

## Entretien Mireille LARROCHE – Matin

### *Etudiants de MI AGM : Quand la Péniche Opéra est-elle née, et quels ont été les soutiens proposés par les pouvoirs publics ?*

On peut dire que la Péniche Opéra est née dès 1975, avec la Péniche Théâtre. C'est une politique artistique et culturelle à proprement parler qui se met en route. Cette période est décisive pour comprendre l'après 1981 [ndlr date de la création de la Péniche Opéra], même si la droite était au pouvoir à ce moment-là.

La Péniche Théâtre a été tout de suite subventionnée par le ministère de la Culture, ce qui n'était pas évident. La compagnie a été subventionnée « hors commission » comme on disait à l'époque. Elle bénéficiait ainsi d'un statut particulier pour une compagnie de théâtre : la compagnie ne recevait pas l'aide à projet, elle était subventionnée en tant que compagnie [ndlr et non pas au spectacle], et n'était pas soumise à une commission systématique, mais seulement tous les 3 ans. Pourquoi a-t-on bénéficié de cette chance ? Grâce au co-créateur de la Péniche Théâtre, Jean-Paul Farré, un comédien en dynamique ascendante, très brillant, qui portait le projet.

La Péniche a aussi été aidée sur le plan de l'investissement et de la construction du bateau par fond d'intervention culturelle dans le cadre de la DATAR, une commission qui s'occupait de l'Aménagement du territoire sous le gouvernement Pompidou. La Péniche a été intégrée à ce projet sur un plan culturel. L'itinérance de la Péniche était une façon de mailler le territoire pour apporter la culture au plus grand nombre. Son projet était d'aller vers les publics défavorisés sur le plan culturel, qui passaient à travers les mailles des grandes institutions culturelles, que ce soit dans les campagnes ou dans les villes (et même à Paris). D'où le choix du 10ème arrondissement pour installer la Péniche, quartier qui à l'époque n'était pas bobo. On se serait cru au XIX<sup>e</sup> siècle. C'était un quartier populaire, recouvert par des tas de charbon, et accueillant des usines de toutes sortes. C'est la raison-même pour laquelle nous avons choisi d'installer la Péniche à cet endroit : quai de Jemmapes, pas loin de l'hôtel du Nord.

En 1982, la Péniche Opéra n'a fait que reprendre les idées de la Péniche Théâtre en appréhendant – ce qui était encore plus incroyable – l'univers rouge et or de l'opéra. L'originalité de la Péniche Opéra est venue de la démarche artistique et de la démarche culturelle (avec les tournées, les actions culturelles, l'inscription dans le paysage) . Nous pensions que le spectacle vivant ne se limitait pas qu'au spectacle, mais qu'il y avait un avant et un après. « Comment se présenter au public ? Comment l'amener au spectacle ? ». Même si la création était pour nous au cœur du projet, la relation au public et à la cité étaient des questions essentielles. Nous nous sommes battus pour que les pouvoirs publics reconnaissent que ça méritait des financements.

Il a fallu montrer que l'outil avec lequel nous travaillions (La Péniche), dans lequel nous recevions le public était important. Nous avons défendu notre vision et notamment l'idée qu'on ne faisait pas nécessairement du spectacle dans des maisons, des sanctuaires mais qu'il

fallait aller à la rencontre du public. Tout cela a été notre combat entre 1975 et 1981. Nous ne cherchions pas un lieu particulier pour faire ce travail-là : nous avons envisagé le train, le camion, le cirque...

***Alors pourquoi l'idée de la Péniche ?***

L'idée est née un jour, où nous nous baladions avec Jean-Paul [Ndlr Farré]. En traversant la Passerelle des arts nous avons vu passer une péniche. Elle était ouverte et on aurait dit une photo de Depardon. Nous nous sommes dit que ça pourrait faire un théâtre, que ça nous permettrait de faire aboutir notre projet. Nous ne pouvions pas concevoir de ne pas être installés à Paris, parce que nous sommes nés à Paris, et que compte tenu de la géopolitique de notre pays, c'est la ville centrale. Toute l'élite culturelle s'y retrouve – entendez par là les gens de métier (journalistes...). La Péniche Théâtre n'a jamais voulu les éviter. L'ébullition du public parisien était importante pour nous, et en même temps il était inconcevable pour nous de ne pas tourner.

Le problème avec les tournées, c'est la détérioration du spectacle au contact de lieux pas fait pour lui, le manque de temps pour le monter, ou pour établir un contact avec le public. Nous voulions trouver notre propre outil.

