

Le désir de se projeter dans le temps

Exposé de Paul Lefebvre

LE DÉSIR DE FONDER DES COMPAGNIES DE THÉÂTRE, QUI PUISSENT SE PROJETER DANS UNE DURÉE AFIN DE CRÉER UN THÉÂTRE D'UNE CERTAINE ENVERGURE, DATE DES ANNÉES OÙ, AU QUÉBEC, ON A COMMENCÉ À PENSER LE THÉÂTRE COMME UN ART PLUTÔT QU'UN COMMERCE DE DIVERTISSEMENT. QUELLES FORMES CE DÉSIR A-T-IL PRIS AU COURS DES QUATRE-VINGTS DERNIÈRES ANNÉES? ET QUELS ÉCUEILS, AUJOURD'HUI, NUISENT À CES DÉSIRS?

Le désir de se projeter dans le temps

Nous aurons les institutions que nous voulons

Imaginons que le gouvernement soit insatisfait de ce qui se passe à la Grande Bibliothèque. Est-ce que le gouvernement aura comme premier réflexe de réduire ses subventions, représentant plus de 90 % de son fonctionnement, menaçant de les supprimer complètement au bout de trois ans si la situation n'est pas corrigée ? Non. Pourquoi ? Parce que la Grande Bibliothèque est une institution.

Qu'est-ce qu'une institution ? C'est tout ce qu'une collectivité considère comme nécessaire à sa vie, à son fonctionnement et auquel on donne des assises qui assurent la réalisation de sa mission au présent et dans sa durée. En théâtre, qu'est-ce que serait une institution ? Proposons la définition suivante : *une institution théâtrale est un organisme dont la mission, le rôle et les responsabilités sont reconnus comme essentiels à la vie artistique par la société, le milieu théâtral et l'État; et auquel est accordé un statut qui confirme son mandat et en assure sa pérennité*. Un aspect important : la mission d'une institution est plus grande que l'interprétation qu'en donnent les individus qui en sont successivement responsables.

Voulons-nous, comme milieu, que certaines de nos organisations et que certains de nos théâtres soient reconnus comme nécessaires à la vie culturelle de la société québécoise ? Voulons-nous que ces organismes et ces théâtres jouissent d'un statut qui confirme leur mission, leur accorde des moyens et assure leur pérennité ? Le développement de notre théâtre en dépend-il ? Voilà l'essentiel des questions sur lesquelles nous aurons à nous pencher au cours de ce 12^e Congrès québécois du théâtre.

Retour dans le temps

Ce désir de reconnaissance et de pérennité a des racines profondes dans la pratique théâtrale québécoise, en particulier chez les compagnies de théâtre. À la fin des années vingt, lorsque la compagnie Barry-Duquesne, la première troupe composée entièrement de comédiens québécois¹, s'installe au Théâtre Stella², on sent pour la première fois au Québec ce désir d'allier une pratique théâtrale à un désir de s'inscrire solidement dans le corps social. Le contexte de la crise économique de 1929 et les méthodes de productions héritées du vieux théâtre commercial³ mettront vite à mal cette ambition. La compagnie tentera de se relancer et se donnera un nouveau nom : Académie canadienne d'art dramatique, qui indique le désir de voir son existence reconnue. Malgré ce nom fait pour être gravé dans la pierre, il n'y avait pas pierre qui vaille, la compagnie fermera !

L'activité théâtrale reprend à la fin des années trente, après une presque mort du théâtre de langue française au Québec. Beaucoup de choses vont alors changer. La nouvelle génération n'envisage désormais plus le théâtre comme un divertissement commercial, mais plutôt comme un art. Les années quarante voient la naissance de nombreuses compagnies de théâtre, mais qui doivent fermer leurs portes pour des raisons financières après une, deux ou trois productions. Trois exceptions notables : Gratien Gélinas avec *Les Fridolinades*, qui sont des revues annuelles; les Compagnons de Saint-Laurent

¹ Durant les premières années du 20^e siècle, la plupart des acteurs jouant sur les scènes du Québec sont des artistes venant d'Europe, engagés pour des contrats d'une saison. Les comédiens québécois se font alors plutôt rares au sein des distributions et sont généralement confinés à des seconds rôles.

