie innovante et en constante évolution, qui s'accompagne d'une esthétique en mutation, l'équipe australienne a accepté d'acheter un nouvel ordinateur doté du programme adapté et en faire don au Teater Satu dans le cadre de l'échange culturel. »

La langue a représenté un défi supplémentaire. En effet, la plus grande partie du processus créatif a été menée à bien en Indonésie, et le spectacle a été monté et répété à Sumatra, où est basée la compagnie Teater Satu. Ainsi, même si plusieurs membres de l'équipe indonésienne parlaient un peu anglais et si Sandra Thibodeaux et un des comédiens australiens parlaient couramment l'indonésien, le reste de l'équipe australienne ne parlait pas la langue de travail, ce qui s'est avéré compliqué, malgré l'excellent traducteur lors des répétitions. En fin de compte, « les codirecteurs, Iswadi Pratama et Alex Galeazzi, ont trouvé une façon de se partager les charges et mettre à profit leurs points forts de chacun. »

« La première représentation de la pièce a eu lieu à Lampung, puis elle a tourné à Java pendant une semaine. Le manque de réglementations concernant les conditions de travail et la constante adaptation nécessaire pour s'accorder aux espaces et aux ressources de chaque salle indonésienne ont mis à l'épreuve les Australiens qui étaient habitués à un cadre de travail plus défini. »

Malgré ces difficultés, « ils ont répondu de manière très positive à l'éthique de travail de cette troupe consciencieuse. Ils avançaient tous à tâtons à travers les différences de chacun et en riaient pour devenir, pour finir, de grands amis. »

Lors de la mise en scène du spectacle en Australie, des changements ont dû être effectués concernant l'esthétique de la pièce afin qu'elle soit compatible avec le public australien contemporain, notamment car elle « racontait une partie sombre de notre histoire, qui divise les communautés ». « Les membres de l'équipe de création australienne étaient tous ravis d'avoir accès au matériel et aux ressources auxquels ils étaient habitués, bien que toutes leurs nouvelles

attentes n'aient pas toujours pu être satisfaites pour des raisons de budget ». »

Les metteuses en scène, Pippa Bailey et Sandra Thibodeaux, ont énormément discuté à propos des différences entre les deux cultures distinctes qui faisaient partie de cette compagnie éphémère et ont tenté de réduire l'impact de ces différences. « Nous étions pleinement conscientes que l'argent et les privilèges peuvent permettre aux individus d'affirmer leur pouvoir qui se manifeste par des changements subtils dans leur attitude et leur attention. En effet, la question de la rémunération s'est avérée intéressante. Pour la tournée australienne, nous avons calculé, en pour cent, la différence entre les tarifs syndicaux et le salaire minimum de base en Australie. Nous voulions ainsi ajouter le même pourcentage au salaire de base à Sumatra pour payer les Indonésiens. Les coûts liés à la tournée, comprenant les trajets, le logement et les indemnités journalières étaient couverts pour l'Australie vu les différences en matière de niveau de vie dans les deux pays. Toutefois, le gouvernement australien exige que les travailleurs étrangers soient payés le même montant que les travailleurs australiens, ce qui, d'un côté, a du sens, car cela permet de s'assurer que les travailleurs australiens ne soient pas défavorisés. Cependant, dans ce cas-ci, les Indonésiens recevaient une rémunération proportionnellement beaucoup plus importante que leurs collègues australiens. Nous nous rendons compte que, en conséquence, l'équipe indonésienne avait une conception plutôt irréaliste de la "chance" que nous avions dans notre pays, mais, en fin de compte, nous savions que leurs familles en bénéficieraient donc cela nous importait peu. »