Quand nous avons trouvé la péniche, c'était pour faire un essai, qui allait sûrement ne durer qu'un an... Et en même temps, du point de vue d'un rapport qualité-prix c'était la seule chose que nous pouvions nous payer.

***L'avez-vous alors louée ? Achetée ?***

Nous l'avons achetée. Nos familles respectives nous ont aidés à financer le projet, car elles y croyaient. Mon père était architecte. Cela a facilité les choses...et 40 ans plus tard elle est encore là ! Mais je pense que si la Péniche ne nous avait pas donné satisfaction, on aurait cherché autre chose.

***Lorsque vous êtes passés de la Péniche Théâtre à la Péniche Opéra, avez-vous gardé le même bateau ?***

Oui, la Péniche est devenue la Péniche Opéra et la deuxième péniche, la Péniche Adélaïde est arrivée en 1988. Elle a été donnée par l'État. C'était la première crise. Les marinières étaient mis en pré-retraite et L'État rachetait plusieurs bateaux en très bon état pour les donner à des associations justifiant d'une activité non lucrative mais culturelle et d'un emplacement. Mais après, il fallait la mettre en état, financer les travaux. Nous avons dû justifier d'une activité, d'un fonctionnement.

***Comment se passe la création d'une salle de spectacle ? Comment choisit-on l'emplacement ? À qui s'adresse-t-on ?***

C'est un long travail administratif. Il fallait demander l'autorisation de stationnement, ce qui était très compliqué. Même aujourd'hui il faut encore 3 mois pour recevoir l'autorisation après le début du stationnement... Le stationnement de la Péniche a été légalisé a posteriori.

La Péniche Opéra a obtenu des autorisations de stationnement d'une durée de 3 ans pendant un moment, mais aujourd'hui l'autorisation est annuelle.

Les autorisations sont un problème de partout. Elles dépendent tantôt de la commune, tantôt du port autonome. On relativise en se disant que ce n'est pas plus compliqué que pour un chapiteau.

Depuis le début, le projet est itinérant : il a été conçu comme quelque chose d'éphémère, d'évènementiel. Cela a aussi beaucoup d'avantages : c'est la fête ! Même quand on touche à des spectacles extrêmement difficiles, pointus, de la création, des sujets graves, la Péniche opéra reste un divertissement.

Un bateau, c'est à la fois une salle et un bateau. C'est une double gageure. Il y a donc toutes les demandes qui concernent la salle : sécurité, autorisation de jouer, licences, comme dans tous les théâtres... à cela près que la Péniche Opéra est itinérante et qu'il faut demander l'autorisation à chaque commune, d'une part de pouvoir stationner, d'autre part de pouvoir jouer. C'est pour cela qu'un spectacle peut-être interdit dans une commune et pas dans une autre.

La Péniche Opéra, en tant que salle de spectacle, est sous la législation des salles enterrées : la compagnie ne peut pas jouer avec du public à bord en navigation (sinon il faudrait que la péniche soit équipée d'une double coque, de sas, de portes fermées étanches et elle serait placée sous la législation des bateaux passagers), mais seulement lorsque le bateau est amarré. Il s'agit d'une autorisation d'accueillir du public à bord, qui est donnée par une commission de sécurité, qui réunit les pompiers, les gendarmes et le service de la navigation. Cette visite de sécurité a lieu tous les trois ans. Mais en cas de déplacement, le maire a le droit de demander une visite de sécurité supplémentaire dans sa ville... et il le fait souvent. Il n'y a pas de problèmes si vous êtes bien amarré et si ses pompiers sont d'accord avec ce qui a été décidé par la commission parisienne.

La péniche en tant que bateau dépend de la législation des voies navigables. C'est un ERP (Etablissement recevant du Public). Une visite de sécurité faite par le service de la navigation ou le ministère du Transport pour vérifier le bateau est effectuée tous les 10 ans. Il faut sortir le bateau de l'eau et inspecter l'épaisseur des tôles, le fonctionnement du moteur et des cuves. On paye des vignettes auprès du service de la navigation, comme les vignettes de voiture. On leur demande les autorisations de stationnement à un endroit précis parce que ça peut être dangereux de stationner dans un virage, ou lorsqu'il n'y a pas de fond. Quelque fois le service de la navigation peut même demander de payer un droit de stationnement. On peut également avoir affaire à un interlocuteur intermédiaire lorsque l'on stationne dans une ville où il y a un port. C'est le cas à Paris – et de la Seine jusqu'à Melun –, où l'on doit passer par le Port autonome de Paris. Parallèlement, la ville de Paris supervise la délégation des canaux. Donc sur le canal St Martin, la péniche dépend directement de la Ville de Paris et n'a pas besoin de passer par le service de la navigation, ni par le Port autonome concernant le stationnement. Concernant la sécurité, tout passe par le service de la navigation pour l'inspection et le choix des experts. C'est ce qui va se passer pour la visite de sécurité de 2017.

