

Martin Faucher
du sensible au politique

Pierre Lefebvre and Philippe Gendreau

Number 312, Summer 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/81507ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lefebvre, P. & Gendreau, P. (2016). Martin Faucher : du sensible au politique. *Liberté*, (312), 8–15.

« Je revendique
en effet la notion
d'élite artistique
comme est
acceptée, par tous,
la notion d'élite
sportive. »

Martin Faucher

Du sensible au politique

À l'occasion du dixième anniversaire du Festival TransAmériques, nous avons rencontré **Martin Faucher** pour parler de son rôle de directeur artistique du Festival et de l'état du théâtre au Québec.

Propos recueillis par **Philippe Gendreau et Pierre Lefebvre**

LIBERTÉ — Vous entamez votre troisième année comme directeur artistique du FTA. Quelle part de l'héritage de la direction précédente voulez-vous conserver et quels sont les aspects du Festival que vous souhaitez modifier, développer?

MARTIN FAUCHER — Marie-Hélène Falcon, la fondatrice du FTA, voulait à la fois témoigner des spectacles exceptionnels qu'elle avait eu la chance de voir à l'étranger, de la vitalité des arts de la scène au Québec, et provoquer des rencontres entre les œuvres aussi bien qu'entre les artistes. C'est de ces désirs-là qu'est né en 1985 le Festival de théâtre des Amériques.

C'était alors une période riche pour les arts de la scène au Québec, car il y avait aussi le Festival international de nouvelle danse (FIND). Marie-Hélène était donc au centre de cette effervescence, à laquelle on pourrait ajouter les *Cent jours d'art contemporain*

de Montréal. À ce moment-là, et d'une façon totalement décomplexée, le Québec se sentait à même de recevoir chez lui les forces vives du théâtre, de la danse et des arts contemporains mondiaux. Du même souffle, il affirmait s'inscrire, d'égal à égal, dans leur mouvance.

En arrivant à la direction du FTA, j'ai donc hérité de tout ce foisonnement créatif tel que l'avait cultivé Marie-Hélène. Mais en me retrouvant aux commandes, j'ai aussi réalisé à quel point le contexte économique dans lequel nous nous trouvons aujourd'hui n'a plus rien à voir avec celui des années 1980, 1990. Désormais, en effet, toute dépense en art – et je tiens ici à faire une différence entre art, culture et divertissement – est jaugée à l'aune d'une certaine morale. Est-ce moral de dépenser autant pour des spectacles dits « pointus » qui sont vus somme toute par bien peu de public? C'est une grande question qui est posée par plusieurs.

Du point de vue esthétique, quelle est la différence entre les années 1980, 1990 et maintenant ?

Les années 1970 ont été les années de l'affirmation nationale, de l'identité, de la langue. Les années 1980, celles du théâtre d'images. Mais à partir des années 2000, on a basculé dans une ère où les prises de parole ont littéralement éclaté, et il est devenu, me semble-t-il, beaucoup plus difficile de nommer et de circonscrire des courants. Wajdi Mouawad, par exemple, fouille la question de l'identité tout en y ajoutant une dimension culturelle moyen-orientale et en participant aussi à un certain théâtre d'images. Bref, on a là quelqu'un se revendiquant autant d'André Brassard que de Robert Lepage. De plus, depuis le début du siècle, les cycles artistiques se sont accélérés. En à peine trois ou cinq ans, on passe d'une génération à une autre, d'un mouvement esthétique à un autre. Je possède un rapport très fort à l'histoire, à la lignée, et je trouve ce phénomène préoccupant. Si aujourd'hui, en 2016, cet effet d'accélération semble se calmer, la multiplication et l'éclatement des voix persistent. On peut très vite perdre ses repères, et ne plus arriver à voir, à percevoir, le ou les fils qui nous relient aux traditions artistiques qui nous constituent. Or, d'un point de vue esthétique, mais aussi social et politique, la question de la lignée me semble essentielle. C'est pourquoi, d'ailleurs, un des rôles du Festival est d'essayer de nous aider à clarifier d'où l'on vient et dans quoi l'on s'inscrit.

Et comment cela se fait-il ?