« Durant la semaine de la première représentation à Melbourne, nous avons appris qu'un avocat indonésien menait une action de groupe contre le gouvernement australien au nom de plus de 100 mineurs qui avaient été emprisonnés de manière illégale en Australie. Cette nouvelle s'est avérée nettement positive pour la famille de ces garçons et pour le spectacle. En effet, "The Age of Bones" racontait l'histoire très humaine d'un garçon, le temps qu'il a passé en prison et son long voyage pour rentrer chez lui et retrouver sa mère. Pendant la tournée, nous avons organisé des débats durant lesquels des avocats spécialisés dans les droits de l'homme et des activistes des droits des réfugiés se sont joints à l'équipe afin de cerner les questions épineuses qui ont inspiré notre travail. Les salles de spectacle étaient petites et nous avions besoin de davantage de temps et d'argent pour promouvoir le spectacle. Les critiques étaient excellentes, ce qui a nous a grandement aidé et le spectacle a même été nommé pour le prestigieux Green Room Award pour le prix de "meilleure troupe". Malgré toutes les difficultés et toutes nos différences, l'importance de ce genre de collaborations culturelles nous était sans cesse rappelée, car elles permettent la guérison des blessures et une meilleure compréhension de l'autre. »

4.7. FESTIVAL DEL SILENZIO (FESTIVAL DU SILENCE), ITALIE: LES ENJEUX POLITIQUES DE LA LANGUE DES SIGNES

Riccardo Olivier est un danseur, chorégraphe et manager culturel basé à Milan (Italie), où il travaille, entre autres, avec le collectif Fattoria Vittadini. Un des projets de Fattoria Vittadini est le Festival del silenzio (Festival du silence), dont la première édition eut lieu en mars 2018.

« Au Festival du silence vous êtes invités à voir et écouter différentes formes de performance artistique, et vous pourrez les comprendre et les apprécier sans aucune langue parlée ou de signes ; ouvrez votre esprit et votre regard à une nouvelle expérience. Vous rencontrerez le travail d'artistes d'origines et de cultures différentes, y compris des artistes qui ont la langue des signes comme langue maternelle, et vous découvrirez ainsi la portée que revêt la culture de la langue des signes, comme toute autre langue. »

Le Festival a lancé un appel pour soutenir un artiste italien sourd ou malentendant, ou un 'signeur natif', et/ou travaillant avec la langue des signes, pouvant présenter une nouvelle création pendant l'édition 2019. Dans le même temps, le Festival travaille en collaboration avec des partenaires du Maroc, de la Roumanie, d'Ukraine, du Royaume-Uni et d'autres pays pour préparer un appel international. Les objectifs sont de soutenir des artistes sourds en provenance de pays différents et d'identifier des « experts artistiques nationaux » pour ce domaine relativement nouveau. Mais, en discutant avec leurs partenaires internationaux, les organisateurs se sont retrouvés face à des questions inattendues sur les relations de pouvoir et les collaborations « équitables ».

Une première question concerne les pays qui ont deux langues officielles, ou utilisées couramment. « Au Maroc, par exemple, il y a deux langues des signes officielles : l'arabe standard, qui est une langue internationale (comme l'arabe standard parlé) mais pas véritablement parlée dans le pays, et la langue des signes française, qui est beaucoup plus répandue. Le français, par contre, est surtout utilisé par les classes moyennes et élevées, tandis que les classes sociales moins aisées ne peuvent pas se permettre d'accéder à son enseignement. De plus, à travers ce projet l'objectif est de renforcer les langues des signes locales, ainsi que de faciliter l'accès à la culture pour ceux qui ne parlent pas le français. Or, notre partenaire marocain est très ouvert sur certaines questions telles que la culture queer, les identités de genre, la liberté d'expression et la laïcité, des sujets qui, en général, sont plus faciles à affronter dans la communauté de langue des signes française, moins conservatrice ».



Ramesh Meyyappan, « Off Kilter », Festival del Silenzio 2018 (photo : Niall Walker)

Une question similaire s'est posée en Ukraine, mais pour des raisons différentes. « En Ukraine il existe des tensions par rapport à 'qui' enseigne les deux langues de signes, ukrainien et russe : les deux sont enseignées par des organisations et des fondations privées, qui sont, ou sont perçues comme étant, pro-Russie, et financées avec de l'argent russe. Ce qui est intéressant, c'est que ce point a été soulevé non pas par notre partenaire ukrainien mais par d'autres partenaires étrangers... donc ici nous avons une question éthique qui est liée à des tensions géopolitiques plus larges. Nous constatons aussi que, parfois, les organisations artistiques sont très expertes dans leur domaine, mais n'ont pas forcément une vision générale de la situation politique dans leur pays et/ou de la perception que la communauté internationale a de telle situation. »