Avant il n'y avait pas de législation concernant les bateaux. Notre architecte en 1975 leur a conseillé de considérer la Péniche comme une salle enterrée, parce que c'était la législation la

moins compliquée pour une salle de 100 places. C'était pareil pour les autorisations : il n'y en avait pas et donc existait une certaine tolérance. Progressivement, les règles se sont complexifiées. La Péniche Théâtre a servi de modèle pour les pouvoirs publics.

### ***Qui s'est occupé de la partie administrative à la Péniche Opéra ?***

Ce sont des choses que j'ai été amenée à faire au tout début. Par la suite, des personnes ont été allouées à ces fonctions, comme Daniel Michel, alors régisseur bateau. J'ai reçu de l'aide bien sûr. Maintenant je n'assiste même plus aux commissions de sécurité. Je suis là en recours. Je reprends souvent l'exemple du théâtre du Soleil. C'est mon école. Ariane Mnouchkine laisse faire son équipe mais elle sait précisément quand a lieu la commission de sécurité. On sait ce qu'on peut faire ou ne pas faire, jusqu'où il est possible de pousser le bouchon artistiquement. C'est quand même important... Surtout quand on décide de faire un spectacle à l'extérieur, ou quand on a le projet de mettre trois péniches bord à bord, pour que le public passe d'un spectacle à l'autre. On ne convoque pas toujours la commission de sécurité, on sait jusqu'où on peut aller. L'artistique et l'administratif dans ces aventures-là sont étroitement liés. La relation à l'autre ne se fait pas uniquement à travers le spectacle mais aussi dans sa législation, dans son politique au sens large du terme.

### ***Est-ce que c'est cet engagement qui a justifié le projet auprès des politiques publiques ?***

C'est avant tout cette volonté qui a déterminé une certaine façon de faire du théâtre et qui a aussi amené une certaine politique. Nous étions loin d'être simplement des artistes qui répondaient à des commandes de prestataires. Nous avons contribué à créer de nouvelles politiques culturelles qui deviendront celles du gouvernement Mitterrand avec Jack Lang. Nous avons formé Jack Lang (ministre, ancien directeur du festival de Nancy) au festival de Nancy. Nous y avons participé deux années de suite avec la Péniche. Les gens qui étaient à la Comédie Française à ce moment-là n'auraient jamais eu de tels projets engagés. Nous sommes à l'origine de ce type d'expérience, de « fabrique », avec cette notion de « compagnie », résultat d'une création parce qu'il n'y avait pas de budget pour payer une troupe. D'ailleurs la plupart des troupes avaient disparu. Nous avons même inventé le vocabulaire : « fabrique », « atelier », « compagnie ».

### ***Comment est-ce qu'on crée une compagnie statutairement ?***

Le statut que l'équipe allait prendre a été l'objet d'une véritable réflexion politique. On a failli être une SCOP (syndicat de coopérative). Finalement, nous avons choisi le statut d'association (loi 1901) parce que c'était plus simple.

Je suis née avec cette envie de faire du théâtre en compagnie. À l'époque, compte tenu de nos aspirations politiques, nous avons tous été baignés là-dedans, y compris Chéreau. Dès la 6<sup>e</sup> j'étais déjà dans une très bonne compagnie, puis j'ai vécu de très belles aventures avec le Théâtre sans Nom. Quand j'ai voulu me lancer professionnellement dans mon aventure, j'avais déjà au moins travaillé avec 200 comédiens différents qui étaient passés par différentes compagnies amateurs.

La Péniche Théâtre une vraie compagnie. Aujourd'hui on appelle cela un collectif. Nous

n'avions pas les moyens de payer une troupe permanente. Il y avait un conseil artistique bénévole, composé au minimum de cinq membres, qui n'étaient payés qu'à partir du moment où ils jouaient ou mettaient en scène. Elle a pris le statut de la loi de 1901. Nous aurions bien aimé qu'elle soit une SCOP, mais c'était plus compliqué à mettre en place.

