




les seconds
ÉTATS
GÉNÉRAUX
du **THÉÂTRE**
professionnel québécois

LE THÉÂTRE
Plus que jamais.

LE THÉÂTRE DES MÉTAMORPHOSES,
ÉVOLUTIONS DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS
DEPUIS LES ÉTATS GÉNÉRAUX DE 1981

Paul Lefebvre

Octobre 2007



Dans le cadre des
SECONDS ÉTATS GÉNÉRAUX DU THÉÂTRE PROFESSIONNEL QUÉBÉCOIS,
le Conseil québécois du théâtre a confié à Paul Lefebvre
la rédaction du texte :

LE THÉÂTRE DES MÉTAMORPHOSES,
ÉVOLUTIONS DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS
DEPUIS LES ÉTATS GÉNÉRAUX DE 1981



Le Conseil québécois du théâtre m'a demandé de rendre compte de ce qui s'était passé dans le théâtre québécois depuis les États généraux de 1981. Tâche effrayante – que j'ai tenté de refuser, sans succès... Alors j'ai choisi de ne pas tant en rendre compte que de le raconter : rappeler les faits, les replacer dans leur contexte afin de raviver la mémoire de ceux qui ont traversé ces vingt-six années et de donner une idée du passé à ceux qui se sont joints à nous en cours de route... Je ne prétends pas à l'exhaustivité. Quant à l'objectivité, c'est une chimère que j'ai tout de même tenté de poursuivre un tant soit peu. Simplement, j'ai voulu mettre en lumière certaines balises que nous avons franchies en chemin, question de se remémorer certaines étapes de notre parcours récent, en souhaitant que cette narration rétrospective nous serve à mieux jalonner notre avenir.

Vous me permettrez de paraphraser un auteur américain, qui à l'aube de sa carrière a vécu à Trois-Rivières et à Montréal, David Mamet : le théâtre est à une Cité ce que les rêves sont aux individus, soit une façon de trouver des solutions symboliques aux questions devant lesquelles la raison et la volonté sont impuissantes. À cette pensée de Mamet, j'ajouterai ceci : le théâtre du présent est la répétition générale de la vie future de la collectivité. Nos responsabilités au cours de ces Seconds États généraux dépassent le seul engagement envers notre art, et de loin. Bienvenue au théâtre des métamorphoses.

Paul Lefebvre

1 Un art en transformation

Au moment où ont lieu les premiers États généraux du théâtre québécois, en novembre 1981, tout bouge. La défaite du référendum de 1980 sur la souveraineté a brisé une certaine façon de penser le nationalisme québécois. L'effritement des idéologies inspirées du marxisme marque le début de la fin du projet moderne; on a ainsi assisté à la désagrégation des idées liées à la marche de l'Histoire vers un avenir plus juste et, par conséquent, au lent déclin du concept de projet collectif. L'idée de rupture avec le passé, attitude fondamentale de la modernité, n'est plus la position privilégiée; si la dynamique au cœur des États généraux de 1981 était la tension entre, d'une part, les compagnies issues de la mouvance du « jeune théâtre » et, d'autre part, les institutions établies nées dans les années de l'après-guerre, force est de constater que les compagnies aujourd'hui émergentes – qui se sont multipliées depuis l'an 2000 – ne s'inscrivent pas de façon prépondérante dans une dynamique conflictuelle avec les compagnies aînées.

Ces mouvements idéologiques amènent lors de la première moitié des années 80 un déclin du théâtre social et politique pratiqué par la majorité des compagnies regroupées par l'Association québécoise du jeune théâtre (AQJT); ainsi, des compagnies de théâtre d'intervention ayant développé une pratique originale se réorientent : des compagnies, comme par exemple le Théâtre de Quartier (1975), vont vers la création artistique, alors que d'autres, dont l'exemple le plus connu est le Théâtre Parminou (1974) mettent majoritairement leur expertise théâtrale au service d'instances extérieures vouées à des changements socio-économiques. Ces mutations de la pensée font aussi en sorte que la franche oralité et la québécity ostentatoire de la dramaturgie des années 70 deviennent à la fois douloureuses et insatisfaisantes. Dès le début des années 80, des auteurs comme Normand Chaurette, René-Daniel Dubois et Jovette Marchessault proposent une langue théâtrale marquée par la littéralité; mais c'est surtout l'immense cycle de *Vie et Mort du Roi Boiteux* (1981-1982) de Jean-Pierre Ronfard qui, par son langage baroque et son attitude ludique face au patrimoine occidental, montre à quel point l'artiste québécois se sent désormais capable de s'approprier les grands récits narratifs culturels sans avoir le sentiment d'agir en colonisé. La parole des femmes prend de l'ampleur comme discours distinct. En même temps, la vie intime, en particulier la vie de couple, prend une grande importance (avec, entre autres, Marie Laberge, Élisabeth

Bourget) et des auteurs comme Michel Marc Bouchard, Larry Tremblay et Lise Vaillancourt créent des fictions aux cadres de références inédits : mythologie, topos du corps... Au même moment, de jeunes compagnies, dont le Théâtre UBU, le Théâtre de l'Opsis et les éphémères Productions Germaine Larose (1979-1989) s'intéressent aux dramaturgies contemporaines étrangères, celles venues d'Allemagne en tête, mettant fin à l'idée dominante qu'une jeune compagnie de théâtre ne pouvait se réaliser de façon responsable que par la voie de la création. En devenant Espace GO en 1985, le Théâtre expérimental des Femmes entreprend, en plus de son exploration de la parole féminine, de porter un regard neuf sur des auteurs tels Shakespeare et Claudel. L'irruption d'une dramaturgie autre, qu'elle soit d'ici ou d'ailleurs, souvent caractérisée par une langue qui ne cherche pas à donner l'illusion d'une parole spontanée, forcera les comédiens à développer d'autres approches de jeu afin de rendre justice à ces écritures. Le jeune théâtre des années 70 a également donné naissance à une génération de metteurs en scène (dont Lorraine Pintal, René Richard Cyr, Claude Poissant, Yves Desgagnés) à la polyvalence étonnante et dont l'approche du répertoire sera marquée par une éthique de création. Il aura aussi établi une familiarité, une accessibilité, une immédiateté qui se manifestent avec la popularité de la Ligue nationale d'improvisation (fondée en 1978 par le Théâtre expérimental de Montréal) dont des clones et des variantes se répandent dans les milieux professionnel, scolaire et communautaire.

Mais l'inconfort face à une parole devenue politiquement connotée se manifeste principalement par le spectaculaire développement d'un théâtre fondé sur l'image et le corps – indissociable de l'épanouissement synchrone de la nouvelle danse des Edouard Lock, Marie Chouinard, Jean-Pierre Perrault, Ginette Laurin, Daniel Léveillé et autres chorégraphes. Des créations telles *L'Homme rouge* (1982) et *Le Rail* (1983-1984) de Carbone 14/Gilles Maheu ainsi que *Circulations* (1984) et *La Trilogie des Dragons* (1985-1987) du Théâtre Repère/Robert Lepage participent à l'invention d'une authentique poésie théâtrale, nouvelle, innovatrice, excitante. L'indiscutable réalité des corps en scène correspond en scénographie, à une utilisation de matières réelles (acier, roche, bois, terre, eau, asphalte), signalant un abandon du vraisemblable pour la création de lieux à la fois concrets et métaphoriques. Des scénographes tels Claude Goyette, Danièle Lévesque, Stéphane Roy et Anick La Bissonnière, des concepteurs d'éclairages comme Michel Beaulieu, Guy Simard et Alain Lortie, ainsi que des concepteurs de costumes comme Ménéthieu Caron, Ginette Noiseux et Jean-Yves Cadieux participent à cet important renouvellement de l'aspect visuel du théâtre.

Tout novateur qu'il soit, ce théâtre est accessible et, rapidement, fait courir les foules. Parallèlement à la montée fulgurante de ce théâtre aux formes nouvelles se meurt un théâtre expérimental plus radical, porté par des compagnies comme Opéra-Fête (1979-1981), Zoopsie (1983-1991) et leur compagnie-mère, l'Eskabel (1971, toujours existante, mais dont l'activité est devenue intermittente après la vente de son théâtre de Pointe Saint-Charles en 1988 et le déménagement de son fondateur Jacques Crête, en Mauricie).

La séduisante sophistication des images engendrera, surtout à partir des années 90, des tendances à l'esthétisme – la beauté pour la beauté – et un goût pour le spectaculaire aux dépens, parfois, de la profondeur de sens. En contrepartie, le mouvement des cafés-théâtres – rappelons, à Québec, le Chantauteuil, le Théâtre du Vieux-Québec, le Rimbaud, le Hobbit, Le Zinc et, à Montréal, L'Ex-tasse, le Quartier Latin, le Café Nelligan, le Café Molière, l'ancienne Licorne et les Fleurs du Mal – né au cours des années 70 et où se jouait un théâtre à petit budget reposant sur les auteurs et le texte, s'éteint au cours des années 80. (Sans parler du fait que générer des profits grâce aux croque-monsieur afin de combler les déficits théâtraux s'est avéré plus difficile que prévu!)

Du côté des institutions, la génération des fondateurs se retire des directions. En 1982, à la Nouvelle Compagnie Théâtrale (devenu en 1997 le Théâtre Denise-Pelletier), Gilles Pelletier cède sa place à Jean-Luc Bastien et, au Théâtre du Nouveau Monde (TNM), Jean-Louis Roux se retire au profit d'Olivier Reichenbach. Paul Buissonneau, en 1984, remet le Théâtre de Quat'Sous à Louise Latraverse. Ces nouvelles directions artistiques inviteront des metteurs en scène issus de la génération du jeune théâtre à se confronter au répertoire classique et québécois. À Québec, Paul Hébert, qui dirigeait le Théâtre du Trident depuis sa fondation en 1971 (sauf pour une interruption sabbatique), a cédé sa place en 1988 à Guillermo de Andrea. La création de cette compagnie a permis l'éclosion d'une remarquable génération d'hommes et de femmes de théâtre qui – tout en faisant de cette ville un haut lieu de la création au tournant des années 80 – s'illustre aussi dans le théâtre de répertoire. Toutefois, pour des raisons principalement économiques, maints éléments forts de cette génération (dont Raymond Bouchard, Marie Tifo, Normand Chouinard et Rémi Girard) quitteront Québec pour Montréal, mettant à jour un problème encore criant dans la Vieille Capitale : en dépit de la haute qualité de la formation dispensée au Conservatoire d'art dramatique et du dynamisme du théâtre qui s'y fait – en particulier dans le domaine de la création –, les artistes et les artisans de cette ville, où doublages et tournages

sont rares, dès qu'ils ont acquis un certain bagage, s'exilent souvent à Montréal, faute de pouvoir pleinement exercer leur art chez eux.