Principalement en invitant au Festival des maîtres, européens, américains et québécois, des artistes à la pratique féconde, mais surtout riche d'une longue expérience. Il s'agit par là d'affirmer qu'il y a là, chez ces hommes et femmes qui atteignent maintenant les soixante, soixante-dix ans, une parole toujours forte, inspirante. C'est aussi essentiel de fréquenter ces artistes que de se demander qui est la chorégraphe de vingt-sept ans ou le scénographe de trente ans qui, tout en l'ignorant bien souvent, s'inscrit en ce moment dans telle lignée et continue à en tisser le fil de façon inédite.

L'un des rôles du Festival serait donc de nous révéler les lignées ?

Tout à fait. C'est d'ailleurs ce qui, peut-être, me distingue en partie de Marie-Hélène. Celle-ci créait, inventait un lieu. Moi, je m'y inscris. Je ne suis pas passéiste, mais il me semble essentiel de ne pas rester confiné à la génération présente et dominante. On a beaucoup à apprendre de ceux qui nous ont ouvert des voies, tout comme des jeunes qui créent des œuvres dont on ne saisit pas encore le sens ou l'impact. Il faut donc faire attention à ne pas être monolithique, à ne pas privilégier une génération par rapport à une autre. Penser en termes de lignée est une façon d'échapper à ce piège-là, d'autant plus que la notion même de lignée, et donc de transmission, est trop souvent aujourd'hui mise à mal. Dans un article du *Devoir*, je lisais dernièrement qu'au Québec, les artisans

du bâtiment sont maintenant au nombre de mille, alors que jusqu'à récemment, ils étaient autour de cinq mille. Si on ne fait rien, il n'y aura plus, un jour, personne pour produire ou rénover des toits, murs, fenêtres, corniches, balcons dont on maîtrisait auparavant la fabrication, et tout ce savoir accumulé s'éteindra avec la mort de la génération en place. Or, le théâtre est lui aussi un art d'artisan. Si tu ne peux pas t'asseoir à côté de quelqu'un qui est plus vieux que toi et l'écouter, tu n'apprendras pas. Si une grande part du milieu théâtral est en deuil à la suite du décès du costumier François Barbeau, c'est qu'il a formé au moins trois générations d'artistes. Mais les enfants de Barbeau, ils n'ont pas les moyens d'avoir des assistants. Du coup, ils n'auront pas de descendance. Ça implique que les prochaines générations apprendront surtout de façon empirique, ce qui n'est pas l'idéal. Moi, j'ai eu la chance d'être aux côtés de Marie-Hélène pendant huit ans. On n'était pas nécessairement toujours d'accord sur tout, mais j'avais la chance d'échanger avec une femme que je respectais et qui savait m'écouter. Je l'ai vécu comme un compagnonnage, et je crois profondément à cette méthode de transmission.

Est-ce qu'une certaine homogénéité, si ce n'est un certain conformisme, sévissant en ce moment dans le théâtre montréalais ne serait pas, elle aussi, liée à un manque de dialogue entre les générations ? La grande stabilité des directions artistiques qui se renouvellent assez peu pourrait peut-être aussi s'expliquer de la sorte ?

C'est plus complexe que ça. D'abord, il faut comprendre qu'au Québec, il n'y a jamais eu de volonté, ni politique ni populaire, de se doter d'un théâtre subventionné à la hauteur d'une nation, comme on peut le voir en Allemagne, en Pologne ou en France. Ça implique donc que chacun de nos théâtres est une corporation privée et ça, c'est essentiel pour saisir où nous en sommes, d'autant plus que les théâtres qui étaient subventionnés entre 65 % et 70 % il y a vingt ou trente ans le sont aujourd'hui à environ 30 %. Les directions artistiques qui maintiennent le cap depuis les années 1990 ont beau avoir développé une expertise inouïe en matière de financement privé, le manque de ressources les oblige à être obnubilées par le nombre de spectateurs qui, s'il n'est pas extraordinairement élevé, les obligera peut-être à mettre la clef dans la porte. Cette course aux guichets uniformise certainement les œuvres théâtrales dans le souci de plaire à tout prix au public.

Le milieu est donc fragile et n'a pas su développer un modèle économique susceptible de permettre à ceux qui y œuvrent de se côtoyer, de vieillir et de s'épanouir sur le long terme.