² L'actuel Théâtre du Rideau Vert

³ Par exemple, une seule production est diffusée chaque semaine, peu de temps est alloué aux répétitions, les costumes sont fournis par les comédiens, les décors sont standardisés et construits sans démarche artistique.

soutenus par la Congrégation des pères de Sainte-Croix et l'Équipe, la plus brillante aventure artistique de ce temps, fondée par Pierre Dagenais, et qui devra fermer boutique au bout de cinq ans pour des raisons financières, malgré de nombreux succès.

L'après-guerre est une période cruciale. En 1951, de jeunes artistes, dont certains sont endettés jusqu'aux gencives par l'échec financier, et non artistique, de leur petite compagnie de création, décident de se donner une structure de compagnie calquée à la fois sur des modèles théâtraux européens et des modèles corporatifs nord-américains. Ainsi, ils vont d'abord s'assurer d'appuis fermes auprès de gens d'affaires majeurs et auprès de certaines instances politiques⁴. De plus, ils adoptent un modèle artistique fondé sur une alternance de productions exigeantes et de spectacles rassembleurs que pratiquent ces années-là en Europe des directeurs de théâtre comme Laurence Olivier et Louis Jouvet. Cette compagnie, qui célèbre cette année son soixantième anniversaire, c'est le Théâtre du Nouveau Monde. Rapidement, son modèle sera repris, ne serait-ce que par le Théâtre du Rideau Vert qui, après avoir frôlé la faillite et cessé ses opérations pendant un an et demi, reprend ses activités en 1955 sur une base corporative plus solide.

C'est également lors de ces années d'après-guerre que se prennent maintes décisions politiques qui détermineront la nature du soutien public à la vie théâtrale. En 1949, Ottawa met sur pied la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada dont le rapport recommandera la création du Conseil des Arts du Canada, chose faite en 1957. 1956 voit la naissance du Conseil des arts de Montréal. Pour sa part, le gouvernement québécois mettra en place le ministère des Affaires culturelles du Québec en 1961. De plus, le Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec, institué par une loi en 1942, ouvre un établissement dédié à l'enseignement de l'art dramatique à Montréal en 1954.

Les nouvelles instances publiques fédérales, provinciales et municipales créées à cette époque pour soutenir le développement des arts de la scène au Québec vont favoriser d'emblée un théâtre de prestige qui ressemble à ce qui se fait dans les grandes capitales, comme Londres, Paris et New York. C'est ce qui explique le faible soutien que l'on accorde au seul grand théâtre qui s'est donné un mandat de création, soit la Comédie-canadienne que Gratien Gélinas a établie en 1957 dans le Burlesque Gayety's Theatre⁵.

Cela dit, l'idéologie du rattrapage, qui caractérise les années soixante, et l'internationalisation du Québec, symbolisée par l'ouverture de la Place des Arts en 1963 et par l'Expo 67, permettent la croissance de grandes compagnies de théâtre dont certaines programment dix productions par saison et où plusieurs spectacles comportent des distributions dépassant la vingtaine de comédiens. C'est dans ce contexte, et en réponse à la syndicalisation du milieu des arts de la scène déclenchée par des pressions américaines à l'ouverture de la Place des Arts, que l'Union des artistes, qui s'occupe alors principalement de radio et de télévision, doit édicter des règles de scène. Pour gérer cette convention collective, les compagnies de théâtre, qu'elles soient à but lucratif ou non, se regroupent en 1964 sous le nom de l'Association des directeurs de théâtre (ADT).