Le début des années 80 marque aussi une crise dans le théâtre anglophone québécois, affaibli par l'exode massif de près du tiers de la communauté anglo-québécoise à la suite de l'élection du Parti québécois en 1976 et par des politiques culturelles mal adaptées, crise à laquelle seul le Black Theatre Workshop semble échapper. En 1982, le Festival Lennoxville, consacré à la dramaturgie canadienne, interrompt brutalement ses activités après onze années d'existence. La même année, en dépit de son dynamisme artistique, le Théâtre du Saidye Bronfman Centre ferme ses portes pour ne reprendre ses activités que cinq ans plus tard. Au même moment, l'Association of Producing Artists, malgré sa vigueur, n'arrive pas à survivre. Quant au Centaur, après la crise financière de 1984, il arrive à se remettre à flot, ce qui signale une forme de renaissance du théâtre anglophone avec la professionnalisation du Teesri Duinya Theatre en 1986, la fondation d'Imago la même année, celle du Repercussion Theatre en 1988, celles en 1989 du Theatre 1774 et de The Other Theatre en 1991. L'établissement de la Quebec Drama Federation en 1988 allait donner au milieu anglophone un organisme de service et l'établissement d'un Fringe Festival, en 1991, un lieu d'expérimentation et de relève.

Au courant des années 80, les compagnies pour l'enfance et la jeunesse nées au cours de la décennie précédente consolident leur existence, se dotent patiemment de conditions de création qui permettent un travail minutieux et, surtout, s'unissent à l'initiative du Carrousel, du Théâtre de l'Œil et de La Marmaille (aujourd'hui Les Deux Mondes) pour fonder en 1982 la Maison québécoise du Théâtre pour l'enfance et la jeunesse (connue sous le nom de Maison Théâtre) qui ouvrira ses portes dans l'inadéquat Triorium du Cégep du Vieux Montréal deux ans plus tard. Mais c'est également la création d'une véritable dramaturgie destinée à l'enfance et à l'adolescence qui s'élabore au cours de ces années avec des auteurs comme Suzanne Lebeau, Louis-Dominique Lavigne, Jasmine Dubé et Joël da Silva. Le théâtre pour adolescents demeure une pratique plus rare. Si le Théâtre Petit à Petit s'y illustre avec des productions marquantes comme *Où est-ce qu'elle est ma gang?* (1982), *Sortie de secours* (1984), il raréfie sa production dans ce domaine (qu'il délaisse en 1999) alors que le Théâtre Le Clou (fondé en 1989) prend la relève avec des spectacles comme *Jusqu'aux os* (1993), *Les Trains* (1998) et *Au moment de sa disparition* (2000).

Le début des années 80 a vu se développer de façon spectaculaire le théâtre d'été : on a compté à ce moment-là plus de 80 compagnies à but lucratif présentant de la comédie légère dans des lieux de villégiature (et dans des lieux parfois merveilleusement précaires). L'arrivée des grands festivals de masse – dont le volet de rue du Festival Juste pour rire en 1983 – et la naturelle élimination des compagnies les plus faibles ont diminué le nombre de ces entreprises; on en compte aujourd'hui une trentaine, regroupées par l'Association des producteurs de théâtre privé (APTP) fondée en 1986. Le théâtre privé en saison est un phénomène plus rare. La fermeture, en 2000, du Théâtre des Variétés (fondé par Gilles Latulippe en 1967) marque non seulement la fin d'une compagnie privée très active, mais elle indique aussi la disparition de la très unique et très populaire tradition burlesque québécoise née juste après la fin de la Première Guerre mondiale. Signalons aussi dans ce domaine le phénomène *Broue*, né en 1979 dans le petit (et éphémère) Théâtre des Voyagements et qui, au Québec seulement, a dépassé les 7 000 représentations. Ce succès sans précédent ne cesse de se poursuivre. Les productions théâtrales du Festival Juste pour rire et des productions JBH sont de plus en plus répercutées en saison, parfois grâce à des partenariats avec des compagnies à but non lucratif tel le théâtre du Rideau Vert.

Toutefois, depuis dix ans, certains théâtres ont développé l'idée de « théâtre en été », un théâtre de création où la comédie retrouve son rôle de commentaire critique des comportements humains, et ne se pense pas principalement en termes de procédés destinés à produire du rire et de l'argent. En effet, l'arrivée de compagnies comme le Théâtre de la Moluque à Carleton, le Petit Théâtre DuNord à Mirabel et le (nouveau) Théâtre des Marguerites à Trois-Rivières a favorisé l'émergence d'un style nouveau de comédie d'été (dont Michel Marc Bouchard a été le précurseur) et qui fait appel à des auteurs comme Évelyne de la Chenelière, Emmanuelle Jimenez, François Archambault ou Pierre Yves Lemieux. Ces comédies peuvent avoir d'intéressants trajets, comme *Des Fraises en janvier* née à la Moluque, reprise dans une nouvelle production au Théâtre d'Aujourd'hui avant de faire partie de la saison suivante à la Compagnie Jean Duceppe.

Le Festival Juste pour rire aura aussi pour conséquence d'encourager un genre peu pratiqué au Québec : le théâtre de rue. Ce genre – auquel notre climat fait la vie dure pendant de long mois – s'est doté d'un festival – le Festival du théâtre de rue de Shawinigan (1997-2006) qui a fait place depuis 2007 aux Rendez-vous des arts de la rue de Shawinigan.

En avril 2007, une jeune metteuse en scène interrogée sur sa formation a répondu : « *Ma vraie formation, ç'a été le FTA.* » L'arrivée des festivals internationaux de théâtre a transformé le paysage théâtral : la Quinzaine internationale de théâtre (1984-1992), le Festival de théâtre des Amériques (FTA, 1985) devenu depuis 2007 le Festival TransAmériques, le Festival Coups de théâtre (1990) consacré à l'enfance et à l'adolescence, à la suite du Festival international de théâtre jeunes publics du Québec (1974-1985), le Festival international de la Nouvelle Danse (1982-2003), le Carrefour international de théâtre de Québec (1992), ManiganSes - Festival international des arts de la marionnettes (1990), le Festival Les Petits Bonheurs (2004) et le tout nouveau Trois Jours du Castelner (2005) auxquels on ajoutera le Festival de théâtre de l'Assomption (FAIT, 2001). Ces festivals ont élargi la conscience théâtrale du milieu québécois sans toutefois avoir eu une influence démesurée sur les pratiques d'ici; ils ont déclenché des collaborations artistiques, souvent cristallisées à travers des activités comme des lectures publiques et des rencontres entre artistes. De façon subtile, avec les années, ces festivals modifieront les cadres de référence de la pratique théâtrale. Ces festivals, surtout, ont fait connaître aux critiques, aux directeurs artistiques et aux diffuseurs étrangers les pratiques québécoises les plus innovatrices en les soutenant et en les mettant en vedette. La première de la version complète de *La Trilogie des dragons* (du Théâtre Repère/Robert Lepage) au FTA de 1987 demeure un des moments emblématiques du théâtre québécois des trois dernières décennies.

Ces festivals aideront à définir au Québec l'idée de relecture des textes du répertoire qui, à la fin des années 80, commence à étendre son champ d'action. Ainsi la mise en scène de *Bonjour là, bonjour* de Michel Tremblay par René Richard Cyr au TNM en 1987, celles d'André Brassard de *La Charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau au Quat'Sous en 1989 et de *Bousille et les Justes* de Gratien Gélinas à la Compagnie Jean Duceppe en 1990, ainsi que celles de Lorraine Pintal de *Ha ha!...* de Réjean Ducharme au TNM en 1990 et d'*Hosanna* de Michel Tremblay au Quat'Sous en 1991 marquent un changement important dans l'approche du répertoire québécois, soit son historicisation. Les textes fondateurs de la dramaturgie québécoise ne sont plus vus comme « allant de soi »; désormais leur sens réel ne peut être approché que par une prise en charge de la diffraction qu'apporte la distance historique. Au même moment, la dure situation économique du début des années 90 frappe particulièrement les jeunes qui réagissent en créant un théâtre grinçant, brusque, désenchanté comme en témoignent *Le Dernier délire permis* (1990) et *Helter Skelter* (1993) de Jean-Frédéric Messier, *InVitro* d'Yvan Bienvenue (1993), et surtout le baroque et douloureux *Cabaret*

Neiges Noires (1992) du Théâtre Il va sans dire/Dominic Champagne qui, en piétinant soigneusement les restes des utopies brisées, leur a érigé le plus émouvant des tombeaux, donnant à la génération X, un portrait de son désarroi.

C'est au cours de cette même période que la ville de Québec, beaucoup grâce à l'enseignement fondé sur la responsabilité de l'artiste dispensé au Conservatoire d'art dramatique de cette ville, devient un foyer de création particulièrement fort, animé par une communauté de comédiens qui se définissent davantage comme créateurs que comme interprètes. La fondation et l'épanouissement de compagnies telles que le Théâtre Blanc (1979), le Théâtre Repère (1980-1994), le Théâtre Niveau Parking (1986), le Théâtre Sortie de Secours (1989), Ex Machina (1994), le Théâtre du sous-marin jaune (1994), le Théâtre des Fonds de Tiroirs (1995), le Théâtre *Pupulus Mordicus* (1995), *Les Enfants terribles* (1997), *Les Nuages en pantalons* (2001) et le Théâtre Péril (2001) témoignent de ce mouvement.

