

Comment les conditions de la production évoluent-elles ?

PROPOS RECUEILLIS PAR CYRILLE PLANSON. PHOTOGRAPHIES DE JULIEN PEBREL



LAURE FÉLIX

Compagnie
Hypolite a mal
au cœur



JULIEN FOURNET

L'Amicale de
production



GRÉGOIRE LE DIVELEC

Bureau d'accom-
pagnement
Hectores

LA SCÈNE : Comment définissez-vous votre rapport à la production, qui est une partie de votre métier ?

LAURE FÉLIX : Je travaille désormais pour un seul metteur en scène, Estelle Savasta. C'est très récent, j'ai accompagné jusqu'à quatre artistes en parallèle. Pour moi, la production, c'est un dialogue avec l'artiste, sur ses projets artistiques, pour définir une stratégie qui s'inscrit dans le temps pour la recherche de moyens.

GRÉGOIRE LE DIVELEC : Mon parcours est inverse puisque je travaillais en compagnie avant de créer ce bureau d'accompagnement avec Lorinne Florange. J'ai eu besoin d'être en relation avec plusieurs artistes, plusieurs esthétiques. Au sein du bureau, nous avons défini que nous aurions des tâches de production, de diffusion et d'administration pour les équipes que l'on accompagne. Ces trois sujets ne font qu'un. Je suis un peu plus à l'endroit de la diffusion, Lorinne sur l'administratif et nous nous retrouvons sur la production. C'est important car il est toujours plus difficile d'assurer la diffusion d'un spectacle dont on aurait pas à participer à la production.

Je souhaitais avoir un regard critique et accompagnant, mais aussi critique, et que cette parole soit posée ainsi dès le départ. Au départ, nous n'avions pas l'intention de porter des productions en tant que telles, car les équipes sont déjà structurées en compagnie. Mais l'accompagnement peut avoir deux sens : être aux côtés de et emmener vers. Ces deux notions sont pour moi fondamentales. Il faut amener l'artiste à avoir plus d'autonomie et de maîtrise de son objet. Il ne s'agit pas de faire de lui un expert juridique et comptable, mais de lui en donner suffisamment la maîtrise pour qu'il comprenne les conséquences, positives comme négatives, de ce travail. Puis, à partir de cette prise de conscience qui dépasse celle du seul objet artistique, travailler ensemble en associant nos savoir-faire.

JULIEN FOURNET : C'est un endroit passionnant. J'ai un rapport très «artisanal» à la production. Comme un menuisier fabrique un meuble, on fabrique une petite «machine» de production adaptée à un projet artistique, à un désir (plus ou moins exprimé d'ailleurs). C'est à chaque fois un travail de prototypage qui inclut une plus ou moins grande tension dans le temps, des questions de rythme, un calibrage des compétences, la recherche de lieux idoines. C'est aussi un moment – après une période de recherche – où on va se mesurer au «faisable», au possible, où l'on va devoir affûter son désir, saisir ses envies, fixer ses ambitions... C'est parfois douloureux, c'est aussi parfois des moments où les idées se mettent à sauter comme des poissons avant un orage. Oui. Ça, c'est la partie réellement enthousiasmante. L'autre facette étant que c'est un métier mal connu, mal valorisé, mal compris, mal défini. Généralement pris en étau entre des artistes précaires et anxieux et des programmeurs/directeurs de lieu «culpabilisant» – je caricature –.



Le ou la chargé(e) de production joue quand même parfois un rôle de fusible ou de filtre à mauvaises nouvelles... C'est un beau métier, mais pris dans un système économique qui rend son exercice difficile. Et c'est bien ce qu'on a essayé d'éprouver au sein de l'Amicale de production notamment en essayant de créer un environnement où la relation artiste / chargé de production pouvait se dérouler selon un certain équilibre, par le biais de fonctionnements collégiaux et coopérativistes.

LA SCÈNE : La raréfaction des moyens de production a-t-elle eu pour conséquence un dialogue plus tendu avec les programmeurs ?

LAURE FÉLIX : Avec le temps, pour la compagnie, les liens se tissent et les accompagnements sont plutôt durables. Mais je trouve qu'il est très compliqué de faire la bascule entre les réseaux jeune public et tout public. Malgré la reconnaissance du travail artistique, il reste très difficile de monter les projets, notamment sur le champ des adolescents qui nous connecte avec celui du théâtre tout public. Il y a globalement moins d'argent, mais j'ai aussi l'impression qu'il est moins

saupoudré. Une de mes interrogations porte sur les artistes associés, qui captent déjà une bonne partie des moyens de production. Aujourd'hui, être artiste associé, c'est presque indispensable pour monter les productions. Or, il faut remarquer que nombre d'artistes sont associés à plusieurs lieux, parfois aux quatre coins de la France, ce qui interroge sur la réalité de leur implication dans la vie du lieu. C'est un non-sens, il faudrait que l'on puisse partager un peu plus ces moyens.