Les directions qui sont en place maintenant, s'ils partent, n'ont nulle part où aller. Ça implique un retour à la pige et, en plus, à des piges parfois moins payantes qu'elles ne l'étaient il y a dix ou quinze ans. On a ainsi sclérosé le milieu, car il suscite plus d'inquiétudes et de

craintes économiques qu'il ne prodigue de stimulation artistique. En même temps, ceux qui sont présentement en poste font un travail héroïque et tiennent littéralement chaque théâtre à bout de bras. Quand ils vont partir, on est en droit de se demander qui saura cumuler à la fois les compétences artistiques et les contacts politiques et financiers pour poursuivre, comme si de rien n'était, la mission artistique des lieux qu'ils auront à diriger. La suite des choses ne sera pas facile à assurer.

Et comment expliquer cette fragilité économique ?

Une des particularités du théâtre québécois, celui qui n'est pas fait par les compagnies possédant leur propre lieu de diffusion, c'est-à-dire majoritairement la jeune génération, c'est qu'il coûte très cher non pas à créer mais à produire. Il faut louer des salles de répétitions, un théâtre, les services d'un relationniste de presse, etc. Avant d'arriver au spectacle fini, tu dois régler un million de factures que beaucoup de compagnies de théâtre à l'étranger n'ont pas à régler. Alors que nos gouvernants ont incité depuis des décennies les Québécois à accéder à la propriété, nous avons étonnamment développé au fil des ans un théâtre de locataire. Tiago Rodrigues, le nouveau directeur du Théâtre National Dona Maria II à Lisbonne, me racontait que sa génération avait pris d'assaut des lieux théâtraux qui avaient été fermés après des coupures de l'État. Des artistes en ont donc défoncé les portes et s'y sont installés pour y présenter des spectacles sans avoir à payer autre chose que le spectacle lui-même ! Au Québec, des théâtres, il y en a plein, mais dès que tu franchis la porte d'une salle de spectacle, le compteur part. Allez à Espace Go, à l'Usine C, à Prospero, ça coûte une fortune. Une trop grande portion des budgets de production passe ainsi non pas dans ton art, mais bien dans les coûts fixes. Faire un théâtre pauvre dans un milieu pourtant pauvre, c'est presque impossible ici. Les générations arrivées après l'an 2000 se retrouvent cantonnées dans des salles de cent cinquante places et moins, comme Jean-Claude-Germain, Prospero intime ou Fred-Barry, avec pour effet pervers que l'imaginaire théâtral québécois s'atrophie. Je suis curieux de voir comment les nouveaux programmes du Conseil des arts du Canada ainsi que ceux du Conseil des arts et des lettres du Québec répondront aux besoins impérieux de ces perpétuels locataires du théâtre québécois. Je suis convaincu qu'on pourrait faire les choses autrement.

Comment ?

En accordant aux Espace Libre, Espace GO, Licorne, Usine C et autres les moyens conséquents pour que les projets qui sont accueillis en leurs murs le soient réellement, mais pour ça, il faudrait que le milieu adhère en bloc à cette vision. À Buenos Aires, grâce à un système de salles de cent places et moins, les artistes et petites compagnies réussissent à présenter des shows sur deux ans, en les donnant deux ou trois fois par semaine. Le coût est minime et ainsi, peu à peu, un public se développe. C'est un exemple intéressant dont on pourrait s'inspirer.

Lors de la reprise de *Being at home with Claude* en 2004, René-Daniel Dubois affirmait qu'aujourd'hui, une pièce de théâtre ne pouvait plus devenir un événement de société.

C'est comme si dans l'abondance artistique et culturelle que l'on connaît, conjuguée à la vitesse à laquelle les événements médiatiques déferlent sur nous, on n'arrivait plus à voir le fond des choses. *Sauce brune*, de Simon Boudreault, par exemple, avec son propos féroce, c'est le moins que l'on puisse dire, sur le système d'éducation et le système alimentaire, aurait dû faire événement. Idem pour *Chante avec moi* ou *Mummy* d'Olivier Choinière. Le *J'accuse* d'Annick Lefebvre a quant à lui créé un certain remous cette saison au Théâtre d'Aujourd'hui. C'était très réjouissant de voir dans la salle la réaction des différentes générations aux propos assez violents qui y sont tenus, mais en général, oui, l'écoute sociale n'est pas à la hauteur des spectacles de théâtre.