Le Festival essaie de travailler sur ces questions à travers un dialogue ouvert avec ses partenaires. « Nous discutons ces questions avec nos partenaires dans chaque pays, nous ouvrons le dialogue, et nous leur faisons confiance, puisque nous savons qu'ils sont des figures-clés dans la scène du spectacle vivant (que ce soit en utilisant la langue des signes ou pas) de leur pays. On les laisse choisir comment se comporter, et, même si nous, en tant que porteurs de projets, nous aurons le dernier mot, nous espérons rendre nos partenaires plus conscients et les aider à faire un choix qui prend en compte des éléments différents. »

Riccardo souligne encore la disparité de conditions pour les artistes qui utilisent la langue des signes dans les différents pays. « Nous voulons lancer un appel international pour artistes en langue des signes et pour la culture des langues des signes parce que nous voyons l'internationalisation comme une forme d'autonomisation (*empowerment*) ; nous regardons les éléments communs au-delà des différences nationales. Mais nous sommes conscients qu'un appel à projets international, ouvert à des artistes qui viennent d'Italie, de Roumanie, de Maroc, d'Ukraine et du Royaume-Uni,

génèrera des propositions qui reflèteront les disparités entre pays, en termes de conscience et d'expérience professionnelles. Nous nous attendons donc à un déséquilibre géographique important dans les propositions que nous allons recevoir. Pour cela, nous sommes en train de réfléchir à des mécanismes de quotas à utiliser dans certaines phases de sélection, afin que tous les pays concernés soient présents dans la liste des pré-sélectionnés, et nous aimerions utiliser les fonds à disposition pour soutenir plusieurs projets. Dans le même temps, nous voulons aussi développer un mécanisme interne de réflexion et de sélection transnationale qui prenne en compte les différents contextes. Ceci demande un grand travail de traduction, entre langues des signes nationales (car les traductions directes de l'une à l'autre ne sont pas toujours possibles), ainsi qu'en termes de langages artistiques (ce qui rend difficile de traduire un projet pour des décideurs politiques, par exemple). En effet, plusieurs langues des signes nationales sont limitées pour certains termes artistiques et manquent aussi des cours pour que les interprètes puissent monter sur scène et enrichir ainsi le spectacle directement (une bonne pratique à cet égard est le festival BUZZCUT à Glasgow, en Ecosse ; il s'agit d'un exemple de réflexion continue pour rendre le festival plus accessible). »

4.8. THEATRE MITU - COLLABORATIONS ENTRE LES ÉTATS-UNIS ET L'ÉGYPTE

J. J. El-Far est la directrice générale de Theatre Mitu, une stratège créative et metteuse en scène basée aux États-Unis. Elle partage ses réflexions à propos d'une collaboration récente avec un ami artiste du Caire. Cet exemple illustre d'autres expériences qu'a vécues J. J. El-Far lorsqu'elle a collaboré avec d'autres collègues étrangers, du Moyen-Orient ou d'ailleurs.

« Il est essentiel que toutes les parties d'une collaboration s'engagent dans le projet en ayant des conditions claires et une reconnaissance des rôles de chacun, en particulier la personne chargée de la production ou de la plus grande partie de la collecte de fonds. Il est également important de discuter ouvertement du mode de financement, en posant des conditions explicites et transparentes, en gardant à l'esprit que les États-Unis possèdent leur propre vocabulaire en matière de collecte de fonds. Je me suis souvent retrouvée face à des artistes provenant du Moyen-Orient ou d'Europe qui supposaient que je pouvais être financée avec des fonds largement disponibles et facilement accessibles à New York, ou aux États-Unis de manière générale. Les mêmes suppositions sont souvent faites concernant l'accès au public et aux salles de spectacles. J'ai réalisé que je devais expliquer à quel point il était souvent difficile d'obtenir des subventions pour les arts aux États-Unis, car elles sont très sollicitées, et je regrette que cette réalité ne soit pas plus largement comprise. Certes, des soutiens sont disponibles, mais les demandes constituent déjà un projet en soi et ont des exigences et des échéances que tous les collaborateurs du projet doivent s'engager à respecter ensemble. Il existe un rapport de force tacite concernant l'obtention de fonds, mais celui-ci n'est pas toujours réel. Une approche créative et transparente est nécessaire afin que la collecte de fonds soit équitable et fructueuse. »



Hybrid Theatre Works, Global Spotlight Series (courtesy : Hybrid Theatre Works / J.J. El Far)

5

*Références internationales, contacts et
autres ressources*

5.1. INSTRUMENTS POLITIQUES PERTINENTS

Les instruments politiques suivants comptent parmi ceux applicables à la collaboration internationale. Ils présentent la vision des gouvernements et des organismes multilatéraux au sujet de la promotion de la collaboration artistique interculturelle et internationale, ainsi que les outils de plaidoyer dont les professionnels de la création pourraient avoir besoin pour solliciter des fonds, du soutien politique et autres dans le but de concrétiser cette vision.