***Concernant l'objet de l'association, y a-t-il des termes spécifiques à faire retranscrire pour obtenir des subventions ? Normalement pour une association, son activité est limitée à l'objet de son statut. Comment est-ce que ça s'est passé pour la compagnie ?***

Nous n'avons jamais été précis dans la définition de l'association. Nous avons toujours essayé d'avoir une vision la plus large possible car chaque public, chaque territoire demande des projets spécifiques : des tournées, des spectacles, etc. La grande force de notre travail a été que nous ne nous sommes pas cantonnés au bateau, et sans les résidences, nous n'aurions jamais survécu. Quand nous étions Péniche Théâtre, nous sommes passés par les Maisons de la culture les plus prestigieuses, nous sommes allés au festival d'Avignon en *in*. C'est cette double casquette, qui a permis à la Péniche Théâtre puis Péniche Opéra leur longévité. Nous étions tantôt à la Cour du Roi Soleil, tantôt dans les *no man's land*. On a joué dans des lieux très emblématiques et dans des lieux plus simples mais dans tous ces lieux on a joué les mêmes spectacles. On arrivait avec nos sujets politiques, esthétiques. Que ce soit *Wozzeck*, que ce soit *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou* [*ndlr une comédie musicale de Chostakovitch*] qu'on a délibérément joué à Toulon [*ndlr la mairie était d'extrême droite*]. L'équipe n'a jamais fait de concession à ce niveau-là. Le bateau était pour nous un laboratoire et une vitrine. Donc il fallait que les buts de l'association son objet soient assez larges pour que toutes les caractéristiques de notre projet puissent s'y retrouver.

***Qui vous a imposé un cahier des charges et quelles étaient les attentes des politiques publiques ?***

La Péniche Théâtre a très vite été subventionnée par les trois tutelles. Les sommes étaient dérisoires, mais pour nous l'important était de réussir à fédérer les trois tutelles autour d'un même projet, alors qu'elles étaient de bords politiques différents et souvent à couteaux tirés. La Péniche Opéra a eu beaucoup de difficultés pour faire comprendre aux tutelles que pour le lyrique les conventions devaient passer à cinq ans au lieu de trois. La Péniche Opéra a réussi à l'obtenir pendant un temps, puis c'est revenu à 3 ans.

C'est une des raisons pour laquelle j'ai arrêté et décidé de transmettre la Péniche. Je ne supportais plus l'envahissement de l'administration, et la façon dont le pouvoir politique a réussi progressivement à décerveler les compagnies, sans jamais les empêcher de faire quoi que se soit [*ndlr Les projets de la Péniche Opéra n'ont jamais été censurés*], mais en exigeant un cahier des charges écrasant. Remplir un cahier des charges est épuisant : pour un reconventionnement il faut compter trois mois de travail. On a le choix entre faire appel à un administrateur, qui vous ruine ou le faire soi-même et devenir un « légume ». C'est sans compter les charges annexes d'animation, qui remplacent peu à peu la création. Chaque tutelle demande son dossier de conventionnement et ce n'est pas possible de les croiser. Et bien sûr pour les résidences il y a des dossiers de partenariat. Une des dernières résidences qu'on a effectué était dans le Sud Seine et Marne : nous avons fait la tournée de 22 petites communes,

de Fontainebleau et du château. Cela demande de faire des dossiers pour le département, pour la ville de Fontainebleau... pour chaque commune.

### ***Entre la Péniche Théâtre et la Péniche Opéra, comment ont évolué les subventions ?***

Avec la Péniche Théâtre on bénéficiait de subventions moins importantes. Quand on est passé à la musique, ça a augmenté. Par contre, on a perdu les financements du bureau du théâtre, on a perdu la presse théâtre et notre public « Théâtre ». La presse théâtre a dû abandonner la couverture de nos spectacles parce que les journalistes se faisaient taper sur les doigts par leurs collègues de la presse musicale. Maurice Fleuret [*ndlr directeur de la musique sous Lang*] nous a connu à ce moment-là en temps que journaliste. Nous lui devons beaucoup, notamment une pleine page dans le *Nouvel Obs.* sur la Péniche Opéra qui fera connaître la compagnie. Plus tard il donnera de véritables moyens à la Péniche Opéra en tant que Directeur de la Musique.

### **Entretien Mireille LARROCHE – Après-midi**

Pour survivre, des structures comme la nôtre essayent d'occuper toutes les niches de subventions. Elles sont multiples, mais je vais commencer par les plus importantes, les subventions de tutelles, – des organismes publiques approvisionnés par nos impôts – qui sont le ministère de la Culture, la DRAC et la Ville de Paris. Elles nous ont suivis pratiquement tout le long de notre existence.

Nous avons d'abord perçu des subventions de l'État, jusqu'à la « labellisation » de la compagnie en tant que compagnie nationale – le dernier acte de « la centrale », c'est-à-dire du ministère rue de Vallois. Après, nous avons reçu des subventions décentralisées de la DRAC. Une transition difficile compte tenu du projet d'itinérance de la Péniche.