Pour les plus importants de ces théâtres, à qui l'on donne déjà le nom d'institution, mais qui ne le sont pas vraiment, les années soixante et soixante-dix apparaissent rétrospectivement comme une période faste. Il convient cependant de relativiser les choses. Rappelons que Jean Gascon, le directeur artistique fondateur du TNM, claque la porte de son théâtre en 1966 parce que l'État refuse de lui accorder ce qu'il accorde au Festival de Stratford, soit les moyens de fonctionner avec une troupe permanente.

⁴ Il est à noter que les premières subventions des conseils des arts ne viendront qu'à la fin des années 1950.

⁵ Le TNM occupe ce lieu depuis 1972.

En 1968, l'État québécois soutient 19 compagnies de théâtre et un organisme de services, le Centre des auteurs dramatiques. Douze ans plus tard, ce soutien est accordé à 111 compagnies, dont environ une centaine peuvent être considérées comme professionnelles. Que s'est-il passé ? La naissance d'un mouvement qui prend vite le nom de Jeune Théâtre. Poussé par le désir d'identifier le Québec moderne issu de la Révolution tranquille, exalté par le désir nouveau de jouer une dramaturgie fondée sur la richesse de l'oralité québécoise et porté par les utopies de Mai 68, le Jeune Théâtre vient changer complètement le rôle et la place de l'art dramatique au Québec. Cet important mouvement poursuit son essor tout au long des années soixante-dix. Esprit du temps oblige, les compagnies du Jeune Théâtre se distinguent par une attitude contestataire envers le statut et les positions artistiques et esthétiques des théâtres identifiés comme institutionnels. Il convient cependant de relativiser cette hostilité assez généralisée de la part des jeunes praticiens, puisqu'elle ne reflète pas l'ensemble de la situation qui prévaut au sein du milieu. En effet, plusieurs grands théâtres font alors place aux pratiques émergentes. Par exemple, c'est le Théâtre Populaire du Québec, dirigé par Albert Millaire, qui a permis au Grand Cirque Ordinaire d'exister, en produisant et en diffusant sa première création. C'est Jean-Louis Roux qui a confié les Jeunes Comédiens du TNM à Jean-Pierre Ronfard, déclenchant une des aventures artistiques les plus ahurissantes de notre théâtre. Tout comme Gilles Pelletier, avec les Ateliers de la NCT (la Nouvelle Compagnie Théâtrale), a fait en sorte que des artistes de la génération du Jeune Théâtre puissent, avec un mentorat attentif, créer des spectacles sans avoir à se constituer en compagnie.

En 1980, la situation du théâtre québécois se caractérise par une grande inégalité entre les compagnies : quelques grandes et de très nombreuses petites. Comme l'a rappelé récemment Pierre MacDuff, « *les onze compagnies dites institutionnelles et membres de l'ADT recevaient 70 % des 5,5 M\$ en subventions pour le secteur théâtre du ministère des Affaires culturelles du Québec, du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des arts de la région métropolitaine de Montréal, alors que quelque 90 jeunes compagnies se partageaient les 30 % restant, ce qui ne représentait que des subventions minimales pour chacune et n'offrait d'autres perspectives que le vivotement*⁶. »

Ce contexte pousse les jeunes compagnies à mettre sur pied les premiers États généraux du théâtre en 1981. L'ADT participe alors aux travaux préparatoires, mais moins d'une heure avant l'ouverture de l'événement, elle communique son retrait au comité organisateur. Malgré tout, les États généraux ont lieu et les directeurs de théâtres membres de l'ADT y prennent tout de même la parole. Cependant, le principal projet de cette rencontre historique échoue. Ce projet visait à ce que les compagnies se dotent d'un mandat artistique et qu'elles soient échelonnées dans leur rapport aux organismes subventionnaires selon cinq catégories⁷.

Tout de même, ces premiers États généraux font bouger les choses. Les jeunes compagnies voient leurs subsides augmenter, passant ainsi de l'état de précarité à l'état de fragilité. De plus, le concept de compagnie « intermédiaire », quoique flou, émerge peu à peu. Il s'agit d'un progrès notable, même si toujours loin de l'idéal, tout comme aujourd'hui d'ailleurs.