L'arrivée de Brigitte Haentjens à la Nouvelle Compagnie théâtrale (1991), celle de Lorraine Pintal au Théâtre du Nouveau Monde (1992), de Michel Dumont et Louise Duceppe à la Compagnie Jean Duceppe (1992) et de Serge Denoncourt au Théâtre du Trident (1994) amène, dix ans après les premiers États généraux, la génération du jeune théâtre à la tête des grandes compagnies. Mis à part Brigitte Haentjens qui donne un coup de fouet à la Nouvelle Compagnie théâtrale, ces nouvelles directions s'inscriront dans une continuité plutôt qu'une rupture. Il est vrai que, dans les années 90, plusieurs théâtres importants (dont le TNM, le Théâtre d'Aujourd'hui et la NCT/Théâtre Denise-Pelletier) ont dû résorber de solides déficits, teintant fortement la programmation et marquant peu à peu la fin des grosses distributions ainsi que d'un certain répertoire exigeant, voire risqué. Ces années ont ainsi été nettement marquées par la philosophie politique du « déficit zéro », par une plus grande influence du marketing sur les choix artistiques et par une plus grande utilisation du vedettariat télévisuel. Ainsi, si la spécificité québécoise s'est solidement établie dans le domaine de la création et, jusqu'à un certain point, dans notre (trop timide) rapport aux dramaturgies étrangères contemporaines, elle ne s'est pas encore exercée de façon forte dans les choix du théâtre de répertoire où le Québec s'intéresse, en fait, au champ de répertoire venu de notre héritage français ; que ce soit les jacobéens anglais ou les romantiques allemands ou les grands auteurs victoriens, maintes dramaturgies qui correspondent pourtant à nos « cordes sensibles » dorment sur les rayons des bibliothèques plutôt que de s'ébrouer sur les scènes. Et c'est sans parler des dramaturgies que l'on monte encore moins (par exemple, celles d'Europe centrale, d'Amérique latine et de Scandinavie) et

qui, en s'adressant à notre culture de façon oblique, nous permettraient de relativiser notre propre théâtre – et notre regard sur le monde.

Il est vrai que, contrairement à d'autres cultures, le théâtre n'accompagne ici que trop peu la pensée de fond. Les vingt années qui ont couru de *Tit-Coq* aux *Belles-Sœurs*, de 1948 à 1968, ont été celles où s'est établi un divorce entre, d'une part, les auteurs dramatiques et, d'autre part, les romanciers, les poètes, les essayistes et les penseurs québécois. Si Laurent Mailhot a pu écrire que « *le théâtre est entré en littérature quand il en est sorti* », cette sortie a quand même eu lieu : le théâtre a été expulsé de l'institution littéraire, ce qui a eu pour conséquence l'exclusion des auteurs dramatiques de maints débats importants qui ont animé la communauté intellectuelle. Pour des revues comme *Liberté* (sauf tout récemment), *Arguments*, *Contre-jour* ou *L'Inconvénient*, le théâtre ne semble pas exister; *Spirale*, certes, fait place au théâtre mais le théâtre n'y « circule » pas. Ce divorce explique peut-être en partie la quasi-absence de la fonction de *Dramaturg* dans notre communauté théâtrale, même dans les institutions. Mais on est tenté de lire dans cette absence des *Dramaturg* un résidu du catholicisme traditionnel : la pensée et le savoir sont des menaces à l'authenticité et à la créativité. On peut se demander si la situation des artistes de théâtre, cependant, n'est pas en train de se modifier. Que la Rencontre internationale des écrivains, en 2006, ait demandé à Wajdi Mouawad de prononcer l'allocution inaugurale est peut-être un signe de changement, tout comme la présence d'Olivier Kemeid à la rédaction de *Liberté*.

L'édition théâtrale, au cours de ce quart de siècle, s'est métamorphosée. Au cours des années 80, ce champ était dominé par Leméac et VLB éditeur. Si VLB, après maintes métamorphoses, a délaissé à toutes fins pratiques l'édition théâtrale, Leméac a modifié sa politique : moins d'auteurs y sont publiés, mais les ententes de coédition avec la maison française Actes Sud leur assure une meilleure diffusion européenne. Au tournant des années 90, l'éditeur de poésie Les Herbes rouges publie un corpus intéressant, avant de renoncer au théâtre pour se concentrer sur la stricte littérature. C'est à ce moment, en 1996, que les auteurs Yvan Bienvenue et Claude Champagne mettent sur pied Dramaturges éditeurs qui, avec une centaine de titres à ce jour, est devenu le plus important éditeur de théâtre au Québec. On remarque aussi depuis 1993 la présence solide de l'éditeur belge Lansman, dont le catalogue québécois est significatif.

Chose certaine, les auteurs de théâtre de la nouvelle génération ont en ce moment une position de leadership qu'avaient, il y a vingt-cinq ans, de jeunes metteurs en scène. Si certains se demandent où sont les jeunes metteurs en scène, c'est qu'ils ne voient pas que leur place est en ce moment occupée par les jeunes auteurs. Le Festival du Jamais lu (fondé par Marcelle Dubois en 2002) témoigne de l'importance accordée à la figure même de l'auteur : car ce festival, véritable forum d'idées, n'est pas centré sur les textes mais bel et bien sur ceux qui prennent la parole en écrivant pour la scène. Cette montée des jeunes auteurs où l'on ne distingue pas de vedettes (sinon Wajdi Mouawad) mais de fortes personnalités – dont Olivier Choinière, Philippe Ducros, Francis Monty et Geneviève Billette – s'est développée parallèlement à l'explosion d'un parathéâtre fondé sur le spectaculaire.

Le Cirque du Soleil (fondé en 1984) a fait appel à des créateurs de théâtre pour créer son style. (Son immense force d'attraction a d'ailleurs créé une pénurie au Québec dans les métiers de la production.) Il aura eu aussi comme effet que le théâtre québécois se dote du plus incroyable laboratoire de technique de scène que l'on puisse en ce moment imaginer de créer – à Las Vegas. Et, en vingt ans, le Québec qui n'avait pas de tradition de cirque est devenu un leader dans ce domaine. La comédie musicale constitue l'autre champ parathéâtral fondé sur le spectaculaire à s'être développé au Québec. *Starmania* (1980) aura été un précurseur; mais ce qui donne son envol à la comédie musicale *made in Québec*, c'est *Notre-Dame de Paris* (1998) où, suivant le modèle des *megamusicals* anglo-américains, la mise en scène, dans ce cas-ci de Gilles Maheu, est indissociable du livret et de la musique. Même si l'on fera appel à d'autres metteurs en scène de théâtre, la comédie musicale québécoise, par ses artistes et son public, se développera en grande partie à côté du théâtre. Le cirque et la comédie musicale ont non seulement modifié de façon radicale l'offre auprès d'un certain public dans le domaine des arts de la scène, ils ont aussi déplacé le regard médiatique sur le théâtre, le poussant dans l'étroite niche de ce que l'on qualifie d'« élitiste », c'est-à-dire inadéquat à être médiatisé.

En 1996, Gordon McCall (auparavant au Shakespeare on the Saskatchewan à Saskatoon) prend la barre du Centaur, succédant au directeur-fondateur Maurice Podbrey. Avec ce nouveau directeur artistique, le vaisseau amiral du théâtre anglophone au Québec se rapproche de la dramaturgie et des artistes francophones. En cela, il fait partie d'une tendance notable aussi à l'Infinithéâtre (ex-Théâtre 1774) que dirige Guy Sprung depuis 1998, chez Teesri Duniya (qui présente en 1998 à la Licorne *L'Affaire Farhadi*, version française de *Counter Offence*), chez Imago que Clare Schapiro dirige depuis

1999. En dépit de ces collaborations grandissantes, les deux communautés entretiennent des dynamiques distinctes. (En parallèle, notons la production de plus en plus régulière, depuis le milieu des années 80, des auteurs du Canada anglais par les compagnies francophones : George F. Walker, Judith Thompson, Brad Fraser, Maureen Hunter, Joan McLeod, etc.) Malheureusement, le théâtre anglophone peine à acquérir les moyens matériels et financiers pour se développer et, toute proportion gardée, les moyens dont il dispose sont inférieurs à ceux du théâtre francophone.

Au cours de la saison 2006-2007, Carte Premières, un outil initié par le Théâtre de la Pire Espèce en 2003, et maintenant produit par le Théâtre La Centrale, compte à sa programmation 38 spectacles et 2 festivals liés à la relève théâtrale. La plupart des compagnies productrices faisant partie de cette formule d'abonnement innovatrice sont nées au début du nouveau siècle. On remarque aussi à Québec un phénomène similaire dont témoigne le bouillonnement créatif nouveau qui s'exprime à Premier Acte ainsi qu'au PÉRISCOPE.

Les chiffres précis sur la fondation des compagnies nouvelles n'existent pas comme tels mais le programme de la Carte Premières à lui seul prouve que, sans bruit, on assiste à une plus grande explosion de théâtre nouveau que celle qui a donné naissance au mouvement du Jeune Théâtre au début des années 70. Contrairement à ce qui s'est passé au tournant des années 70, ces compagnies émergentes ne sont pas unies dans un mouvement, même si elles constituent un réseau lâche. Plusieurs de ces compagnies – La Pire Espèce/Francis Monty, Théâtre I.N.K./Marilyn Perreault et Annie Ranger, Les Porteuses d'aromates/Marcelle Dubois, le Théâtre Péril/Christian Lapointe – ont à leur tête des auteurs. Ces compagnies ne chantent pas à l'unisson mais forment une polyphonie complexe. Une observation, donc : en 2007, lorsque l'on n'a pas encore pris la parole et qu'on veut la prendre, et ce en dépit des embûches organisationnelles et de la vie de pauvreté qu'une telle décision implique, le théâtre demeure un moyen d'expression privilégié par la jeunesse québécoise.

2 Être un créateur de théâtre

En dépit de l'encadrement minimal du métier défini par les lois québécoise (1987, révisée en 1997) et canadienne (1992) sur le statut de l'artiste et en dépit du Plan d'action pour l'amélioration des conditions socio-économiques des artistes adopté par le gouvernement québécois en 2004, encore aujourd'hui, le créateur de théâtre vit difficilement de son art.

La vie associative des artistes a connu maints bouleversements. La plus importante conséquence concrète des premiers États généraux a été la mise sur pied (officiellement en 1983) du Conseil québécois du théâtre (CQT), dont le but est de représenter l'ensemble du milieu professionnel. Dans la foulée de l'événement, les concepteurs de théâtre se regroupent pour fonder, en 1984, l'Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ). En 1993, l'APASQ sera habilitée à négocier au nom de ses membres; à la suite de cette reconnaissance, une lutte l'opposera à l'Union des Artistes (UDA) pour le droit de représenter les metteurs en scène, lutte que remportera l'UDA.