« Le théâtre est un art d'artisanat. Si tu ne peux pas t'asseoir à côté de quelqu'un qui est plus vieux que toi et l'écouter, tu n'apprendras pas. »

Alors que c'est le cas dans d'autres endroits...

Absolument. Lors d'un séjour à Cracovie, j'ai été frappé de voir à quel point le théâtre est un lieu de contestation de l'ordre établi. Et si le théâtre peut jouer ce rôle, c'est qu'il est fortement soutenu par l'État. Or, ici, il n'y a pas d'institution théâtrale. L'économie de marché règne et les arts sont une marchandise comme les autres.

Et comment notre théâtre se compare-t-il avec la production internationale ?

Sauf pour le théâtre enfance-jeunesse, notre théâtre est actuellement très peu diffusé à l'international. Il y a bien sûr les Robert Lepage et Denis Marleau, donc les artistes phares des années 1980, 1990, et Wajdi Mouawad, qui est la queue de cette comète-là. Mais pour les générations qui suivent, la diffusion est assez timide. Il y a tout de même Mani Soleymanlou avec ses pièces *Un*, *Deux* et *Trois* et les *NoShow*, *iShow* et *Cinq visages pour Camille Brunelle*,

spectacles produits par des collectifs d'artistes et le théâtre PàP. Ce trop peu de diffusion est bien sûr dû en partie à la nouvelle réalité économique de l'Europe, et notamment celle de la France. Cela dit, pour bon nombre de décideurs européens, notre théâtre ne passe pas, ou ne passe plus, la rampe. Si l'on reconnaît en général la valeur de nos textes, pour ce qui est de la mise en scène, on est loin du compte. Et je dirais, malheureusement, souvent avec raison.

Selon moi, la grande réussite du théâtre québécois des quarante dernières années est celle des auteurs dramatiques. Le travail qui a été fait grâce au Centre des auteurs dramatiques, des années 1960 jusqu'à maintenant, est des plus probants. Ce succès, d'ailleurs, nous aide à voir ce qui, dans les autres domaines du théâtre, du jeu à la mise en scène, s'avère problématique. Le CEAD est un formidable incubateur, qui a été créé par et pour les auteurs pour avoir un lieu où on les aiderait à peaufiner leurs pièces et à les diffuser. Sans être un producteur, il est en lien direct avec son milieu, c'est-à-dire les théâtres du Québec, mais aussi tous les joueurs nationaux et internationaux d'importance. Un auteur québécois, très rapidement à la sortie des écoles ou dès un premier texte remarqué, peut s'inscrire dans un de ces réseaux. Et si on regarde les succès du théâtre québécois des quinze dernières années, 80% de ceux-ci sont des créations de textes québécois, un pourcentage qui est impensable en Allemagne ou en France.

Ça se gâte toutefois quand on se penche sur les mises en scène de ces textes qui arrivent mal à traduire la contemporanéité de ces écritures, par un jeu, une scénographie et des moyens technologiques qui sachent témoigner des rapports complexes et chaotiques que nous entretenons avec le temps et l'espace, avec notre époque. Bref, nous avons de la difficulté avec les nouveaux modes de narration qui brisent la linéarité traditionnelle du récit. Il y a donc un décalage très net, très marqué entre l'écriture dramatique et l'écriture de plateau.

La cage scénique, c'est un espace merveilleux qui possède des possibilités presque infinies que l'on peut explorer tout autant avec les mécaniques traditionnelles du théâtre qu'avec tous les nouveaux apports technologiques et numériques que nous connaissons. Mais pour explorer ces possibilités-là, encore une fois, il faut des sous, et il n'y a pas eu d'investissement dans nos salles de répétition depuis des lustres. Les metteurs en scène n'ont donc pas pu développer de nouveaux savoir-faire et s'approprier ces puissants nouveaux outils de création. À cause de ça, beaucoup de textes contemporains, mais aussi les textes issus du grand répertoire se trouvent réduits, par nécessité économique, à leur plus simple expression. Et là, c'est le début d'un cercle vicieux. Moins on en fait, moins on sait faire. C'est pour ça qu'on crée du théâtre comme il y a vingt, trente ans, hélas.

Pourtant le Québec a longtemps eu une excellente réputation de bricoleur, de champion du « faire beaucoup avec peu », et ce, autant au théâtre qu'au cinéma. Aurait-on perdu une expertise?