En 1984, l'ADT se saborde, incapable de concilier les intérêts divergents des moyennes et grandes compagnies à but non lucratif, et celles à but lucratif, principalement les théâtres d'été. L'année suivante, les compagnies à but non lucratif offrant une saison de théâtre et disposant en permanence d'un lieu se regroupent en une nouvelle association, Théâtres Associés Inc. (TAI), afin d'établir des ententes collectives avec les organisations syndicales représentant les artistes et les artisans du théâtre.

⁶ MacDuff, Pierre. « Le révisionnisme de Jean-Claude Germain ». Cahiers de Théâtre Jeu, No. 126, 2008, p.127.

⁷ Ces cinq catégories sont : théâtre établi, théâtres agréés, théâtres accrédités, jeunes organismes et subvention par projet. Notons que dans ce projet, il n'y avait qu'un seul « théâtre établi », qui correspondait en fait à une institution.

Par la force des choses et le poids de l'histoire, la collectivité a accordé aux compagnies membres de TAI le titre d'institution ou de théâtre institutionnel, et elles-mêmes se réclament de ce vocable. Or, même si certaines ont tout pour l'être, elles n'en sont pas vraiment, puisqu'elles n'en ont ni la reconnaissance officielle, ni la pérennité, ni parfois même la mission qui pourrait leur assurer ce statut. Et rappelons que toutes les compagnies à fonctionnement, de la plus petite à la plus grande, sont toutes regroupées au sein du même lot par les instances subventionnaires.

Après les États généraux de 1981, le maigre soutien apporté aux compagnies émergentes de plus en plus nombreuses et la consolidation des compagnies survivantes du mouvement du Jeune Théâtre⁸ ne sont pas accompagnés d'une augmentation conséquente des fonds publics alloués à l'art théâtral, réduisant ainsi la part disponible pour soutenir les théâtres dits institutionnels. Cette situation est néfaste pour plusieurs raisons. Les compagnies dites institutionnelles n'ont plus la marge de manœuvre nécessaire pour prendre des risques artistiques. Des textes de nos auteurs dramatiques demeurent sur des tablettes parce qu'ils nécessitent trop de comédiens ou de temps de répétition. Le public est privé de pans entiers du répertoire classique et contemporain. Les jeunes artistes, ne pouvant pas être accueillis par les grandes et moyennes structures, sont souvent obligés malgré eux de fonder leur propre compagnie.

Une décision à prendre

Il importe de le dire tout de suite : nous aurons les institutions que nous voulons.

Si, au cours des quinze dernières années, les générations émergentes en sont venues par l'état des choses à voir les institutions comme des lieux un peu verrouillés, au pire, frileux, l'idée d'être globalement contre l'existence même d'institutions, qui a sous-tendu la dynamique dans les années soixante-dix, s'est estompée. Lors des Seconds États généraux du théâtre en 2007, un sentiment clair émerge de l'ensemble de notre communauté : les compagnies de théâtre à saison ont été négligées et les conséquences de cette négligence se répercutent négativement sur l'ensemble du milieu théâtral.

C'est ainsi que deux propositions sont votées à cet effet lors des Seconds États généraux, les propositions 73 et 74 :

73 – *Afin de réaliser le plein potentiel des créateurs du théâtre québécois, que soient créés et dotés de fonds conséquents provenant d'argent neuf deux ensembles théâtraux d'envergure (un à Québec et un à Montréal);*

Que ces nouveaux ensembles théâtraux, inspirés de modèles canadiens et européens, regroupent des artistes de toutes les générations et de toutes les régions travaillant à temps plein à créer et à produire du répertoire québécois et universel;

Les membres et la direction de ces ensembles sont engagés pour des durées déterminées.