L'UDA, de son côté, jongle toujours difficilement entre le désir d'une juste et meilleure rémunération pour ses membres, les exigences du travail créateur et les conditions réelles d'exercice du métier dans un milieu où, étant donné la nature même de la pratique théâtrale, la frontière entre producteurs et artistes créateurs est souvent moins nette que dans d'autres domaines – quand elle n'est pas inexistante. Les restrictions grandissantes appliquées aux productions autogérées témoignent de ces tensions.

On notera aussi, chez les comédiens, l'arrivée à la fin des années 80 d'un intervenant majeur : l'agent. Avant cette période, on comptait peu d'agents mais le développement de séries télévisuelles moyennes et lourdes a favorisé l'explosion de cette profession. Étant donné l'état symbiotique du théâtre et de la télévision au Québec, leur influence sur la carrière des acteurs, en particulier chez les débutants, s'est rapidement fait sentir.

Fondée en 1990, l'Association québécoise des auteurs dramatiques (AQAD) a été reconnue comme l'association représentative des auteurs dramatiques,

traducteurs, adaptateurs et librettistes en vertu des deux Lois sur le statut de l'artiste du Québec. En conséquence, l'AQAD a pu négocier des ententes collectives sur la commande de textes dramatiques, même si aucune entente collective n'existe encore quant à la diffusion des textes. Au cours des premières années de son existence, un conflit plus ou moins ouvert a opposé cette nouvelle association au Centre des auteurs dramatiques (CEAD), principalement autour d'activités publiques de développement et de promotion des textes. Le CEAD, de son côté, a développé encore davantage son expertise en soutien dramaturgique et multiplié les échanges et les partenariats avec l'étranger. Depuis 1987, le CEAD organise une Semaine de la dramaturgie, qui permet de faire connaître les textes les plus intéressants écrits par les membres de l'organisme. Il organise des résidences d'écriture et des résidences de traduction en collaboration avec des partenaires de l'extérieur, inscrivant les auteurs – et non seulement leurs textes – dans un réseau international. Surtout, le CEAD a réussi à créer une véritable communauté des auteurs dramatiques et s'avère en ce moment un important lieu de pensée sur la nature de l'écriture dramatique et du théâtre.

Certaines de ces associations, qui entretiennent parfois envers les associations de producteurs des relations conflictuelles, ont laissé vacante la place qu'ils occupaient au Conseil québécois du théâtre (CQT) : l'UDA et l'AQAD en 2002, et l'APASQ en 2005. Ces départs soulèvent, lors de périodes prolongées de stagnation financière, le défi d'une cohabitation harmonieuse entre ces deux types d'associations qui défendent légitimement, et chacune à leur manière, les intérêts de leurs membres respectifs ainsi qu'au bout du compte les intérêts du théâtre québécois.

On passera rapidement sur la question de la formation de base des métiers du théâtre, tant le portrait n'a pas fondamentalement changé depuis 1981; l'École nationale de théâtre, les Conservatoires de Québec et de Montréal, l'Option théâtre du Collège Lionel-Groulx, l'École de théâtre du Cégep de St-Hyacinthe et l'UQAM sont toujours les principaux lieux de formation. Signalons toutefois que l'enseignement du théâtre à l'UQAM s'est constitué en département en 1985 et a pris le nom d'École supérieure de théâtre de l'UQAM en 2000, indiquant le désir de cette institution de professionnaliser davantage son enseignement. Chez les anglophones, l'Université Concordia, le Collège Dawson et le Collège John Abbott offrent une formation dont l'envergure, toutefois, varie grandement. Un problème persiste : entre la quantité de gens formés et les possibilités réelles pour les diplômés de pratiquer leur métier, l'écart demeure important. Bien que l'enseignement institutionnel du théâtre est relativement bien organisé, le CQT, en l'absence

de synergie entre les diverses formations, a mis en place le Conseil supérieur de la formation en art dramatique (1989-2003). Toutefois celui-ci n'a pas véritablement réussi à créer une réelle concertation quant à l'élaboration des cursus d'études. Pour ce qui est de la formation continue, en dépit de l'augmentation de stages et de sessions de formations diverses, on est encore loin des désirs du milieu exprimés lors des États généraux sur la formation en art dramatique. Même si l'enseignement institutionnel du théâtre est relativement bien organisé, en dépit de sa concentration dans les deux grands centres urbains on peut se demander à quel point la circulation des savoirs théâtraux se porte bien; les ponts entre les diverses cultures et entre les diverses générations semblent parfois aléatoires, fragiles, insuffisants.

3 Organiser et financer le travail créateur

Les États généraux de 1981, après la création du Conseil québécois du théâtre, ont eu comme première conséquence la consolidation du statut des compagnies nées, la plupart, avec le mouvement du Jeune Théâtre, soit la trentaine de compagnies principalement vouées à la création fondées grosso modo entre 1969 et 1974. Mais lors du Festival de l'AQJT présenté à Québec en 1983, il apparaît clairement, à travers des spectacles comme *L'Homme rouge* de Carbone 14 (ex-les Enfants du Paradis)/Gilles Maheu ou *Girafes* du Théâtre Petit à petit/René Richard Cyr, que les forces vives du théâtre délaissent le discours sociopolitique comme cadre de référence premier de leur pratique; cette réalité, ainsi que les répercussions bénéfiques des États généraux, rendront caduques maints combats de l'AQJT, qui se sabordera en 1985. Les compagnies dites institutionnelles, regroupées par l'Association des directeurs de théâtre (ADT), sabordèrent cette association en 1984 pour la remplacer par Théâtre Associés Inc. (TAI) qui rassemble 11 compagnies qui offrent une saison dans un lieu fixe. En conséquence, les autres compagnies professionnelles à but non lucratif, poussées par l'adoption de la loi sur le statut de l'artiste, ont dû se regrouper : Théâtre Unis Enfance Jeunesse (TUEJ, 1986), qui compte 40 membres puis, en 1989, l'Association des compagnies de théâtre (ACT), qui compte en ce moment 120 membres. L'Association des producteurs de théâtres privés (AFTP), avec 31 membres, date de 1986.

L'importance de ce nombre de compagnies, qui a spectaculairement crû depuis 2000, témoigne d'un problème persistant : ni les grandes, ni les moyennes compagnies n'ont les ressources physiques, humaines et financières suffisantes pour accueillir correctement les créateurs émergents. Ceux-ci, qu'ils soient auteurs ou metteurs en scène, s'ils veulent faire entendre leur parole, n'ont pas d'autre choix que de fonder leur propre compagnie. Ce qui est étonnant, c'est qu'au moment des premiers États généraux se déroulait à la Salle Fred-Barry une expérience probante : la NCT y produisait alors elle-même la majorité des spectacles présentés dans cette salle, fournissant de plus à ces créateurs débutants un mentorat précieux. Ce mentorat, certes, existe encore aujourd'hui chez les compagnies qui pratiquent l'accueil de jeunes structures (diffusion, codiffusion, résidences), mais varie grandement dans sa nature et son importance. On le retrouve de façon nette à Premier Acte, à Québec, qui depuis 1994, a pour but la diffusion et l'appui des compagnies nouvelles. À Montréal, le projet de la Centrale –

qui peine à voir le jour – va dans le même sens. Signalons aussi, à Québec, l'existence d'une initiative encore nouvelle, l'Annexe, qui fournit des services de production et d'administration aux artistes dont la structure de création est minimale. Dans le même ordre d'idée, le CQT a mis sur pied en 2005 le site www.troctheatre.com, un babillard électronique de partage d'informations, de ressources humaines et matérielles utiles à la pratique théâtrale. Chose certaine, la mise en commun de ressources est une voie qui, jusqu'ici, a été insuffisamment explorée.

Dans un autre ordre d'idées, on note au Québec l'absence de troupes comme on en trouve au Canada anglais au Stratford Shakespeare Festival (environ 120 comédiens) ou au Shaw Festival de Niagara-on-the-Lake (environ 75 comédiens). Ce système, toutefois complexe et coûteux, permet un approfondissement du travail collectif, favorise les contacts prolongés entre praticiens de générations différentes, permet d'organiser de façon plus nuancée la diffusion et encourage la poursuite d'objectifs artistiques à long terme.

Québec

En 1992, le Québec se dotait d'une politique culturelle définie selon trois axes : un, l'affirmation de notre identité culturelle; deux, le soutien aux créateurs et à la création; trois, l'accès et la participation du citoyen à la vie culturelle. On remarquera, dans un premier temps, que cette politique culturelle est restreinte... à la culture, en dépit du point portant sur l'affirmation de notre identité culturelle. En effet, on est loin de la place centrale de la culture dans l'État québécois qu'envisageait Georges-Émile Lapalme, père de la Révolution tranquille et premier titulaire du ministère des Affaires culturelles. Chose certaine, le soutien aux créateurs et à la création est devenu mal adapté dans sa forme et ses montants aux aspirations du milieu théâtral qui, faute de moyens, plafonne en ce moment dans sa pratique.

Deux ans plus tard, en 1994, le gouvernement québécois mettait sur pied un organisme indépendant pour soutenir l'art et les artistes : le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ). Dès sa fondation, le CALQ entreprend une refonte des programmes dont il a hérité du ministère des Affaires culturelles. En 1995, il met sur pied un comité des régions qui, l'année suivante, accouche d'un plan d'action. Toutefois, les fonds alloués au CALQ ne

permettent pas tant un développement qu'une maigre consolidation des acquis. La faible augmentation des crédits du Conseil provoque en 1999 la fondation du Mouvement pour les Arts et les Lettres (MAL) qui rassemble les conseils et les regroupements artistiques du Québec, dont le CQT. Entre les demandes des artistes et les montants alloués pour le CALQ, l'écart se creuse; alors que le MAL estimait nécessaire une injection supplémentaire de 22 millions de dollars, le budget de mai 2007 n'a accordé qu'une augmentation non récurrente de 8,5 millions au budget du Conseil : 5 millions à Placements Culture, 2 millions en bourses individuelles et 1,5 million en diffusion internationale. Or les programmes réguliers du CALQ – qui alimentent directement les compagnies québécoises à fonctionnement et à projet – n'ont pas été augmentés depuis 2004. Un tel écart témoigne du difficile dialogue entre les artistes et le gouvernement québécois.