On se retrouve aujourd'hui entre deux chaises. D'une part, il est évident qu'on n'est plus capables de fonctionner avec les moyens du bord, mais en même temps on rêve de faire des shows dignes de Berlin. Ça fausse tout. On ne cherche plus à explorer une esthétique qui serait en accord avec notre réalité sociale et politique. C'est comme si on n'arrivait pas à saisir qui nous sommes et quels seraient les moyens à utiliser pour l'exprimer. On a développé au Québec depuis les années 1980 le syndrome du palmarès. En gros, si on n'est pas des premiers de classe, ça ne vaut pas la peine de faire les choses. Et ça, ça découle du succès phénoménal du Cirque du Soleil, du délire de Vegas. Si on ne va pas en Chine, à quoi bon? Mais ce type de rayonnement, pour moi, ne veut rien dire. La question qui est importante de se poser est : qui sommes-nous et qu'avons-nous de fondamental à exprimer?

Ce manque de moyens serait donc aussi un manque de moyens intellectuels et artistiques?

Oui. Le plus grand cadeau qu'on pourrait s'offrir serait de se redonner un sens critique qui nous permettrait de lire, par exemple, *Ubu roi* d'Alfred Jarry d'une part, notre société de l'autre, et de voir comment les deux lectures s'éclairent l'une l'autre. On ne peut plus monter *Ubu roi* ou *L'avare* de Molière comme si c'était de simples spectacles comiques, amusants, délassants. C'est complètement irresponsable de faire ça. Ça revient à faire un spectacle de fin d'année pour plaire à ses parents, c'est-à-dire au pouvoir, c'est-à-dire à l'ordre établi. Or, on ne peut pas à la fois plaire à l'ordre établi et le contester. Quand je dis qu'à l'international on trouve que notre théâtre ne passe pas la rampe, c'est de ça que je parle. La charge politique, critique de nos shows est tellement timide qu'elle en devient insignifiante. Un programmateur étranger, forcément, se demande pourquoi il se donnerait la peine d'inviter à Paris, Bruxelles ou Munich un show joli et consensuel dans lequel il n'y a aucune urgence, aucune remise en question alors que la planète est à feu, à sang et en faillite. Curieusement, la danse québécoise quant à elle circule nettement plus sur les scènes internationales.

Cette difficulté avec le sens critique, avec la mise en perspective des grands enjeux mondiaux, il faut le dire, n'arrive malheureusement pas de nulle part. On vit dans un Québec où le projet d'éducation, des CPE au sous-financement honteux des universités, est désastreux. En plus, on a dévalorisé les métiers traditionnels, les métiers manuels, tout en survalorisant la formation universitaire. Et là, on n'arrive plus à former correctement les gens. Les classes sont surchargées et c'est la même chose dans les écoles d'art où, pour pouvoir faire ses frais, on accepte le plus de monde possible. Or, il serait peut-être plus adéquat et honnête de réduire le nombre d'entrées. C'est un concept avec lequel on a de la difficulté au Québec, mais on aurait besoin de réhabiliter la notion d'élite. Je revendique en effet la notion d'élite artistique comme est acceptée, par tous, la notion d'élite sportive. Arrêtons de dire que tout le monde est pareil, tous les enfants géniaux.

Mon voisin peut, pour un soir, faire aussi bien que moi sur une scène. Mais sur le long terme? Être un artiste, c'est être un marathonien. Et il faut s'arranger pour avoir des artistes qui seront pertinents à soixante-dix, quatre-vingts ans sans qu'ils aient à craindre pour leur survie économique. Pour durer dans le temps et être capable de se renouveler, il faut un solide bagage émotif et intellectuel. Le rôle des écoles d'art devrait être de nous donner des armes nous permettant d'évoluer toute notre vie durant. Pas de produire des artistes qui vont se brûler le temps d'un flash et qui, au mieux, n'auront été que la saveur du mois. C'est là le grand défi pour le Québec. Car on a beaucoup d'artistes qui, en début de carrière, sur un ou deux spectacles, nous éblouissent, mais ensuite? Comment leur permettre de trouver un second souffle, et puis un troisième?

Le FTA peut-il aider dans ce cadre-là?