Nous avons eu des subventions régionales d'Île-de-France mais également d'autres régions en fonction de nos projets – mais peu... –, et du ministère des Affaires Étrangères. L'AFFA nous a aidé pour des projets importants : la tournée Paris-Berlin-Prague pendant le bicentenaire de la révolution française, et l'échange avec Taiwan, qui a duré 4 ans, et n'était pas lié au bateau. Nous avons élaboré *Le Jardin des délices* avec des artistes dont la moitié venait de Taiwan, et l'autre moitié de France, et nous l'avons joué à l'Opéra-Comique et en tournée à Taiwan.

Les départements nous ont aidés. Ce ne sont pas des subventions pérennes ayant des conventionnements : ce sont des conventions tri-annuelles et qui correspondent à un temps de résidence. Parmi nos derniers projets, l'aide du conseil général de Seine-et-Marne et de Val-de-Marne a couvert le temps de résidence de la Péniche Opéra à Fontainebleau et à Vitry, qui est généralement de trois ans renouvelées d'un an. Nos projets de résidence se sont toujours bien passés car il y a toujours eu un projet de renouvellement après 3 ans.

La Péniche Opéra a toujours été en résidence : d'abord à Aulnay-sous-Bois puis à Toulon, Grenoble, l'Opéra-Comique pendant neuf ans, Toulon, Fontainebleau, et enfin à Vitry.

### **Toutes ces résidences faisaient partie du projet de la Péniche, ou vous ont été imposées ?**

Les partenariats avec une région, un territoire ont toujours été très importants pour nous, bien avant que ça devienne une obligation des tutelles. Nous avons continuellement cherché les contacts directs et suivis avec des publics.

### **Mais comment se faisait le choix des lieux de résidence ?**

Nous avons été souvent choisis. Les résidences dépendaient de liens très forts, et ça n'a rien à voir avec aujourd'hui où c'est presque une obligation de part et d'autre pour avoir des subventions. Je ne dis pas qu'il n'y a plus de relations humaines, mais la résidence nous motivait vraiment.

Pour la première résidence au théâtre d'Aulnay-Sous-Bois, je crois que c'est Christian Landy, avec qui nous avons des liens très proches, qui nous y a amenés quand il en était le directeur. Mais je ne sais plus si ça c'est vraiment passé comme ça... Cette résidence était très bien : comme nous étions sur la Péniche, nous allions presque tous le weekend à Aulnay-sous-Bois grâce au canal, et nous avions accès au théâtre, ce qui était complémentaire.

Après nous sommes allés au Cargo de Grenoble grâce à Roger Caracache. Nous avons côtoyé Laurent Pelly, Jean-Claude Gallotta, Marc Minkowsky...

Puis, nous avons rencontré le conseiller musical de Roger Caracache, Claude-Henri Bonnet, qui est tombé amoureux de la Péniche Opéra. Quand il a été nommé directeur du festival de musique à Toulon – la ville était au Front National – il nous a emmené avec lui, et nous avons commencé à travailler sur le territoire de la marine, parce que nous ne voulions pas être sur le territoire du Front National. Ça a été en quelque sorte un acte de résistance des artistes, et nous avons étrangement été aidés par les militaires qui ont mis à notre disposition les salles de spectacle, qui était en fait un musée, le fort militaire. Nous avons pu ainsi produire nos spectacles qui s'adaptent partout ! Nous avons joué au moins trois ans au festival.

Claude Henry est devenu directeur de l'Opéra de Toulon. À l'époque c'était un opéra en concession – la municipalité mettait l'Opéra à disposition de M. Grinda qui se gère comme une entreprise privée. Quand Claude Henry est arrivé, la municipalité – qui était de droite mais plus d'extrême droite – a repris la concession et a créé un établissement public. L'Opéra est devenu l'Opéra de toute l'agglomération de Toulon. Claude-Henri Bonnet a fait appel à la Péniche Opéra, afin que nous amenions une « révolution », et aidions dans le changement des mentalités, du répertoire, des méthodes de travail, des esthétiques, etc. Nous avons donc commencé par une convention de trois ans, renouvelée pendant six mois.