Ottawa

En affirmant en 1981 l'indépendance du Conseil des Arts du Canada (CAC) par rapport au gouvernement, la commission Appelbaum-Hébert a-t-elle nuit au Conseil? Chose certaine, à partir de ce moment les crédits du CAC baissent, que ce soit par des coupures ou par un manque à gagner dû à l'inflation. Ainsi, en 1992, le budget du CAC en argent réel avait baissé de 30 % par rapport à 1987. La tournée de consultations de 1994-1995 est reçue avec hostilité par le milieu théâtral québécois qui craint, non sans raison, que les résultats de cette démarche ne servent qu'à justifier de nouvelles coupures. Il est vrai que le gouvernement canadien avait annoncé en 1993 la création d'un ministère du Patrimoine, dont les actions dans le domaine culturel risquaient d'être soumises aux priorités politiques du gouvernement; ce ministère, fondé en avril 1996, s'est révélé en effet pesant... Parmi les faits saillants concernant le CAC, signalons, en 1993-1994, l'établissement de l'aide pluriannuelle; la fin du programme Exploration en 1996 et, en 1997, la malheureuse élimination de l'Office des tournées, intégrant les objectifs et les buts de ces programmes aux divers services des arts concernés; et en 1999, l'établissement de la Brigade volante, qui a pour but d'aider le développement organisationnel des compagnies. Au cours de ces vingt-cinq ans, on aura vu aussi dans les évaluations des dossiers, aux critères artistiques d'autres critères liés à la gestion, à l'augmentation des revenus au guichet, aux revenus autonomes et à la diffusion, prendre une importance croissante. En dépit des augmentations récentes des fonds alloués au CAC (30 millions de dollars, récurrents), l'argent alloué à Ottawa au théâtre québécois reste nettement insuffisant.

Le ministère du Patrimoine canadien, précédemment mentionné, a pris en charge les subsides aux institutions de formation professionnelle d'envergure nationale – ce qui au Québec ne concerne que l'École nationale de théâtre. Depuis 2001, il soutient la diffusion, grâce au programme Présentation des arts Canada qui n'évalue pas les projets par les jurys de pairs et dont les délais de réponse sont encore anormalement élevés. Et il est devenu un intervenant souvent important dans le soutien à la création d'infrastructures – essentiellement des lieux. De plus, ce ministère administre le programme de Consolidation des arts qui comporte quatre volets (projets de stabilisation, développement des compétences, incitatifs aux fonds de dotation, projets de réseautage) qui visent à renforcer l'efficacité organisationnelle et à développer les compétences des organismes. C'est aussi Patrimoine canadien qui subventionne majoritairement les Festival TransAmériques, Carrefour international de théâtre de Québec et autres festivals d'art théâtral au Québec, de même que la plupart des diffuseurs spécialisés en théâtre.

Du côté des villes

Dans maintes villes et municipalités, on remarque que le Service des Loisirs est devenu le Service des Loisirs et de la Culture, même si les sports prennent encore la part du lion. En effet, on compte en ce moment au Québec plus de 130 villes et municipalités qui se sont dotées – principalement depuis 2000 – d'une politique culturelle, à l'initiative du mouvement les Arts et la Ville. Cette tendance témoigne d'une prise de conscience au sujet du rôle des gouvernements de proximité dans le développement culturel et l'importance de la culture dans le rayonnement et l'identité d'une cité. Il reflète également une idée de plus en plus répandue qui veut que la ville soit en train de remplacer la nation comme principal lien d'ancrage de la culture. C'est dans cette mouvance que Culture Montréal, qui rassemble des instances individuelles, civiques et artistiques, a été fondé – non sans controverse – en 2002, à la suite du Sommet de la culture tenu l'année précédente. Le débat actuel entourant la fondation à Montréal d'une Agence de développement des arts et de la culture s'inscrit dans cette tendance.

Car si Montréal fut, en 1956, le premier gouvernement au Canada à se doter d'un Conseil des arts, ce conseil aura été marqué par son fondateur, le maire Jean Drapeau, pour qui la culture était essentiellement une mise en représentation du prestige. En 1980, ce conseil devient le Conseil des Arts de la communauté urbaine de Montréal (CACUM). L'année suivante commence à se concrétiser une initiative majeure : l'inauguration de la première des douze

maisons de la culture qui parsèmeront le territoire montréalais. Grâce aux tournées du programme Jouer dans l'île, inauguré en 1983, plusieurs compagnies ont pu diffuser leurs pièces devant un public nouveau. En 2002, à la suite des fusions municipales, le CACUM est redevenu le... Conseil des arts de Montréal. Puis, défusions obligent, depuis 2006, il relève du Conseil d'agglomération de Montréal. Le budget, gelé de 1992 à 2003, a commencé à augmenter, ce qui s'est traduit par l'accueil de nouveaux organismes, mais on est encore loin d'un soutien attentif aux structures émergentes auquel on s'attendrait de la part d'une instance gouvernementale locale de cette importance. Notons finalement, l'adoption, il y a deux ans, de la Politique de développement culturel de la ville de Montréal (2005-2015), ayant, entre autres, comme préoccupation l'intégration des artistes issus des communautés culturelles.

À Québec, le Conseil de la culture des régions de Québec et de Chaudière-Appalaches joue un rôle-clef depuis le début des années 80 par son travail de concertation et ses actions auprès des partenaires civiques et gouvernementaux. Depuis 1979, la Ville de Québec et le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine (MCCCF) ont investi plus de 116 millions de dollars dans le patrimoine et le développement de la culture de la capitale. L'entente actuelle prévoit, jusqu'en 2008, des investissements supplémentaires de plus de 21 millions répartis à travers 6 programmes qui s'adressent aux citoyens et aux organismes de Québec afin de les aider à favoriser l'accès et la sensibilisation aux arts, à la culture et au patrimoine; renforcer les assises du milieu professionnel; encourager la recherche et la mise en valeur du patrimoine; restaurer et rénover le patrimoine bâti et stimuler le rayonnement culturel de la capitale. Du côté de la création, la Ville, par l'entremise de son Service de la culture, a instauré différents programmes de subventions et des mesures d'aide qui s'adressent autant aux artistes qu'aux organismes artistiques et culturels professionnels.

Si le théâtre francophone est sous-financé pour arriver à créer selon son véritable potentiel, le théâtre québécois anglophone, de son côté, l'est encore plus. On s'étonnera que le Leonor & Alvin Segal Theatre (du Centre Saidye Bronfman) vienne seulement de recevoir pour 2006-2007 un peu d'argent de fonctionnement de la part du CAC, peu enclin à soutenir les petites compagnies anglo-montréalaises qu'il estime correctement soutenues par le CALQ, dont les investissements dans les arts n'ont pas d'équivalent dans les autres provinces.

Mécénat, commandites et autres sources de revenus

Encouragé par l'État depuis le début des années 90, les commandites et les dons d'entreprises n'ont pas donné tous les résultats escomptés. Ceci dit, il y a eu un progrès dans l'implication générale de l'entreprise privée envers les arts. Toutefois, une réflexion reste encore à faire sur le rôle et la place que l'on veut collectivement accorder à ces intervenants. Le théâtre, parmi les arts, est peu favorisé ; il rejoint peu d'individus à la fois (si on le compare, par exemple, au Festival international de jazz de Montréal) et n'est jamais à l'abri des discussions ou des controverses (ce qui n'arrive plus à Beethoven depuis longtemps). Ainsi, les grandes entreprises privilégient les grandes compagnies théâtrales et demandent beaucoup de privilèges et de visibilité pour parfois accorder peu d'argent. Les commandites obéissent, de la part du commanditaire, à une logique commerciale et sont soumises aux variations des stratégies de marketing.

On regrettera la relative transparence des Arts du Maurier (1971-2003), qui ont dû fermer leurs portes à cause des nouvelles lois sur le tabagisme et que la Fondation Imperial Tobacco du Canada ne remplace qu'en partie. Le mécénat des individus et des petites entreprises n'est pas très développé. Si, depuis une quinzaine d'années, la firme Georges Laoun Opticiens, à Montréal, a donné un exemple de mécénat et de commandite fondé sur une écoute éclairée des arts, il s'agit, hélas!, d'une exception. Quant au grand mécénat, il est rarissime en théâtre au Québec; mentionnons toutefois l'exemple du Centre Saidye Bronfman, dont le théâtre s'appelle depuis le 1^{er} juin 2007 le Leanor et Alvin Segal Theatre, d'après le nom de ses mécènes. En 2005, le ministère de la Culture a lancé le programme Placements Culture, dont l'administration a été confiée au CALQ. Ce programme fait en sorte que le CALQ ajoute des subventions de contrepartie aux contributions et aux dons recueillis par les organismes demandeurs auprès de donateurs et de fondations. En 2007, 17 organismes de théâtre sur 97 organismes agréés bénéficiaient de ce programme. (En musique, si l'on souhaite comparer, il y en a 28.) Il est encore tôt pour déceler l'impact réel de cette initiative.

4 Présenter notre art

Jouer, diffuser

En février 1980, au Café Nelligan, on créait *Panique* à Longueuil de René-Daniel Dubois; la production a été présentée jusqu'à la fin du mois de juin, avant d'être reprise plusieurs semaines l'automne suivant. Cette liberté dans la diffusion est vite devenue impossible. En 1982, même le Théâtre de Quat'Sous, qui demeurait réfractaire à l'idée d'une saison préétablie, a dû céder aux « avantages » de l'abonnement. L'idée de saison pour fins d'abonnement, née à la fin des années 60, a fini par enserrer les théâtres qui ont adopté cette formule dans une dynamique de produire-jeter. Les années 80 ont vu s'établir une rigidité – qui a fait en sorte que la plupart des spectacles recevant un accueil intéressé du public ne pouvaient pas répondre à cet intérêt – menaçant de créer une culture sans mémoire théâtrale où les productions qui auraient pu marquer l'imaginaire, n'ont pas eu la chance de se répercuter pleinement dans la collectivité.