On essaye. Depuis l'an dernier, nous avons mis en place « les terrains de jeu », dans lesquels sont rassemblés une multitude d'événements autour des spectacles présentés. Une des missions de ces terrains de jeu est de mettre en contact les artistes étrangers avec le milieu. L'idée est de ne pas se contenter de voir le spectacle, de l'apprécier ou non, mais de pouvoir réfléchir à ce spectacle-là, de discuter sur ce qui l'a amené à être tel qu'il est, puis d'aller encore plus loin en abordant les outils de travail, les outils de réflexion; bref, ce qui peut permettre d'approfondir une démarche artistique. Bon, le Festival n'est pas une école, mais, à sa façon, pendant deux courtes semaines, il peut servir de vecteur d'émulation et de perfectionnement. J'aimerais aussi que les artistes étrangers qui donnent des classes de maître ou des ateliers soient ensuite relayés dans les écoles de théâtre ou encore que les directeurs de théâtre qui découvrent ces artistes lors du FTA les invitent dans leurs saisons régulières.

Tu évoquais tout à l'heure la notion d'élite. Le FTA est-il élitiste?

Je veux faire un festival qui est exigeant, rigoureux. Est-ce qu'il faut être élitiste pour lire *Les frères Karamazov* ou regarder *Le Décameron* de Pasolini, *Cris et chuchotements* de Bergman? Ça prend une certaine patience, un certain effort, un investissement en temps, un lâcher-prise aussi. Mais c'est tout. Trop de nos dirigeants actuels ne se sont pas beaucoup affranchis de Duplessis qui parlait des « joueurs de piano » ou des « pelleteux de nuages ». Oui, bien sûr, en principe, le ministre de la Culture aime l'art, mais en même temps, par les temps qui courent, les ministres de la Condition féminine ne sont pas nécessairement féministes... Il devrait y avoir de la part de la classe dirigeante un amour beaucoup plus grand des arts, un appétit pour les œuvres fortes et exigeantes, bref, une soif de sens qui pourrait servir d'exemple. Un ministre, et pas nécessairement de la Culture, qui irait à la Chapelle, à l'Agora de la danse, au Musée d'art contemporain, qui lirait Catherine Mavrikakis, ça dirait que l'art existe et fait

partie de la vie, de notre vie. Ça dirait que se pencher sur des œuvres exigeantes ou déroutantes, ce n'est pas une perte de temps. Au Québec, malheureusement, tous partis politiques confondus, le discours sur la place de l'art dans la société est depuis trop longtemps le même fourre-tout contenant de belles phrases bien pensantes et trop peu de politiques structurantes et visionnaires.

« Pour établir une comparaison et faire image, le fonctionnement d'un théâtre privé, ça pourrait ressembler à exiger de la Grande Bibliothèque que chacun de ses livres soit emprunté au moins vingt fois l'an pour être jugé rentable. »

On parle justement en ce moment de revoir la politique culturelle du Québec. Le FTA va-t-il déposer un mémoire?

Sans doute, oui. Mais ce qui m'agace là-dedans, c'est que pour donner des sous à Bombardier, on ne sente pas le besoin de tenir une consultation publique. Le gouvernement est simplement convaincu que cette entreprise-là est un vecteur essentiel de la société québécoise et du coup, les millions pleuvent. Mais pour la place de la culture, de l'art, ça nous prend des consultations populaires avant d'aller de l'avant. Alors, oui, je regarde ce processus avec un certain cynisme.

Mais tu disais tout à l'heure que le problème du théâtre québécois n'est pas que financier. Qu'il y a aussi des questions de structure, de formation, d'organisation. Une politique permet de se pencher sur les problèmes de cet ordre-là.

Après avoir présidé le Conseil québécois du théâtre pendant quatre ans et demi et mené les Seconds États généraux du théâtre, j'avoue être quelque peu découragé par la difficulté d'élaborer une vision commune de l'ensemble du milieu théâtral par ceux qui y œuvrent. Je n'avais peut-être pas à l'époque les bonnes stratégies ou l'expérience nécessaire pour énoncer une vision commune et voir à ce qu'elle soit mise en œuvre.