Dans le sud Seine-et-Marne, il n'y a pas de Maison de la culture. En conservant notre ligne esthétique, nous avons mené un travail sur ce territoire en fédérant une vingtaine de communes rurales autour d'un projet. C'était une expérience formidable. Le petit théâtre

municipal de Fontainebleau était parfait pour accueillir des opéras comiques, et le château pour les grandes fêtes que l'on organisait l'été. Nous avons monté *La Colombe* de Gounod, l'histoire de cette bourgeoise parisienne qui part à la recherche d'une colombe à la campagne, et qui arrive au milieu des campagnards avec ses vêtements de citadine distinguée. C'était très réjouissant de leur faire découvrir l'opéra avec ce genre d'ouvrage.

La résidence la plus extraordinaire a été celle à Vitry-sur-Seine, où nous avons monté *Chantier Woyzeck* d'Aurélien Dumont. Nous sommes allés dans la banlieue en Péniche, et nous avons été mis en résidence dans le fameux centre social où Sohane a été brûlée vive dans une cave... C'était après que la cité Balzac a été rasée... Dans le centre social de la nouvelle cité, nous avons répété après avoir monté *Wozzeck* de Berg, nous avons passé une commande au compositeur Aurélien Dumont, *Wozzeck*, devenu *Chantier Woyzeck* – en référence à la destruction de la cité.

C'est grâce à Gérard Astor que nous sommes venus à Vitry-sur-Seine. Nous avons joué *Hansel et Gretel* que j'ai mis en scène, *Chantier Woyzeck*, et *les 100 miniatures*, un texte très poétique de Minyana – qu'il a écrit suite à une résidence dans un quartier dévasté. Autour de ces trois spectacles, nous avons fait plusieurs actions de sensibilisation.

Ce sont des opérations pour lesquelles nous signons des conventions tri annuelles avec le théâtre ou la ville selon le statut du théâtre, ou pas. Par exemple, à Vitry, nous n'avons jamais signé ce type de contrat car nous voulions que Gérard Astor puisse arrêter la collaboration s'il le désirait. Mais il s'est engagé tout de suite en tant que coproducteur sur chacun des spectacles. Ça s'est fait de gré à gré. Du département Val-de-Marne, nous avons reçu des aides aux projets.

Avec ce paysage, vous pouvez mieux comprendre la différence entre les subventions structurelles accordées par l'État, la région et la ville, et des subventions accordées selon les projets, et qui prennent la forme de conventions, contrats de coproduction, achats de représentations, etc. Certains conventionnements engagent d'ailleurs à un certain nombre de coproductions et de cessions.

Il existe aussi des aides aux projets, à la création contemporaine, etc... qui sont des formules plus souples.

À partir du moment où nous avons obtenu le label – qui n'est pas un statut – l'ADAMI et la SPEDIDAM ont considéré que nous étions une institution nationale... et ne nous ont plus aidés. Vous verrez cependant peut-être leur nom dans les papiers à l'occasion d'une coproduction : la personne ou l'ensemble avec qui nous collaborions faisait la demande.

Lorsque nous faisons une création, nous avons l'aide de la SACD – mais le dispositif des guichets A et B est très complexe. C'est une aide systématique dès lors que l'on fait une création et que l'on paie les droits d'auteur. Les opéras ont rapidement compris que pour avoir cette aide, ils devaient payer des droits d'auteur même sur les œuvres de répertoire. Monter une création est difficile, et même si nous la rentabilisons par les représentations, ce soutien mettait du beurre dans nos épinards.



Nous avons aussi été aidés par la Fondation Orange – et au-delà de quatre, qui était la date limite. Nous avons commencé à recevoir ce type d'aides au début des années 80. Avant 1981, la Fondation Fnac nous a soutenus lors des travaux ! Ça s'est terminé avec la mort de Raymonde de Chavagnac, une femme exceptionnelle, d'avant-garde, qui a fait beaucoup pour le théâtre. C'était du grand mécénat, aucun logo n'apparaissait.

Il y a aussi des organismes de diffusion régionaux comme Arcadi en Île-de-France – anciennement Opéra Île de France et Ballet – ou La Clé des Chants. Ils apportent un complément à la commune pour pouvoir acheter un spectacle. C'est un outil précieux même si là encore, nous avons pu avoir des divergences, car les animations ont pris le dessus sur la création. Nous avons inventé ces actions culturelles dans le but que les gens aillent au spectacle !

Entre autre, une fois, nous avons été envoyés dans un lycée de comptabilité près de Meaux, pour apprendre aux étudiants la gestuelle baroque. Ça s'est très bien passé, et le lycée a dépensé énormément d'argent pour faire venir les chorégraphes, un clavecin, le metteur en scène, etc...mais ils n'en avaient plus pour louer un car et emmener les étudiants au théâtre ! Ils étaient déçus car ils en avaient envie, et ce qu'ils avaient appris leur permettait uniquement d'appréhender le spectacle.