Cette question de la diffusion de base a préoccupé la communauté théâtrale; les solutions ne sont pas évidentes avec les comédiens passant d'un contrat à l'autre, rendant difficiles les prolongations (et où les jouer, d'ailleurs?) et un manque d'habitudes quant aux reprises. Le milieu a réagi en imaginant des stratégies qui permettent de prolonger la vie des spectacles. Certains spectacles ont voyagé d'un public à un autre dans un même espace urbain: en 1981, *C'était avant la guerre à l'Anse-à-Gilles* de Marie Laberge est passé de la Salle Fred-Barry à la Compagnie Jean Duceppe tout comme en 1987 *Les Feluettes* de Michel Marc Bouchard, nés aussi à Fred-Barry, ont déménagé au Théâtre du Collège français avant d'être intégrés à la saison suivante du TNM. On trouvera facilement d'autres exemples dont, récemment, le passage de *24 poses (portraits)* de Serge Boucher du Théâtre d'Aujourd'hui à la Compagnie Jean Duceppe, puis en tournée québécoise. Ces dernières années, grâce au développement des réseaux de tournées, nombreux sont les spectacles – majoritairement des pièces d'auteurs québécois – qui circulent. La reprise est passée dans les mœurs; on sait maintenant comment les présenter, les publiciser. En témoigne la longue vie de *L'Odyssee*, le spectacle de Dominic Champagne créé par le Centre national des Arts et le Théâtre du Nouveau Monde en 2000 qui a bénéficié d'une série de reprises. Mais surtout, comme le théâtre jeune public le fait depuis une vingtaine d'années, on pense désormais des spectacles en fonction d'une diffusion à long terme tant chez de moyennes compagnies – entre plusieurs exemples, *Trick or Treat*, *Howie*

the rookie, *La Société des loisirs* et *Avaler la mer et les poissons* à la Manufacture (devenue désormais une référence en matière de reprise/circulation) – que chez les grosses compagnies – *Antoine et Cléopâtre* au TNM, dont la tournée québécoise et française était établie avant la première. Ces spectacles sont souvent repris dans les théâtres qui les ont créés et effectuent des tournées québécoises, interprovinciales, voire internationales. Si les créateurs comme Denis Marleau, Robert Lepage et, maintenant, Wajdi Mouawad, ont pensé très tôt dans leur carrière à créer des spectacles en fonction d'une longue vie grâce à des tournées à l'étranger, ce rejet du produire/jeter, remplacé par un souci de créer en fonction d'une diffusion longue, est maintenant répandu dans toutes les sphères du milieu : des spectacles comme *Les Apatrides* du Théâtre INK ou *Lentement la beauté* du Théâtre Niveau Parking ou encore *Unity, mil neuf cent dix-huit*, *Le Ventriloque* et *Le traitement* du PàP en témoignent. Il est vrai que la disparition, en 1996, du Théâtre populaire de Québec (fondé en 1963 à l'initiative du ministère des Affaires culturelles et dont le mandat spécifique était de présenter du théâtre en tournée) a « libéré » la tournée pour l'ensemble du milieu théâtral. Il est vrai aussi que cette disparition a coïncidé avec l'achèvement d'un réseau sérieux de lieux théâtraux. De plus, la fondation de Réseau Scènes en 1987 et la mise sur pieds des Voyagements en 1997, sans parler de l'arrivée d'agences spécialisées dans la tournée, ont permis au cours des quinze dernières années un appréciable développement des tournées. Ceci dit, ce ne sont pas toutes les productions qui appellent reprises et prolongations, comme l'ont démontré les directeurs des théâtres à la suite de la publication, en 1998, de l'essai polémique de Raymond Cloutier *Le Beau Milieu*, qui a eu pour grande qualité d'avoir provoqué un éclat médiatique et, surtout, tout un véritable débat au sein du milieu théâtral québécois.

Le début des années 80 a marqué l'amorce d'un développement de salles partout au Québec (sujet à de périodiques moratoires), créant peu à peu un réseau de lieux pouvant diffuser du théâtre; réseau dont ne dispose, il est intéressant de le préciser, aucune autre province canadienne. Cette importante quantité de constructions et d'aménagements a rapidement créé une expertise québécoise dans le domaine de la conception de salles de spectacles, expertise qui sera rapidement sollicitée au niveau international. Que ce soit à Sept-Îles ou à L'Assomption, à Coaticook ou à Baie-Comeau, à Longueuil ou à Amos, à Saguenay ou à Gatineau, il y a une salle qui peut accueillir du théâtre. Certaines salles ont été spécifiquement construites pour accueillir le théâtre; plusieurs d'entre elles (comme la Salle Albert-Rousseau à Sainte-Foy ou le Théâtre de la Ville à Longueuil) étaient à l'origine des auditoriums de cégeps qu'on a doté d'une entrée publique et d'un équipement

professionnel. Ceci dit, ces salles ont fréquemment une jauge supérieure de 700 places, ce qui les rend inadéquates pour les formes intimes que privilégient maints créateurs de théâtre et plusieurs salles, conçues ou aménagées pour la musique populaire et les spectacles d'humour, sont carrément des tombeaux pour tout ce qui s'appelle théâtre.

En 1996, le gouvernement du Québec a adopté une politique de diffusion des arts de la scène intitulée Remettre l'art au monde. Cette politique reconnaissait le travail des diffuseurs et officialisait l'importance d'offrir sur l'ensemble du territoire québécois des spectacles de qualité représentatifs de la diversité des arts de la scène. La fondation de RIDEAU (Réseau indépendant des diffuseurs d'événements artistiques unis) en 1978 a permis la création d'une bourse du spectacle. Le diffuseur spécialisé en théâtre, disposant d'une salle adaptée aux besoins du théâtre de création, se voit ainsi appuyé dans ses objectifs. Parmi les quinze diffuseurs spécialisés en théâtre au Québec, treize d'entre eux se sont regroupés au sein de l'Association des diffuseurs spécialisés en théâtre (ADST) créée en 1998. Ces diffuseurs spécialisés se répartissent entre deux types d'organisation: diffuseurs et producteurs-diffuseurs. Cinq diffuseurs (Théâtre Périscope, Les productions Les Gros Becs, Premier Acte de Québec, la Maison Théâtre et éventuellement le Théâtre de la Centrale à Montréal) sont tous nés du regroupement de troupes ayant voulu partager un lieu de création et de diffusion. Les huit producteurs-diffuseurs (L'Arrière Scène, le Théâtre du Bic et le Théâtre La Rubrique en région, de même que l'Espace Libre, la Salle Fred-Barry du théâtre Denise-Pelletier, La Licorne, le Théâtre d'Aujourd'hui et le Théâtre Prospero à Montréal) réunissent au sein d'une même organisation des fonctions de production et de diffusion. Les seuls diffuseurs spécialisés en théâtre, reconnu par le CALQ, mais ne faisant pas partie de l'ADST sont l'Espace Go et l'Usine C.

Le diffuseur spécialisé fonde ses choix sur des critères artistiques, prenant ainsi souvent des risques artistiques et financiers en misant sur des projets prometteurs, mais souvent en gestation. De plus, il ne cherche pas nécessairement une rentabilité à court terme; on sent un souci de développer et de valoriser le théâtre comme discipline artistique distincte. Si les diffuseurs spécialisés et certains diffuseurs pluridisciplinaires font un travail exceptionnel de publications, rencontres, conférences, ateliers, travaux pratiques, développement et éducation du public, toutefois, faute de ressources nécessaires, la diffusion, et notamment celle en région, constitue ainsi le maillon faible de la chaîne création-production-diffusion. Le théâtre dans les régions, n'a pas la présence qu'il devrait avoir. Non seulement il ne s'en

diffuse pas assez, il s'en crée, aussi, trop peu. Si l'effort mis sur la diffusion commence à porter fruit, il demeure encore et toujours difficile de créer du théâtre en région, et ce, à cause des contraintes dues à la faible densité démographique et du fait que les artistes vivant hors des grands centres peuvent difficilement vivre de leur art. Il est ardu pour ces compagnies de diffuser leurs productions dans les autres régions et les grands centres : certaines ont réussi à créer des partenariats avec des artistes et des compagnies de Québec ou de Montréal sans pour autant perdre ou diluer leur personnalité artistique et leur ancrage régional.

On permettra aussi, dans ce passage consacré à la diffusion, de parler de télédiffusion. Si la fin des années 70 a connu une coupure radicale de la part de la Société Radio-Canada de la production des grands téléthéâtres (et il n'est pas ici question des captations «boulevardiennes» du Théâtre Alcan), qui abordaient les répertoires classiques et modernes tout en ayant le grand mérite de favoriser la diffusion, voire la création d'œuvres d'auteurs d'ici tels Marcel Dubé, Françoise Loranger et Michel Tremblay, les années récentes ont vu leur quasi-disparition. Si, au cours des dernières années, des pièces comme *Motel Hélène* de Serge Boucher, *Trick or Treat* de Jean Marc Dalpé, *Albertine en cinq temps* de Michel Tremblay ou *Hôtel des Horizons* de Reynald Robynson ont été filmées pour le petit écran, la démarche est maintenant devenue rarissime. Si certains ont fondé des espoirs à ce sujet sur ARTV afin de témoigner de la créativité et de la vitalité du théâtre québécois tout en diffusant l'art théâtral en général, force est de constater que ces espoirs ont été déçus.

Lieux

À Montréal, au cours du dernier quart de siècle, on peut parler d'un net développement des lieux théâtraux. Si la Maison de Beaujeu, le Conventum, le Café de la Place, le Théâtre des Variétés et les anciens locaux du Théâtre d'Aujourd'hui, de la Manufacture, du Groupe de la Veillée et d'Espace GO n'ont pas été préservés pour la pratique théâtrale, il faut signaler l'aménagement de l'Espace libre (1982, rénové en 2002), de La Chapelle (1990) et de la nouvelle Licorne (1989), du MAI (Montréal, Arts Interculturels, 1999) ainsi que la construction du nouvel Espace GO (1995), du nouveau Théâtre d'Aujourd'hui (1991) avec sa petite salle Jean-Claude Germain et de l'Usine C (1995). Il faut aussi signaler les rénovations importantes du Théâtre du Rideau Vert (1991), du Monument national (1993, avec l'ajout du Studio Hydro-Québec/ex-Du Maurier et, en 1999, celui de la Balustrade), de la

Maison Théâtre (1997) et du Théâtre du Nouveau Monde (1998) auxquelles il faut ajouter la reconstruction complète du Théâtre de Quat'Sous (2007-2008) et, annoncée fin août 2007, une rénovation majeure des équipements scéniques et des coulisses du Théâtre Denise-Pelletier. Malgré l'existence de ces lieux – décevantement équipés si on les compare à ce qui existe dans les autres villes canadiennes – il manque de petites salles pour que les nombreuses jeunes compagnies nées au cours des dernières années puissent créer et diffuser leur travail – de là l'intérêt d'un projet comme La Centrale. Il faut aussi signaler la grave pénurie de lieux qui afflige la communauté anglophone : aucune salle décente hors des deux « institutions » que sont le Centaur et le Leonor & Alvin Segal Theatre ; l'Espace Geordie, le MainLine Theatre et le Théâtre Ste-Catherine sont tous trois minuscules, grossièrement aménagés et mal équipés.