Vous trouverez ci-dessous une sélection de paragraphes provenant de divers documents.

Recommandation de l'UNESCO relative à la condition de l'artiste (1980)

8. Vu l'importance croissante des échanges internationaux d'œuvres d'art et des contacts entre artistes et la nécessité de les encourager, les États membres, séparément ou collectivement et sans porter préjudice au développement des cultures nationales, sont invités à :

(a) Assurer une circulation plus libre de ces œuvres en adoptant, entre autres, des pratiques douanières plus souples, et en accordant des dérogations en matière de droits de douane, notamment en ce qui concerne l'importation temporaire ;

(b) Prendre des mesures pour encourager les voyages et les échanges internationaux d'artistes, en prenant en considération les besoins des artistes nationaux en tournée.

Convention de l'UNESCO sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles 2005

Article 1 – Objectifs

Les objectifs de la présente Convention sont :

(a) de protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles ;

(b) de créer les conditions permettant aux cultures de s'épanouir et interagir librement de manière à s'enrichir mutuellement ;

(c) d'encourager le dialogue entre les cultures afin d'assurer des échanges culturels plus intenses et équilibrés dans le monde en faveur du respect interculturel et d'une culture de la paix ;

(d) de stimuler l'interculturalité afin de développer l'interaction culturelle dans l'esprit de bâtir des passerelles entre les peuples ;

(e) de promouvoir le respect de la diversité des expressions culturelles et la prise de conscience de sa valeur aux niveaux local, national et international ;

Article 2 – Principes directeurs

4. Principe de solidarité et de coopération internationale : la coopération et la solidarité internationales devraient permettre à tous les pays, particulièrement aux pays en développement, de créer et renforcer les moyens nécessaires à leur expression culturelle, y compris leurs industries culturelles, qu'elles soient naissantes ou établies, aux niveaux local, national et international.

7. Principe d'accès équitable : l'accès équitable à une gamme riche et diversifiée d'expressions culturelles provenant du monde entier et l'accès des cultures aux moyens d'expression et de diffusion constituent des éléments importants pour mettre en valeur la diversité culturelle et encourager la compréhension mutuelle.

Article 12 – Promotion de la coopération internationale

Les Parties s'emploient à renforcer leur coopération bilatérale, régionale et internationale afin de créer des conditions propices à la promotion de la diversité des expressions culturelles, en tenant particulièrement compte des situations mentionnées aux articles 8 et 17, en vue notamment de :

(a) faciliter le dialogue entre elles sur la politique culturelle ;

(b) renforcer les capacités stratégiques et de gestion du secteur public dans les institutions culturelles publiques, grâce aux échanges culturels professionnels et internationaux, ainsi qu'au partage des meilleures pratiques ;

(c) renforcer les partenariats avec la société civile, les organisations non gouvernementales et le secteur privé, et entre ces entités, pour favoriser et promouvoir la diversité des expressions culturelles ;

(d) promouvoir l'utilisation des nouvelles technologies et encourager les partenariats afin de renforcer le partage de l'information et la compréhension culturelle, et de favoriser la diversité des expressions culturelles ;

(e) encourager la conclusion d'accords de coproduction et de codistribution.

Article 16 — Traitement préférentiel pour les pays en développement

Les pays développés facilitent les échanges culturels avec les pays en développement en accordant, au moyen de cadres institutionnels et juridiques appropriés, un traitement préférentiel à leurs artistes et autres professionnels et praticiens de la culture, ainsi qu'à leurs biens et services culturels.