Il y a aussi les aides à l'équipement : en fonction des années, la ville, la région et l'Etat octroient d'éventuels budgets pour l'équipement et le matériel.

### **Dans quel ordre chronologique les subventions de tutelles vous ont-elles été accordées ?**

L'État, la Ville de Paris et la région. La Ville de Paris nous a aidés très rapidement, pas avec des sommes colossales mais ce n'était pas grave : l'important était qu'ils soient dans le processus.

### **Tout à l'heure vous avez parlé d'une rupture administrative lors du passage de la Péniche Théâtre à la Péniche Opéra...**

Nous sommes passés du bureau du théâtre au bureau de la musique. Cela a été violent, car nous n'avions plus les mêmes interlocuteurs, et nous perdions le contact avec ceux qui nous avaient suivi.

La rupture a été sévère mais nous avons reçu des subventions plus importantes. C'était aussi au moment où la gauche arrivait au pouvoir, et ça a tout changé. J'ai du mal à faire comprendre cette époque à mes enfants, alors ça va être difficile avec vous aussi !

### **Qu'est-ce qui avait changé ?**

Les subventions, les conditions de travail, le chômage, etc.

Quand vous disiez être comédien, les gens demandaient « à part ça qu'est-ce que vous faites », mais il y avait de l'admiration. Jusque dans les années 90, 95, on voyait des étoiles briller dans les yeux quand on disait être metteur en scène, comédien, etc.

**Et puis...**

Ça s'est banalisé. Être comédien est devenu la même chose que le petit cousin qui fait son spectacle chaque été. C'est bien, mais faire du spectacle en amateur ce n'est pas faire de la création artistique. Les buts sont différents. C'est comme aller voir un match de foot et faire du foot soi-même.

**La frontière est différente entre artiste professionnel et artiste amateur et footballeur professionnel et footballeur amateur...**

Cette frontière-là est une différence fondamentale entre les communistes et les socialistes. Pour les socialistes, le spectacle vivant, ou l'art en général doit être accessible par la pratique amateur, alors que les communistes préconisent la création sur le territoire avec des artistes professionnels. Toutes les grandes personnalités du spectacle vivant étaient accueillies par des municipalités communistes. C'est ce qui a permis l'avant-garde. À Vitry par exemple, il y a un musée d'art moderne, de la photo, une maison de la danse, un théâtre, et l'idée que la pratique se décline toujours autour de la création.

J'explique cela car aujourd'hui la création est étouffée. Il n'y a pas de statut « d'artiste », ou alors il n'est défini que par l'intermittence... Nous sommes identifiés comme des profiteurs vivant au crochet de la société. Juridiquement, c'est le statut de chômeur. C'est totalement différent en Belgique par exemple, où les artistes professionnels ont une carte de laquelle est déduit ce qu'ils gagnent en plus.

**C'est triste ?**

L'intermittence part d'une bonne démarche. Maintenant qu'elle existe, il faut la faire évoluer. Je ne suis pas du tout pour sa suppression : nous nous sommes battus pour le 1% et avoir d'autres moyens, mais pas pour que ça devienne ça.

**Est-ce que la pratique amateur a développé une mentalité, qui est que tout le monde, en exerçant une pratique amateur, peut devenir artiste ? Ceci n'aide pas non plus son statut...**

Je ne suis pas tout à fait d'accord avec votre analyse. En France la pratique de la musique est beaucoup moins répandue qu'en Allemagne, en Suisse, en Italie, en Angleterre, etc, où la différence entre amateurs et professionnels est faite. La pratique amateur est importante, mais le spectacle vivant doit garder un statut privilégié, autrement les gens y vont de moins en moins. D'ailleurs, l'élite politique ne va plus du tout au théâtre. Je ne vous dis pas que je regrette ce public de la haute bourgeoisie, mais le musée n'a pas vécu ce changement. Comme quoi, rien n'est irrémédiable.

**Est-ce dès la création de la Péniche que vous avez fait de l'animation ?**

Dès le début, mais toujours autour du spectacle. C'est nous qui avons amené ces idées là, mais toujours avec le spectacle comme point d'orgue ou comme origine. Les animations

devaient être faites par les artistes et non des professionnels de l'animation. Ce n'était pas de l'animation d'ailleurs, c'était des artistes qui allaient dans la cité parler de leur métier. On a fait ça tout le temps.