74 – *Attendu qu'un milieu en santé est un milieu où on peut aspirer à mieux et que, pour ce faire, ce milieu ne doit pas tendre à l'horizontalité, mais à une forme pyramidale assumée, avec en haut de la pyramide, des compagnies et des institutions phares;*

Que les conseils des arts soutiennent massivement les compagnies et les institutions phares afin de leur permettre de réaliser des projets artistiques de grande envergure, créant ainsi des pôles de création inspirants, accueillants et éclairants pour l'ensemble du milieu; ce soutien massif ne doit pas se faire au détriment des autres compagnies.

⁸ Parmi ces compagnies, on retrouve notamment le Théâtre de la Manufacture, le Théâtre PàP, le Carrousel, le Théâtre de Quartier et le Théâtre des Deux Mondes.

La proposition 73 demeure l'expression d'un rêve aux racines profondes. Ce rêve qui a nourri sérieusement des artistes majeurs, comme Jean Gascon, Olivier Reichenbach et André Brassard. La création de grands ensembles permanents semble pour le moment prématurée, car il faut d'abord réfléchir et se positionner sur la question de l'institution, ce à quoi nous invite la proposition 74.

Pour donner suite à ces propositions, le CQT, également à l'écoute de l'intérêt manifesté lors du Colloque de 2009, a mis sur pied un comité portant sur la question de l'institution. Ce comité, dont les membres représentaient la variété du milieu théâtral, avait la tâche délicate de réfléchir sur l'institution dans le contexte du bien commun de l'ensemble de la communauté théâtrale québécoise, et ce, en dehors de toute pensée corporatiste, de toutes tensions circonstancielles et de tout intérêt qui soit strictement sectoriel.

Le comité en est vite venu à un consensus, celui qu'exprime la proposition 74 : la mise sur pied d'institutions ouvertes à tous peut nettement favoriser un développement artistique qui profitera à l'ensemble du milieu et à l'ensemble de la société par un enrichissement de l'imaginaire collectif.

Le comité s'est bien sûr intéressé aux théâtres institutionnels existants dans d'autres pays tels que la Comédie-Française, le Royal National Theatre de Grande-Bretagne, le Royal Dramaten de Stockholm, les théâtres d'État d'Allemagne ou, plus près de nous, le Stratford Theatre Festival et le Shaw Festival de Niagara-on-the-Lake. Nous avons vite découvert qu'aucun de ces modèles ne peut être adapté ici. Ces institutions théâtrales doivent leur nature et leur fonctionnement à l'histoire de leur culture, de leur théâtre et de leur société. Toutefois, l'existence même de ces institutions étrangères permet d'établir que nos rêves sont réalistes.

Cependant, il serait erroné de faire table rase de ce qui existe déjà ici pour inventer de toutes pièces des institutions conformes à nos projets et à nos rêves, tout comme faire fi de l'histoire de notre théâtre. Les outils dont le milieu s'est doté depuis 70 ans pour le développement de notre art ne sont pas parfaits. Ce sont les outils dont nous disposons et, à bien les regarder, ils ne sont pas si mal. Nous possédons des savoir-faire, nous disposons de lieux, mais nous avons surtout une conscience assez précise de ce qui limite le développement artistique de notre art.

Lors de ce congrès, il ne s'agit pas de déterminer quel organisme de théâtre devrait ou ne devrait pas être une institution. Il s'agit plutôt de s'entendre sur deux choses : ce qu'est une institution théâtrale et quelles sont les caractéristiques d'un théâtre institutionnel. Dans cette démarche, il importe de comprendre qu'une institution théâtrale n'est pas nécessairement une compagnie de théâtre. La définition d'institution théâtrale doit pouvoir inclure des organismes – par exemple, des diffuseurs spécialisés, des festivals, des organismes de soutien – auxquels le milieu souhaite accorder reconnaissance, moyens et durée. Si nous voulons des institutions conformes à nos aspirations et à nos désirs, il faut que le milieu théâtral se prononce de façon claire, nette et précise. En se prononçant sur la question générale de l'institution et sur celle du théâtre institutionnel, il nous sera plus facile, dans un deuxième temps, de penser l'institutionnalisation d'autres types d'organismes.