À Québec, on a aménagé l'Implanthéâtre devenu le Périscope (1990) et on l'a rénové en 1999. La salle du Trident, dont la polyvalence n'était jamais exploitée parce que trop coûteuse (refrain connu), a été reconfigurée de façon permanente en 1999. La Bordée a laissé en 2002 sa salle de la rue Saint-Jean pour s'installer dans son nouveau théâtre du quartier Saint-Roch. Ex-Machina travaille dans sa Caserne depuis 1997 et Premier Acte, pas encore très bien logé, a pignon sur l'avenue de Salaberry depuis 2003. De plus, le projet Diamant, piloté par Ex Machina et qui comprendra deux salles aménagées dans le tunnel inachevé de l'autoroute Dufferin, semble vouloir se concrétiser. Celui-ci permettrait également aux Gros Becs de concrétiser le projet d'un lieu permanent et adéquat pour la diffusion du théâtre jeune public à Québec.

Si le milieu du théâtre pour l'enfance et la jeunesse s'est doté d'instances de diffusion solides à Montréal (la Maison Théâtre) et à Québec (Les Gros Becs), la situation est plus fragile en région où l'intérêt des diffuseurs pour ce théâtre varie grandement. Il y a des exceptions comme l'Arrière-Scène, le centre dramatique pour l'enfance et la jeunesse en Montérégie, mais de tels points de chute sont rarissimes. Les compagnies qui, pour des raisons artistiques, ne tournent quasiment plus dans les écoles (gymnases, auditoriums, cafétérias et autres agoras) doivent à la fois séduire les diffuseurs qui, à leur tour, doivent intéresser le public familial et le milieu scolaire. Depuis les premiers États généraux, les relations entre le milieu de l'éducation et le milieu théâtral ont évolué. Cependant, alors même que les engagements du gouvernement et du ministère de l'Éducation à l'égard de la fréquentation des arts ont été souvent répétés, il ne faut pas oublier que le principe d'accessibilité à la culture ne concerne pas seulement le théâtre, mais toute forme d'arts. Il est vrai que, victimes d'une vision de plus en plus consumériste de

l'enseignement, les écoles sont soumises aux pressions généralement contradictoires des parents. La réforme scolaire favorise le faire plutôt que le voir et a fait des programmes d'arts un préalable nécessaire à l'obtention d'un diplôme. De plus, même si une certaine culture théâtrale s'est répandue dans le milieu scolaire, celle-ci est fragile et intermittente, souvent les choix se font en fonction du prix de vente du spectacle, sans égard à ses qualités artistiques. Les compagnies et les diffuseurs spécialisés de théâtre jeunes publics ont développé un rôle de médiation en produisant cahiers didactiques et accompagnement pour chaque production. Entre l'élève et l'œuvre théâtrale, les intervenants scolaires peuvent agir comme transmetteur et c'est en ce sens que deux outils majeurs ont été créés : *Le Guide du passeur*, publié par Théâtre Unis Enfance Jeunesses (TUEJ) et le Conseil québécois du théâtre (CQT) en 2002 et *Coup d'œil sur la saison théâtrale* publié par le CQT à l'attention des professeurs d'art dramatique et de français. Les trois boycottages (1999, 2002 et 2005) des activités étudiantes (dont font partie les sorties culturelles) comme moyen de pression des enseignants du secteur public francophone dans le cadre de négociations de leurs conditions de travail ont grandement fragilisé les relations entre les compagnies, les diffuseurs et le milieu scolaire et ils ont mené certaines d'entre elles au bord de la fermeture. En réaction au troisième boycottage, la Coalition pour la fréquentation des arts de la scène par les élèves du Québec (CoFASEQ) a été formée en juin 2005. C'est au lendemain de l'accueil du Manifeste pour la fréquentation des arts de la scène par les jeunes par l'Assemblée nationale qu'une entente fut conclue entre les syndicats et le gouvernement et que fut réaffirmée l'importance de la consolidation des liens entre le milieu de la culture et le milieu de l'éducation.

Tourner à l'étranger

Bon an, mal an, plus d'une quinzaine de compagnies, chaque saison, tournent à l'étranger. C'est là un des changements les plus radicaux, et des plus inattendus, qui a marqué le théâtre québécois depuis 1980. Sanctionnant la qualité, la vigueur créatrice et l'originalité artistique de la pratique québécoise, ce développement spectaculaire de la présence internationale du théâtre québécois, né d'invitations enthousiastes de festivals et de diffuseurs étrangers, a changé la perception que la pratique québécoise avait d'elle-même. À défaut de soutenir adéquatement ces activités, les gouvernements en ont fait une source de fierté, voire une justification du soutien aux arts. Les compagnies qui se produisent à l'étranger y trouvent en moyenne 60 % de leurs revenus. Au moment des premiers États généraux, les tournées à l'étranger des grandes institutions comme le TNM ou le Rideau Vert étaient

choses du passé. Ce qui naît, avec les années 80, c'est le développement de liens entre des compagnies québécoises pour l'enfance et des partenaires d'Europe francophone, ainsi que les invitations à participer à des festivals internationaux lancées aux compagnies québécoises pratiquant un théâtre du corps et de l'image (Carbone 14, le Théâtre Repère). Signalons aussi le Festival des Francophonies en Limousin (dit le Festival de Limoges, fondé en 1984) qui a fait connaître dans l'espace francophone le théâtre québécois davantage fondé sur les textes. La mise sur pied en 1987, de la Commission internationale des théâtres francophones (CITF) a grandement contribué à la concrétisation de projets internationaux. Plusieurs instances ont développé des programmes pour soutenir ces tournées : le CAC, le CALQ, le ministère du Patrimoine canadien et le ministère canadien des Affaires étrangères et du Commerce international. Demeure une réalité étonnante, les compagnies qui tournent beaucoup à l'étranger (feue Carbone 14, UBU, Ex Machina, Les Deux mondes, Le Carrousel et les structures liées à Wajdi Mouawad) tournent peu – ou pas – sur le territoire québécois.

Pourtant les fonds alloués sont insuffisants. De plus, les critères d'attribution des subsides et les calendriers (concours et résultats) des différentes instances sont souvent peu adéquats en regard des délais relatifs aux invitations et concordent mal entre eux. À l'automne 2006, le ministère des Affaires étrangères a pratiqué des coupures radicales dans les budgets alloués aux services culturels des ambassades canadiennes pour l'appui aux artistes en tournée et a annoncé un gel du programme de Promotion des arts. Ce gel, qui empêchait des compagnies de respecter leurs engagements, a été suspendu à la suite de protestations. De son côté, au même moment, le ministère des Relations internationales du Québec a publié *La Politique internationale du Québec*. La force de l'action concertée qui met dans ses priorités la promotion de l'identité de la culture du Québec.

Les incertitudes de la politique canadienne, les restrictions budgétaires en Europe francophone, les contrôles administratifs accrus aux États-Unis et les contraintes financières et pratiques de l'Amérique Latine (un axe en plein développement) font de la diffusion à l'international un champ d'incertitude au moment où des compagnies petites, moyennes et grandes (le TNM et le Trident ont fait de récentes tournées européennes) tirent une part substantielle de leurs revenus de ces passages à l'étranger.

Les textes québécois voyagent aussi. Dans l'Europe francophone, certes, parfois linguistiquement « aménagés » pour la francophonie d'Europe, mais

principalement en traduction. Au CEAD, le nombre de traductions de pièces québécoises déposées avoisine les 600 (et elles ne sont pas toutes déposées...). Si l'œuvre de Michel Tremblay domine toujours le domaine de la traduction (26 pièces traduites en... 26 langues), on compte aujourd'hui plusieurs auteurs dont les œuvres sont suivies à l'étranger et traduites dans la foulée de leur création – mentionnons Suzanne Lebeau, Jasmine Dubé, Serge Boucher, Carole Fréchette, Daniel Danis, Larry Tremblay, Wajdi Mouawad. Certains de ces auteurs voient maintenant leurs textes créés à l'étranger avant qu'ils le soient au Québec.

Si l'on exclut les festivals, la circulation du théâtre étranger au Québec est plus inconstante et plusieurs partenaires étrangers ont déploré le manque de réciprocité de la part des compagnies et des lieux québécois. On peut avancer plusieurs hypothèses pour expliquer cette situation; cachets élevés (cas fréquent chez les spectacles européens), diffusion et circulation restreintes, difficulté de promouvoir des artistes inconnus. Signalons le travail de la Maison Théâtre, Des Gros Becs, d'Espace GO ou du Périscope qui veillent à mettre, saison après saison, une à deux productions par année à leur programmation. Notons surtout le travail accompli par l'Usine C où l'on consacre depuis le début des années 2000 une part significative de la saison à des accueils étrangers. De plus, peu d'artistes individuels étrangers viennent travailler avec des théâtres et des artistes d'ici. Demeure timide la présence d'artistes comme les Français Guy Allouche (*À quelle heure on meurt ?* au Trident en 1999, repris au Théâtre Denise-Pelletier), Alain Knapp (*L'École des femmes* au Théâtre Denise-Pelletier en 2000), Stanislas Nordey (*Forces* au Quat'Sous en 2005), l'Irlandais Ben Barnes (*Danser à Lughnasa* au TNM en 2003) ou Éric Vignier (*Savannah Bay* à Espace GO en 2007). Des coproductions comme *Big Shoot* (Compagnie Lézards qui bougent [France] et Théâtre Denise-Pelletier, 2006) ou *Frank, le garçon boucher* (Théâtre Blanc et quatre compagnies belges) sont encore rares, hors du milieu du théâtre pour l'enfance. Et on se rappellera Jacques Lassalle, venu brillamment monter *L'Épreuve* de Marivaux et *Électre* de Sophocle à l'École nationale de théâtre au début des années 80, qu'aucun théâtre professionnel d'ici n'a invité par la suite...