### **Comment avez-vous séduit votre public au début ?**

J'ai eu beaucoup de chance car Jean-Paul Farré profitait d'une certaine notoriété. Avec Jean-Jacques Moreau, ils m'ont fait confiance. Nous avons monté *En attendant Godot* qui a été un triomphe : nous l'avons donné 300 fois, alors que c'était ma première mise en scène. Cette pièce était interdite de jeu – ce que j'ignorais – et avait toujours été montée par des acteurs âgés. Et là, c'était des jeunes de 25 ans qui jouaient avec l'enlisement dans trois tonnes de glaise. Avec ce spectacle nous sommes allés à Avignon.

La Péniche a toujours été l'évènement : nous étions là où nous n'étions pas attendus. Quand elle a été institutionnalisée, je suis partie.

### **Que s'est-il passé ?**

Il y a toujours eu un bras de fer avec les tutelles mais ça devenait insoutenable. Je ne voulais pas que les subventions disparaissent, nous avons choisi ensemble le successeur. Ça a été un combat jusqu'à la fin car je ne voulais pas que la direction soit tenue par un administrateur, mais par un artiste. J'ai perdu à moitié. Je suis contente que ce soit Geoffroy Jourdain qui s'en occupe depuis 2016. Mais ce n'est plus une compagnie, mais un lieu qui fait de l'accueil. C'est la meilleure façon de tuer la création. Du coup, tous les défauts de la Péniche réapparaissent : il fait chaud, froid, il n'y a pas de hauteur sous plafond, c'est tout en longueur, etc. Même une cave quelque fois est mieux qu'une péniche !

### **Les compagnies sont de moins en moins fréquentes dans le paysage français...**

Nous sommes quatre compagnies à avoir été labellisées. À ARCAL, ils ont eu la peau de Christian Gaigneron en choisissant un directeur du milieu administratif ... On n'entend plus parler de l'ARCAL, et pourtant c'est un lieu de production. Ils ont perdu l'urgence et la force de la création. Charlotte Messie et Olivier Débordes – tous deux des artistes –, ont les mêmes contraintes et voient leur compagnie qui, dans le meilleur des cas, passeront aux mains d'administrateurs...si elles ne disparaissent pas.

En parlant de politique institutionnelle, on voit à quel point l'artistique et l'institutionnel sont liés. C'est pour ça que nous avons voulu garder le statut de compagnie, et pas devenir un lieu, nous étions un outil direct et efficace entre l'artistique et le public. Dans les autres formes d'institutions – les salles, orchestres, maisons de la culture, scènes nationales, etc – l'artiste est éloigné du public et de son outil de production. Le politique n'aime pas que l'on soit possesseur de notre outil de production...

Mon objectif était d'installer le spectacle vivant au cœur de la cité, et que les artistes soient les médiateurs. C'est ce qui donnait du sens à notre travail.

**Personnalités non-artistiques que l'on pourrait interroger pour avec des informations sur la création de la Péniche Théâtre et la Péniche Opéra.**

- Bernard Faivre d'Arcier

- Pierre Médecin. On lui doit tout. On a failli s'écrouler après la labélisation, en 1998. Pierre Médecin venait d'être nommé à l'Opéra-Comique, et il nous a mis en résidence. Même si ça n'a pas toujours été idyllique, il a mis la résidence en pratique : chaque année, nous accédions une fois à la grande scène, deux fois au foyer, nous faisons des activités, stockions nos décors... Jérôme Savary a été encore plus généreux en nous donnant de l'argent.

- Au niveau de la diffusion, Raymond Duffaut, directeur d'Avignon et des Chorégies d'Orange. C'est le directeur d'institutions de Province qui a coproduit le plus de spectacles avec la Péniche ; tous nos spectacles allaient chez lui. Il nous a soutenus durant toute notre existence.

- Claude Henri Bonnet nous a mis en résidence à Toulon, contrairement à Raymond Duffaut qui a coproduit des spectacles mais qui ne nous a jamais mis en résidence.

- Michel Decoust nous connaît pas différent biais : en tant que compositeur il nous a donné des partitions, et en tant qu'inspecteur de la musique.

- Une autre personne que vous devez rencontrer, c'est l'inspecteur de la Péniche Opéra, Laurent Chassain.

- Le grand combat que nous avons eu avec les tutelles était le conseil artistique. Ils supportaient difficilement qu'il y ait à la tête de la Péniche un conseil artistique autour de moi, composé d'interprètes, et qui choisissait tout. Ces gens-là n'étaient pas rémunérés. Les tutelles n'avaient aucun moyen de pression et d'intervention... ce qu'ils supportaient difficilement. On s'est toujours défini en tant qu'artisans et pas en tant que créateurs. Nous sommes plus près du spectacle que de la théorie.