GRÉGOIRE LE DIVELEC : Basé en province, on sent ces baisses de moyens sur la production de manière très violente. Notamment depuis les dernières élections municipales, où l'on se rend compte que certaines municipalités n'ont que faire des labels qui leur ont été attribués. Quitte à les perdre. De la part des équipes un peu assises, on sent le besoin d'assurer les choses et de chercher à être artiste associé un peu partout. On met un peu tout sous ce terme d'artiste associé, mais cette question devrait être posée avec un cadre plus précis. Et d'intégrer, comme pour les directeurs de lieux, un roulement entre les équipes associées. J'ai aussi constaté un changement générationnel dans les directions de lieux, avec pour conséquence pour les artistes de la

même génération que celle des directeurs sortants la perte de moyens de production. Cela les a conduits à reprendre depuis le tout début le travail de réseau auprès des directeurs. Et puis, il faut le dire, ces directeurs sont sur une position défensive, culpabilisant souvent sur la baisse des crédits et des moyens de production.

JULIEN FOURNET : Ah oui, nous, on a miraculeusement passé un petit niveau de notoriété et de reconnaissance, alors notre rapport aux programmeurs et directeurs de lieu a évolué. Mais je parle là du point de vue de notre histoire et de notre entourage. Le rapport aux lieux a souvent été de l'ordre de la forteresse inaccessible pour de jeunes artistes (ou moins jeunes !). Je dis ça pour l'image et la caricature, bien sûr. Beaucoup de programmeurs sont d'excellents contre-exemples. Dans le Nord, on pense à des personnalités comme Éliane Dheygère qui ont toujours été dans une écoute et se sont battues pour obtenir des lieux de recherche et de travail libre. Sur le fond, on a peut-être un souci en France avec le cumul des fonctions de direction et de programmation, une fonction politique et artistique cumulées, c'est peut-être intéressant, mais c'est aussi une limite dans la question de la prise de risque, dans la vision d'un projet.

LA SCÈNE : Déclencher une coproduction est-il devenu très difficile ?

GRÉGOIRE LE DIVELEC : Il n'est pas difficile d'avoir des rendez-vous, mais bien plus difficile de basculer sur un engagement. Certains ont honte d'apporter 3 000 ou 5 000 €, d'autres vont les lâcher avec un peu de mépris. Tu sens que c'est tendu pour eux, ce que je peux comprendre. Je me souviens de débats au Syndec il y a quinze ans de cela, où l'on disait qu'il n'y avait pas de coproduction à moins de 15 000 €. Il y a là quelque chose à réinventer avec le programmeur. Les productions ne se montent plus avec trois programmeurs, mais avec sept ou huit qui vont avoir des apports totalement différents. Nous essayons donc de les rassurer, de leur expliquer que nous sommes là pour travailler ensemble avec ce qu'ils ont. Ce que je trouve intéressant dans la relation de coproduction, c'est de quelle manière on va accompagner le projet, et pas tant combien on met sur la table. Quelqu'un qui met 20 000 € mais que l'on ne verra jamais, qui ne va pas accompagner l'équipe, c'est matériellement intéressant, mais c'est un coup d'épée

dans l'eau pour le développement de l'artiste, son insertion dans les réseaux...

LAURE FÉLIX : J'ai surtout l'impression aujourd'hui que dans nos discussions avec les théâtres, ce que devrait être une coproduction,

«Le plus intéressant dans la relation de coproduction, c'est de quelle manière on va accompagner le projet, et pas combien on met sur la table.» GRÉGOIRE LE DIVELEC

c'est-à-dire un apport financier sans contrepartie, n'existe plus vraiment. On nous demande souvent une résidence que l'on ne peut payer avec le budget de la coproduction... C'est souvent cela. 10 000 € dans le budget de production, mais l'équipe vient quinze jours dans le lieu, fait des rencontres, des ateliers... Je peux comprendre car on parle de lieux qui n'ont pas vraiment de moyens, mais cela interroge quand même.

JULIEN FOURNET : Tout dépend. Mais généralement, oui. Les sommes sont faibles, les partenaires se multiplient, le lien au lieu, à l'expertise, à l'accompagnant que représentent les lieux se distend du fait de la précarité des projets et de la masse de travail que représente la multiplicité des partenaires. C'est dommage. Après, on a toujours l'invitation à être «artistes associés», qui nous sauve, en tout cas qui sauvent certains montages en coproduction. Pour nous, être associé au Phénix à Valenciennes, par exemple, nous donne de réels appuis et des leviers efficaces pour «déclencher» des coproductions. De même, de certains réseaux européens.

LA SCÈNE : Sur certains points, la relation équipes artistiques / lieux s'est-elle simplifiée, ou est-elle devenue plus saine ?