**N'est-ce pas demander beaucoup à un milieu?
N'est-ce pas plutôt à l'État, aux institutions publiques,
de faire un tel travail?**

C'est à la fois le rôle du milieu et le rôle du politique. Mais que fait le politique? Il tient une énième consultation où le milieu culturel et la population sont invités à se prononcer sur des enjeux très spécialisés. Je crains qu'il soit beaucoup question des doléances de ceux qui disent que l'art devrait être à la portée de tous et qu'il est fort injuste que l'amateur qui aime faire de la sculpture ou de la danse n'ait pas droit, dans le système actuel, aux subventions du Conseil des arts et des lettres du Québec. Je ne suis pas contre le fait que mon voisin joue de la flûte traversière ou fasse de l'impro, mais dans un contexte de mondialisation et de compétition féroce, l'État se doit d'être là pour soutenir la pratique artistique de haut niveau. L'État doit être là comme jamais pour les Théâtre du Nouveau Monde, Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, Trident, Théâtre Blanc, pour les Gaétan Paré, Sarah Berthiaume et Alexandre Fecteau, pour la gang des Écuries et combien d'autres gens et lieux de production et de diffusion qui constituent la crème des artistes du théâtre québécois. Mais si on a tant de difficulté à le faire, je pense que c'est parce qu'au Québec, politiquement, socialement et même dans l'intimité de nos familles, on se méfie de la parole. De façon consciente ou inconsciente, on ne veut pas d'une compagnie québécoise de théâtre qui aurait la puissance de l'Orchestre symphonique de Montréal, car on ne veut pas d'un groupe qui serait subventionné pour prendre haut et fort la parole, pour avoir un discours vigoureux et parfois corrosif sur notre société. Bref, on ne veut pas se donner les moyens d'une grande parole, critique et politique, qui se déploierait sur le mode sensible et artistique.

Est-ce parce que contrairement à ce qui se passe en Pologne, par exemple, comme tu le disais tantôt, ici, les politiciens sont incapables de recevoir une telle parole?

La plupart des pays ont fondé un théâtre national pour affirmer leur identité. On fondait ainsi un théâtre pour que la Pologne, la France, l'Allemagne s'affirment. On donnait de l'argent à des artistes en leur disant : « Grâce à votre art, on va pouvoir dire au monde entier que nous sommes une nation forte, évoluée, raffinée. » C'est l'idée de Louis XIV derrière la Comédie-Française. Bon, nous, politiquement parlant, on n'est toujours pas un peuple. On ne forme pas un État-nation. Et on n'a pas de théâtre national. On a pourtant eu des artistes dans les

années 1960 et 1970 qui avaient la trempe de diriger un théâtre de cette envergure, mais on a choisi de ne pas le faire. En même temps, je ne rêve pas nécessairement à ces modèles qui appartiennent peut-être à une autre époque. Le grand défi du Québec artistique est d'être contemporain tant dans sa forme, dans son discours que dans son fonctionnement.

C'est donc un manque de souveraineté politique qui nous empêche d'assumer une telle parole?

C'est un savant mélange de manque de confiance en soi et d'une perpétuelle méfiance de l'artiste conjugué à un rapport tordu et culpabilisant à l'argent, aux subventions et au commerce. Tous les théâtres qui existent en ce moment à Montréal sont des théâtres privés. Ils reçoivent bien sûr de l'aide de Québec, d'Ottawa et de Montréal, mais ça n'en fait pas des théâtres publics pour autant. Et comme je le disais tantôt, là où il y a quinze, vingt ans les théâtres étaient soutenus jusqu'à 70% par l'État, ils ne le sont plus aujourd'hui qu'à 30%. Un théâtre public a d'abord un cahier des charges. Il repose nettement moins sur les revenus du guichet pour fonctionner, ce qui lui permet de prendre des risques artistiques. Il peut donc sans trop s'inquiéter mettre à l'affiche un spectacle controversé qui risque de déplaire, mais qui, malgré cela, se doit d'être entendu sur la place publique, précisément parce que ce qu'il a dire est important, important parce que controversé. Dans un cadre privé, faire entendre une telle parole remettant en question en tout ou en partie l'ordre établi et d'une façon plus ou moins radicale peut impliquer que tu doives par la suite mettre la clef dans la porte. Ton choix éditorial se fait assez vite : tu passes à autre chose, et idéalement, à quelque chose de payant. Pour établir une comparaison et faire image, le fonctionnement d'un théâtre privé, ça pourrait ressembler à exiger de la Grande Bibliothèque que chacun de ses livres soit emprunté au moins vingt fois l'an pour être jugé rentable. Les livres empruntés seulement deux fois par année ou une fois par quatre ans seraient éliminés. Les rayons de la Grande Bibliothèque auraient une tout autre allure... C'est pourtant précisément cette logique qu'on impose au théâtre québécois.