Notons aussi une ouverture grandissante au théâtre des francophonies canadiennes – principalement l'Ontario français et l'Acadie – ouverture favorisée par un des critères du programme Présentation des Arts du Canada de Patrimoine canadien. Par la diffusion et la coproduction (mentionnons, en 2002, *Violette sur la terre* de Carole Fréchette, une coproduction du Théâtre du Nouvel-Ontario de Sudbury, du théâtre du Tandem de Rouyn-Noranda-

Ville-Marie et de la compagnie française Théâtre en scène de Roubaix, ce théâtre affiche une présence montante (quoique encore timide) sur nos scènes même si, dès 1984, la Salle Fred-Barry accueillait *Nickel* du Théâtre du Nouvel-Ontario.

Du côté de la critique

La couverture médiatique du théâtre s'est beaucoup transformée au cours des vingt-cinq dernières années : en dépit de la création de nouvelles instances critiques, le discours sérieux sur les arts (dont le théâtre) a été peu à peu marginalisé. Les grands médias écrits et électroniques ont orienté leur travail vers *l'entertainment* avec comme conséquence que l'artiste n'a sa place que s'il est une célébrité et que sa présence contribue à l'augmentation des tirages et des cotes d'écoute.

Du côté de la presse écrite, le départ en 1983 de Martial Dassylva de son poste de critique théâtral à *La Presse* qu'il occupait depuis 1965, marque la fin d'une époque alors qu'au *Devoir*, la figure de Robert Lévesque, cultivé, polémiste, brillamment excessif, en poste depuis 1981, polarise la communauté théâtrale; en 1984, une pétition demandant son renvoi du *Devoir* sera accueillie fraîchement par la direction du quotidien qui le gardera comme journaliste vedette jusqu'à son départ très médiatisé en 1996. *Le Devoir*, grâce à des journalistes comme Michel Bélair et des critiques comme Hervé Guay, maintient généralement un bon standard dans sa couverture du théâtre; signalons aussi que ce quotidien, en accord avec son mandat national, a des correspondants théâtraux à Québec et, depuis peu, en Outaouais. À Québec, la critique est dominée par la figure compétente et alerte de Jean Saint-Hilaire qui, au *Soleil*, a succédé à Martine Corriveau en 1985. La fondation de l'hebdomadaire culturel *Voir* en 1986 amène un regard neuf, passionné et cool sur le théâtre, que l'on ne retrouve pas nécessairement au *Montreal Mirror* (fondé en 1985, hebdomadaire à partir de 1989). L'irruption de Québecor dans le domaine des hebdomadaires culturels avec l'achat du *Montreal Mirror* en 1997 et le lancement d'*Ici Montréal* en 1999 accélérera une commercialisation de *Voir* que quittent ses critiques d'expérience en 2003; *Ici Montréal* opérera un virage similaire en 2006, remerciant Robert Lévesque qui y tenait un carnet depuis 2001, pendant que *Voir*, de son côté, multiplie les éditions régionales.

Du côté des médias électroniques, seul Radio-Canada a diffusé une parole critique digne de ce nom, mais la disparition en 2004 de la Chaîne culturelle (ex-Radio-Canada FM) a supprimé un important lieu de parole où en particulier Michel Vaïs, à travers diverses chroniques et émissions (dont *Les Trésors du théâtre*, *Théâtre du lundi*, *Parlons théâtre*, *En scène*) a tenté de donner une voix à l'art dramatique. À la télévision, les chroniques et les magazines se sont succédés sans s'imposer, à l'exception de la controversée quoique parfois stimulante *Bande des six* à l'antenne de la télévision de Radio-Canada de 1989 à 1993. On remarque que la presse écrite et la presse électronique suivent en ce moment la même tendance générale : on confie généralement la critique théâtrale à des communicateurs débutants, dont les connaissances en art dramatique sont souvent sommaires. La fonction de mémoire et de mise en perspective de notre art que doit accomplir la critique se trouve en ce moment en danger.

Du côté de la critique spécialisée, *Les Cahiers de théâtre Jeu*, fondés en 1976, ont peu à peu perdu le côté militant qui caractérisait les premiers numéros de cette publication pour devenir une solide revue généraliste. La fondation en 1985 de L'Annuaire théâtral a donné un lieu d'expression aux chercheurs universitaires rassemblés au sein de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET, fondée en 1976 sous le nom de Société d'histoire du théâtre du Québec - SHTQ.)

L'Association québécoise des critiques de théâtre (AQCT), fondée en 1985, a regroupé ceux qui exercent ce métier dans la presse. Leur principale activité a d'abord été la remise annuelle de prix, répartis en diverses catégories avant l'apparition de l'Académie québécoise du théâtre, puis se limitant – depuis l'instauration de la Soirée des Masques – à primer une production à Québec et une autre à Montréal, chaque prix étant décerné après l'établissement de trois nominations.

Mais le changement le plus important du côté des communications est l'arrivée de l'Internet, qui à partir de la seconde moitié des années 90, a permis aux compagnies et organismes de théâtre de s'adresser au public de façon élaborée et complexe sans passer par les médias écrits et électroniques.

En 1993, le milieu théâtral s'est doté de l'Académie québécoise de théâtre (AQT), dont la principale fonction est de faciliter l'accessibilité au théâtre (ce que fait son site Internet Théâtre Québec.com) et d'organiser Le Gala – télévisé – des Masques. Même si le milieu théâtral appuie généralement cette remise de prix, la formule pour en faire un spectacle télévisuel séduisant, tout en demeurant fidèle au théâtre, n'a pas encore été trouvée. Ce gala, qui permet à la communauté théâtrale de se célébrer une fois l'an – ce qui n'est pas peu de chose – n'a pas encore démontré qu'il attire au théâtre ceux qui n'ont pas l'habitude d'y aller. Alors que la formule télévisuelle du gala vient encore de changer, l'Académie est très consciente d'être à un moment charnière de son existence.

Conclusion : un art présent

Les années à venir seront passionnantes ; elles verront sans doute un passage générationnel se réaliser ; les fondateurs-directeurs de maintes compagnies nées dans les années 70 ralentiront leurs activités, voire prendront une forme de retraite. Comment ce transfert s'opérera-t-il ? Ces compagnies mourront-elles comme Carbone 14 ? Et il est probable que certains des grands théâtres – où les directorats semblent se renouveler à un rythme maintenant plus lent – voient l'arrivée de nouveaux directeurs. Seront-ils d'une autre génération ? De grandes figures tutélaires, fondatrices d'institutions, nous ont quittés : Gratien Gélinas (1909-1999), Mercedes Palomino (1914-2006), Yvette Brind'Amour (1918-1992), Jean Gascon (1921-1988) et Jean Duceppe (1924-1990). Dans un milieu jeune comme le nôtre – n'oublions pas que le théâtre tel que nous le concevons et le pratiquons date de l'après-guerre – ces départs se multiplieront... À ces départs, il faut ajouter ceux, majeurs, de Robert Gravel (1945-1996) et de Jean-Pierre Ronfard (1929-2003) dont l'héritage dépasse de beaucoup la fondation du Théâtre expérimental de Montréal (1975-1979), du Nouveau Théâtre expérimental (ouvert en 1981) et de l'Espace Libre. Ils ont légué au milieu théâtral un respect pour le savoir et la pensée, un esprit critique et un ludisme exigeant qui anime toujours le NTE d'Alexis Martin et Daniel Brière, l'Espace Libre d'Olivier Kemeid et qu'Anne-Marie Provencher transmet à sa manière au Théâtre de la Ville à Longueuil. Mais leur influence féconde déborde de beaucoup leurs collaborateurs directs : Gravel et Ronfard sont encore des références absolues pour maints artistes et artisans de notre milieu.

Environ un quart des Québécois de plus de 15 ans vont au théâtre au moins une fois par année, en dépit d'une augmentation – en dollars constants – du prix des billets au cours des trente dernières années. Ce n'est pas rien.

Depuis les premiers États généraux, le théâtre québécois s'est pourtant métamorphosé. Au moment des premiers États, il est, sans le savoir, en train de perdre sa fonction nationaliste – non pas tant une fonction politique, qu'on a exagérée – mais une fonction de définition d'un « nous » national après les bouleversements identitaires entraînés par la Révolution Tranquille. Et sans être nationaliste, le théâtre des années 80 et du début des années 90 a été un théâtre très national : les références des artistes, tant en écriture qu'en jeu et en mise en scène, étaient québécoises. Sans être fermé aux influences

étrangères, ce théâtre était majoritairement *sui generis*. L'arrivée des festivals internationaux, de la diffusion accrue de nos spectacles à l'étranger et le développement de la circulation et des échanges d'artistes ont multiplié les points de référence; depuis une dizaine d'années, les pratiques émergentes sont énormément en dialogue avec des démarches d'ailleurs avec lesquelles elles ressentent des affinités – sans toutefois avoir les moyens de pousser ces désirs d'échanges.

Une chose demeure, et c'est le pacte dramaturgique qui s'est scellé à la fin des années 70 avec la création de spectacles comme *Les Belles-Sœurs* ou *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* du Grand Cirque ordinaire. Car une dramaturgie, ce n'est pas tant un ensemble de codes et de procédés, c'est un pacte tacite qui lie les artistes de théâtre et la collectivité dont ils font partie. Ce pacte, au Québec, est fondé sur une attitude d'ouverture envers le public – ce qui se manifeste habituellement par un souci d'accessibilité –, sur une éthique de l'engagement émotif comme marque d'authenticité et sur le désir de faire de toute représentation un moment rassembleur, voire de communion.

Paul Lefebvre

L'auteur souhaite remercier pour leurs précieux conseils et commentaires les membres du comité directeur des Seconds États généraux du théâtre professionnel québécois en particulier Martin Faucher et Pierre Rousseau, ainsi qu'Alain Grégoire et Natalie McNeil.