GRÉGOIRE LE DIVELEC : La reprise en main du politique sur les outils artistiques, dans les théâtres de ville, place le directeur à un endroit similaire à celui où se sont trouvées très longtemps les compagnies, dans l'obligation de négocier le projet. De ce point de vue, c'est intéressant car cela redistribue les cartes et nous amène à accompagner le directeur ou la directrice dans sa relation avec son élu. La question de la pro-

duction peut être vraiment posée. la coproduction sèche, je ne l'ai plus vue depuis 7 ou 8 ans. Si on nous demande les deux semaines de résidence, qu'est-ce que l'on gagne ? Alors, on peut échanger, voir ce qu'il peut faire pour valoriser l'équipe auprès de son réseau par exemple. Cela nous donne un peu de levier sur des choses qui étaient auparavant un peu bloquées.

Chez Hectores, les compagnies que nous accompagnons nous rémunèrent par différents biais, notamment sur un forfait selon le travail effectué. Mais nous avons aussi imaginé un droit de suite, qui est un pourcentage sur le chiffre d'affaires de l'année écoulée. Pour nous, c'est un moyen de financer la prise de risque quand nous accompagnons une équipe dont nous ne savons pas si le projet va fonctionner. Nous avons intérêt à ce que le droit de suite soit le plus élevé possible, ce qui garantit notre implication, et si le spectacle fonctionne, le droit de suite ne va pas pénaliser l'équipe puisqu'il ne réduit en rien ses marges artistiques. L'objectif de ce droit de suite est aussi de créer une sorte de fonds commun qui participerait au financement d'un projet un peu plus risqué qu'un autre de l'une des six équipes que nous accompagnons ou alors de soutenir un projet extérieur à Hectores, peut-être un jeune artiste émergent.

«Il faut que le programmeur se sente libre de formuler une pensée sur le projet pour qu'on le construise ensemble.» LAURE FÉLIX

LA SCÈNE : Qu'aimeriez-vous voir changer le plus dans cet environnement de la production ?

GRÉGOIRE LE DIVELEC : J'aimerais assister à une professionnalisation des relations. J'ai travaillé assez longtemps en Grande-Bretagne, baigné dans une culture anglo-saxonne où la relation professionnelle est basée sur le «faire», pas sur l'historique, par sur tes réseaux ni sur ton CV. Et si cela se passe bien, on peut passer un palier. En France, ce n'est pas le cas. Secondo, si on a fait du bon travail, et que l'on imagine juste après ce que l'on peut faire derrière, cela m'intéresserait aussi. Et que cela se place à tous les niveaux d'une création artistique. Donc, que la relation des programmeurs avec les chargés de production

et de diffusion soit professionnelle et non vécue comme une obligation. Et en parallèle que les chargés de production et de diffusion cessent de se mettre en colère, parfois jusqu'au burn out, avec tous les programmeurs.

LAURE FÉLIX : Il faudrait arriver à avoir des relations apaisées, et non l'accueil parfois crispé alors que l'on vient juste présenter un projet et avoir des retours sur celui-ci. Et que le programmeur se sente libre de formuler une pensée sur le projet pour qu'on le construise ensemble.

JULIEN FOURNET : Le système en France se tire une balle dans le pied. Il génère malgré lui et malgré la bonne foi de ceux qui le composent une certaine «homogénéisation» des plateaux... Évidemment, les salles sont pleines, les pièces sont jouées, etc. Est-ce pour autant que tout va bien ? Il y a un drôle de tri qui se fait en amont de ces moments de monstration : au moment des premiers projets, de l'harassante course à la reconnaissance, de la difficulté d'avoir sa chance, de la quasi-impossibilité d'avoir accès à des moyens de production et encore moins accès aux compétences. À cet endroit-là précisément dans le spectacle vivant, il y a une immense difficulté à franchir les deux premières marches, qui ne tiennent souvent qu'à une ou deux coproductions bienveillantes. Venant d'ailleurs et ayant découvert l'étrange milieu du spectacle vivant tardivement (aux alentours de 27 ans), j'ai toujours trouvé ça fabuleux : les compagnies comme des sortes de gitans de l'art qui demandent gîte, couvert et résidence aux grosses maisons dans lesquelles il n'y a que très peu de place pour eux ou à la marge... Dans les plus jeunes, dépossédés et un peu ignorants, nombreux sont ceux qui échouent et se retrouvent un peu rapidement dans une impasse. Au final, les qualités liées à la réussite que génère ce milieu ne se mesurent par forcément à la force du propos artistique. Non, je suis sévère mais la question de la transmission et de la prise de risque dans le théâtre français est assez profonde. Si on regarde bien : c'est un secteur qui se défend bien, qui arrive peu ou prou à tenir ses masses budgétaires au niveau national ou régional, dont toutes les études micro-économiques démontrent l'incroyable talent d'adaptation et résilience... et qui se trouvent malgré tout dans une relative incapacité à donner des moyens à des générations plus jeunes, qui se trouvent comme phagocytées par un système économique et un système de reconnaissance obsolètes.