Je me dois toutefois de saluer le gouvernement de Justin Trudeau qui met à exécution sa promesse de doubler le budget du Conseil des arts du Canada d'ici 2021. Quelles seront les répercussions de ces sommes importantes sur notre pratique théâtrale? On s'en reparlera dans dix ans.

En terminant, parlons un peu de cette édition 2016.

Ce qui m'importe au FTA, c'est d'offrir une diversité générationnelle chez les artistes, hommes et femmes, une diversité esthétique, une diversité géographique, un équilibre entre le théâtre de texte et le théâtre d'images, et la danse, tout ça fréquenté par une diversité de publics. C'est aussi de présenter des spectacles à grande et à petite échelle, des shows relativement fastes et d'autres réalisés

dans le plus grand dénuement. Il est important de pouvoir passer d'un extrême à l'autre, vivre des chocs, des expériences radicales à l'intérieur du même quinze jours. C'est ça la force de frappe d'un festival, c'est ce qui constitue son essence, sa spécificité.

D'un point de vue plus éditorial, l'important pour moi est de tenter de témoigner de la crise économique qui nous affecte et qui transforme le quotidien des gens. Par exemple, nous accueillons deux spectacles d'une petite compagnie de Rome. Le premier spectacle est l'histoire de quatre retraitées grecques qui se sont suicidées pour ne pas devenir un poids économique pour leur société. L'autre spectacle évoque la vie d'une Polonaise qui a consigné tous les faits et gestes de sa vie dans 748 carnets. Ces deux spectacles explorent comment l'être humain, dans son intimité, dans ses gestes les plus humbles, résiste à cette vaste machinerie politique et économique capable de tous nous broyer. C'est là où le théâtre nous montre sa puissance. Avec des moyens très, très simples, on a accès à des zones très intimes, très personnelles, qui sont en même temps directement reliées au social, au politique.

Il y a aussi un spectacle / débat de Christine Beaulieu, *J'aime Hydro*, qui interroge les projets de développement hydro-électrique d'Hydro-Québec. Notre société d'État emblématique de la Révolution tranquille et de notre entrée dans le monde moderne fait en effet des choix étonnants pour « créer de la prospérité », car ces choix semblent non seulement déficitaires financièrement parlant, mais aussi destructeurs de l'environnement et du tissu social. Ce spectacle interroge donc notre avenir collectif et offre ultimement la parole au public. On est loin d'un théâtre élitiste et esthétisant.

Il y aura la présence du grand Christoph Marthaler, qui revisite à sa manière et avec tous les moyens du théâtre suisse-allemand une pièce de Labiche pour nous montrer le ridicule de la bourgeoisie et la vanité de la prospérité. Et puis il y aura aussi des spectacles qui aborderont sans détour les questions du genre, de l'identité sexuelle, de l'intolérance à l'autre dans un monde où les frontières et ses limites sont en train de nous diviser, de nous étouffer.

Ces questions fondamentales, il faut les aborder. Il faut les aborder politiquement, bien sûr, mais artistiquement aussi. Et la force du théâtre, c'est entre autres de nous montrer l'irrationalité de la rationalité de tout pouvoir. C'est de montrer en fin de compte que l'empereur est bien souvent nu. **L**

Comédien de formation, **Martin Faucher** signe sa première mise en scène avec son collage de l'œuvre de Réjean Ducharme, *À quelle heure on meurt ?* Il a depuis signé des mises en scène d'œuvres issues tant du répertoire classique que du répertoire contemporain, dont récemment des textes de Rebekka Kricheldorf, Sarah Berthiaume, Elfriede Jelinek et Claude Gauvreau. Il est également depuis 2014 codirecteur général et directeur artistique du Festival TransAmériques.

Entre deux numéros de *Liberté*, le fil de la discussion se poursuit.



www.revueliberte.ca

 @revueliberte

 /RevueLiberte