Résolution du Parlement européen du 5 juillet 2017 sur « une stratégie de l'UE dans le domaine des relations culturelles internationales » (2016/2240 (INI))

A. considérant que l'Union européenne est en train de devenir un acteur de premier plan en matière de relations internationales et devrait déployer davantage de ressources et d'efforts pour promouvoir sa culture commune, son patrimoine culturel commun, et sa création et son innovation artistiques communes dans le respect de la diversité régionale, conformément à l'article 167 du traité FUE;

B. considérant que l'Union européenne est un acteur de premier plan en matière de politique internationale et joue un rôle toujours plus important dans les affaires internationales, y compris au moyen de la promotion de la diversité culturelle et linguistique dans les relations internationales;

C. considérant que la culture possède une valeur intrinsèque, et que l'expérience de l'Union européenne montre que les échanges culturels peuvent servir à promouvoir ses objectifs de politique extérieure et constituer un pont solide entre des personnes de milieu ethniques, religieux et sociaux différents, notamment en renforçant le dialogue interculturel et interreligieux et la compréhension mutuelle, y compris par le biais des activités du Service européen pour l'action extérieure (SEAE); estime que la culture devrait à cet égard constituer un élément essentiel du dialogue politique avec les pays tiers et être systématiquement intégrée dans les projets et programmes;

E. considérant que la culture et sa protection sont indissociables du respect des droits de l'homme et des libertés fondamentales;

G. considérant que l'Union et ses États membres ont des racines culturelles, linguistiques, historiques et religieuses communes, et qu'en s'inspirant des héritages culturels, religieux et humanistes de l'Europe, ils ont réussi à être unis dans la diversité; que la culture européenne et le patrimoine culturel européen, tant matériel qu'immatériel, représentent la diversité des sociétés et des régions en Europe, aussi bien des sociétés majoritaires que des cultures minoritaires de celles-ci;

I. considérant que tout au long de l'histoire de l'Union européenne, les relations culturelles ont été des moteurs essentiels de la cohésion sociale et du développement économique et humain durable, tout en jouant un rôle capital dans le renforcement des capacités de la société civile et dans les contacts entre les peuples, et en prévenant la radicalisation, dans l'optique de protéger le patrimoine culturel et d'améliorer les processus de démocratisation, la prévention des conflits et la résilience;

J. considérant que la diplomatie culturelle devrait promouvoir la diversité culturelle et linguistique, y compris la protection des langues minoritaires, en se fondant sur le postulat selon lequel elle est une valeur en soi et qu'elle contribue au patrimoine culturel européen;

K. considérant que les droits de l'homme incluent également les droits culturels; qu'il conviendrait par conséquent d'accorder autant d'attention au droit de chaque personne de participer à la vie culturelle et de jouir de sa propre culture tout en garantissant à tous le plein respect des droits fondamentaux;

N. considérant que l'Union européenne et les États membres fournissent plus de la moitié de l'aide au développement dans le monde et que ce fait mérite d'être mieux reconnu;

Q. considérant que les interactions entre les citoyens, comme les échanges destinés aux jeunes, le jumelage de villes et les partenariats professionnels, jouent un rôle prépondérant dans la promotion de la compréhension culturelle et qu'elles devraient être soutenues par l'Union dans le cadre de sa politique étrangère;

R. considérant que la mobilité est une composante essentielle des relations culturelles internationales de l'Union, nécessitant la mise en place de mécanismes destinés à faciliter l'accès au visa, pour les professionnels, chercheurs, universitaires, enseignants, étudiants et personnel de la culture, ainsi que pour les réseaux d'étudiants ayant participé aux programmes de l'Union européenne, en provenance de pays tiers ou se rendant dans des pays tiers;

S. considérant que l'interaction culturelle entre l'Union et les pays situés dans son voisinage revêt un caractère historique;

T. considérant que la coopération, la formation, la mobilité des artistes et des professionnels de la culture ainsi que de leurs œuvres, y compris grâce à des réseaux européens et internationaux, et les résidences d'artistes sont des éléments clés dans la diffusion et l'interaction des cultures et des arts à la fois européens et non européens et qu'elles doivent être encouragées et renforcées;

U. considérant qu'une politique des visas destinée aux artistes et aux professionnels de la culture est essentielle à la réussite de la coopération et à la libre circulation des œuvres, au sein des

réseaux européens et internationaux, ainsi qu'au fonctionnement des programmes de résidence d'artistes qui comptent sur la participation de la société civile dans les pays et régions du monde ;