À la suite des travaux du comité, le CQT invite donc la communauté théâtrale à prolonger et valider les résultats de ces travaux. La nature et les caractéristiques du théâtre institutionnel doivent consister en un ensemble d'exigences et de responsabilités. Soyons clairs : ces caractéristiques n'ont rien à voir avec l'importance du budget, la jauge de la salle ou l'ancienneté. Ce qui fait une institution, c'est la spécificité de sa mission, son ouverture à l'ensemble du milieu théâtral et les moyens dont cette compagnie se dote pour être pleinement responsable de cette mission. C'est dans cet esprit que le document *Charte du théâtre institutionnel* a été conçu et qu'il servira de base concrète à nos délibérations.

Il est important de garder à l'esprit l'idée suivante lors de nos discussions : la création d'institutions ne signifie pas l'installation d'une caste supérieure inaccessible et inamovible, coupée des forces vives du milieu. Il s'agit au contraire de se doter d'instruments puissants pour mieux développer l'envergure de nos énergies créatrices. Il s'agit de mettre fin à une situation où le moindre coup dur peut signifier la mort d'un théâtre dont tous reconnaissent l'importance. Il s'agit d'avoir à notre disposition des lieux où la recherche, la transmission des savoirs anciens et les idées nouvelles des artistes émergents peuvent se conjuguer de façon féconde. Il s'agit de créer des endroits où les échanges avec les forces vives du théâtre des autres nations seront facilités. Il s'agit d'ouvrir à nos auteurs, à nos metteurs en scène, à nos concepteurs, à nos comédiens et à nos artisans des lieux où leur créativité peut se déployer davantage afin d'enrichir l'imaginaire de notre société.

Car le théâtre est à une société ce que les rêves sont à l'individu : une représentation symbolique des conflits essentiels que ni la raison ni la volonté ne peuvent seules appréhender. Nos institutions seront du réel pour rêver autrement la vie.



Paul Lefebvre, qui travaille depuis janvier 2010 comme conseiller dramaturgique au Centre des auteurs dramatiques (CEAD), est aussi traducteur, metteur en scène et professeur de théâtre. De 2001 à 2009, il a été en poste au Centre national des Arts (CNA) à Ottawa où il a été l'adjoint artistique de Denis Marleau au Théâtre français, attaché artistique général (travaillant entre autres avec l'Orchestre du Centre national des Arts) et directeur artistique fondateur de la biennale Zones Théâtrales. Au cours des années 1990, il a été le directeur littéraire du Théâtre Denise-Pelletier à Montréal et codirecteur artistique du Théâtre Teesri Duniya. À ce jour, il a traduit dix-sept pièces dont *Un tramway nommé Désir* de Tennessee Williams, *Danser à Lughnasa* de Brian Friel et *Unity, mil neuf cent dix-huit* de Kevin Kerr. Mentionnons aussi parmi ses mises en scène : *Le Sang de Mishi* de Franz-Xaver Kroetz et *Le Lit de mort* d'Yvan Bienvenue. Il est aussi l'auteur de nombreuses publications dans des périodiques spécialisés en théâtre. Très actif comme conférencier, il a aussi enseigné entre autres à l'Université de Montréal, à l'Université du Québec à Montréal et à l'École nationale de théâtre du Canada. Depuis 2005, il représente le Canada à la Commission internationale des théâtres francophones.



Ce texte est une commande du Conseil québécois du théâtre,
dans le cadre du 12^e Congrès québécois du théâtre
tenu les 4 et 5 novembre 2011 au Centre St-Pierre à Montréal.

L'intégralité de ce texte était insérée dans le Cahier du participant
remis lors du 12^e Congrès québécois du théâtre, les 4 et 5 novembre 2011.

COPYRIGHT 2012 Conseil québécois du théâtre / P. Lefebvre