10. propose que chaque État membre ait la possibilité de lancer des actions conjointes avec l'Union européenne en vue de mettre en valeur un pays de l'Union qui, chaque année, sera différent, au moyen, par exemple, d'expositions et de coproductions, un rôle particulier revenant à la présidence tournante, afin de conférer une plus grande valeur intrinsèque à l'Union européenne et à ses États membres et d'accroître la visibilité de leurs actions et initiatives à l'extérieur, y compris par le biais des délégations de l'Union, en mettant à disposition, à cette fin, des ressources humaines et financières spécifiques ;

19. prie instamment la Commission de prévoir, dans le prochain cadre financier pluriannuel, une ligne budgétaire destinée à soutenir les relations culturelles internationales dans les programmes actuels et futurs, notamment pour la prochaine génération de programmes consacrés à la culture et à l'éducation, afin qu'ils puissent déployer correctement leur action à l'étranger ;

20. propose qu'un programme de l'Union spécifique soit conçu et que des ressources soient dédiées à la mobilité internationale et aux échanges, tels que les programmes de résidence, en particulier pour les jeunes professionnels exerçant dans les milieux culturels et créatifs et pour les artistes ;

26. souligne que pour des raisons de viabilité, les activités culturelles à l'étranger financées par l'Union doivent avoir fait l'objet d'un engagement fort des partenaires locaux, d'une adaptation des programmes aux réalités locales et d'une prise en considération adéquate de l'avenir des projets au-delà de la période de financement, y compris la transition vers un financement national ou autre ;

28. souligne qu'une société civile active au sein des pays partenaires pourrait avoir des incidences considérables sur la diffusion des valeurs prônées par l'Union et qu'il est essentiel de s'assurer que, lors de la mise en place de ses relations bilatérales, l'Union approfondisse le soutien apporté aux organisations de la société civile actives dans le secteur de la culture au sein des pays partenaires ;

59. appelle de ses vœux la création d'un programme de visa culturel, sur le modèle du programme de visa scientifique, destiné aux ressortissants, aux artistes et à tout autre professionnel du domaine culturel provenant d'un pays tiers, en vue d'approfondir les relations culturelles et de lever les entraves à la mobilité dans le secteur de la culture ;

66. souligne le rôle important que joue la culture dans la politique extérieure de l'Union, en tant qu'instrument de pouvoir d'influence, en tant que catalyseur du maintien de la paix, de la stabilité et de la réconciliation, et en tant que moteur du développement socioéconomique et humain durable.

5.2. AUTRES RESSOURCES

Ces ressources peuvent être utiles quand vous vous engagez dans des collaborations internationales dans le domaine des arts et de la culture.

- [Instituts culturels nationaux de l'Union européenne](#)

Ces instituts (notamment le Goethe Institute, le British Council, Pro Helvetia et l'Institut Français) possèdent souvent des réseaux étendus et des bases de données dans les pays dans lesquels ils se situent. Veuillez les contacter afin de trouver des partenaires dans le pays ou la région où vous souhaitez travailler.

- [On the Move](#)

OTM relaie sur une base gratuite, régulière et actualisée des opportunités de financements de la mobilité pour les artistes et professionnels de la culture – toutes disciplines confondues – en Europe et dans le monde. Grâce à l'expertise de ses membres et partenaires, OTM partage également des informations sur les défis concernant la mobilité (les visas, la protection sociale, la fiscalité et les problématiques environnementales). Au delà de ce canal d'information, OTM facilite des formations, des ateliers et/ou fait des présentations publiques sur les questions de mobilité. OTM conseille également les artistes et les organisations sur l'internationalisation de leurs pratiques en partenariat avec des organisations culturelles, des agences, réseaux ou fondations. Le réseau a plus récemment commencé à travailler sur des études d'évaluation et d'impacts en lien avec la mobilité des artistes et des professionnels de la culture.

- [Fund-Finder](#)

Cette publication de l'IETM, coordonnée par Marie Le Sourd - On the Move, est un guide précieux sur les opportunités de financement aux niveaux national, européen et international, autant pour vos projets en cours que vos projets futurs.

IETM TOOLKIT

www.ietm.org