

## Un système à casser ou à transformer ? Les Entrées libres de *Jeu*

Michel Vaïs

Numéro 109 (4), 2003

Le « modèle » québécois du théâtre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25703ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vaïs, M. (2003). Un système à casser ou à transformer ? Les Entrées libres de *Jeu. Jeu*, (109), 45–58.

## Les Entrées libres de *Jeu* Un système à casser ou à transformer ?

Les participants à l'Entrée libre sur la question « Pour ou contre le modèle québécois du théâtre ? », réunis autour de Michel Vaïs : Jacques Vézina, Janusz Przychodzen, Marie-Thérèse Fortin et Raymond Cloutier. Cette rencontre a eu lieu au Théâtre d'Aujourd'hui le 3 février 2003. Photo : Amélie Desrochers.

Le 3 février 2003, sous le titre volontairement polémique « Pour ou contre le modèle québécois du théâtre ? », la dernière Entrée libre de *Jeu* a réuni le comédien Raymond Cloutier, la comédienne et alors directrice artistique du Théâtre du Trident Marie-Thérèse Fortin, le théâtrologue Janusz Przychodzen<sup>1</sup> et le codirecteur général du Théâtre d'Aujourd'hui Jacques Vézina, lequel nous accueillait dans le foyer de ce théâtre.

### La problématique

Peu de temps avant cette discussion publique, le dossier de *Jeu* 105 sur les directions artistiques nous avait rappelé, s'il en était besoin, que le secteur public du théâtre québécois se caractérisait par une impressionnante succession de spectacles, présentés pendant peu de temps. Des metteurs en scène, des scénographes, des concepteurs et des interprètes à la pige donnent, d'un théâtre à l'autre, des productions éphémères dont les observateurs trouvent qu'ils finissent par se ressembler. Ces artistes doivent

assumer plusieurs spectacles par saison, les acteurs se dispersant dans de multiples occupations pendant les répétitions, qui ne sont pas payées de façon distincte, contrairement à ce qui se passe chez les comédiens anglophones, même à Montréal.

Plutôt que de favoriser la diffusion de plusieurs pièces en alter-

nance par des troupes de répertoire, ce système encourage l'événement, en accordant beaucoup d'importance à la promotion, à la publicité, aux relations publiques et aux impressions que les vedettes formulent à brûle-pourpoint à la sortie de la première. La critique qui compte le plus est celle qui s'inscrit dans cet événement plutôt que celle qui se nourrit de réflexion. Résultat : le public désorienté a du mal à suivre, surtout en période d'engorgement comme au début de l'automne ou en janvier. Certains condamnent ce modèle, considéré comme une fuite en avant, notamment au



1. Maintenant professeur adjoint au Département d'études françaises de la Queen's University (Kingston).

nom d'une approche citoyenne qui viserait une meilleure diffusion de l'offre. D'autres le vantent comme une formule stimulante, unique au monde et dont raffolent les vrais amateurs de théâtre.

On estime souvent notre théâtre public précaire malgré ses succès. Les subventions y jouent un rôle prépondérant, avec des contraintes particulières liées au mandat artistique, à la structure de la compagnie, au nombre de spectacles, aux cachets des artistes, à la diffusion, aux abonnements, etc. Cependant, entre l'enflure et l'originalité, le modèle québécois est-il viable ?

### Cibler la question

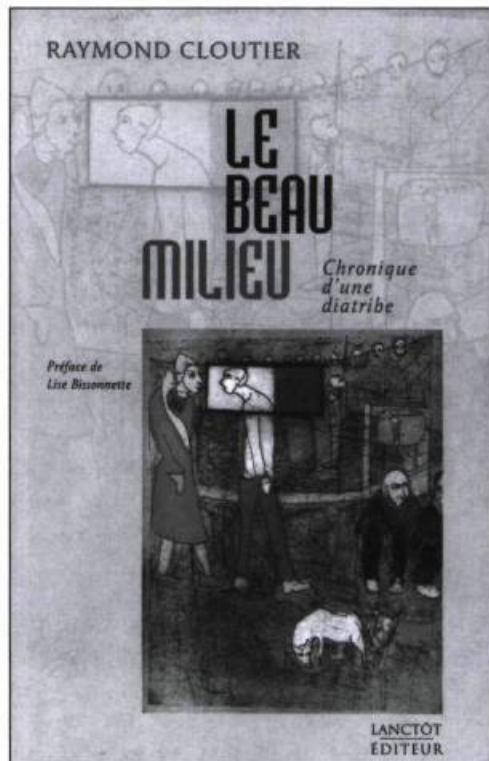
Depuis que Raymond Cloutier a fait publier sa première lettre dans *Le Devoir*<sup>2</sup>, puis, l'année suivante, son livre *le Beau Milieu. Chronique d'une diatribe*<sup>3</sup>, l'équipe de rédaction de *Jeu* n'a cessé de se pencher sur les questions qu'il y a soulevées. La réflexion s'est orientée de plusieurs façons, se manifestant par deux éditoriaux de Louise Vigeant (« Après les questions, les réponses ? » dans *Jeu* 91 et « Théâtre obligatoire ? » dans *Jeu* 92), puis par une Entrée libre « Notre théâtre est-il bourgeois ? » et un dossier sur « Le risque, à quel prix ? » (*Jeu* 101), suivi par un autre intitulé « Oser » (*Jeu* 103). Là-dessus s'est ajoutée la publication de *Vie et Mort du théâtre au Québec. Introduction à une théâtritude* de Janusz Przychodzen<sup>4</sup>, qui a lui aussi jeté un regard très critique sur notre théâtre, car il l'estime caractérisé par une dangereuse fuite en avant. Est-ce l'avis des dirigeants de nos théâtres ?

D'emblée, Jacques Vézina convient qu'il existe au Québec un système particulier de production théâtrale, qui le distingue du Canada anglais comme de l'Europe. Quant à se prononcer pour ou contre ce modèle, il dit ne pas même être sûr que l'on puisse poser la question. Car ce modèle découle moins de la décision des directions des théâtres que de l'adaptation du théâtre à des conditions économiques. Il cite les plus déterminantes : un public relativement peu nombreux (tous les directeurs de théâtre aimeraient offrir moins de productions et les jouer plus longtemps) ; la concentration à Montréal – et un tout petit peu à Québec – de l'activité théâtrale professionnelle (grâce à une industrie culturelle qui permet aux comédiens de vivre de leur art : télé, cinéma, postsynchronisation, publicité...); le niveau de financement et, surtout, la proportion des subventions qui atteignent en moyenne 50 % du budget des théâtres (alors qu'en Europe, elles peuvent aller jusqu'à 90 %) et qui font qu'ici, il faut compter sur la vente des billets pour que le théâtre puisse fonctionner ; enfin, Jacques Vézina cite le statut de travailleur autonome des interprètes et leur mode d'engagement.

2. « Le théâtre montréalais est dans un cul-de-sac », *Le Devoir*, 7 mars 1998.

3. Montréal, Lanctôt éditeur, 1999.

4. Paris, l'Harmattan, 2001.





En passant, il affirme qu'il est faux de dire que les comédiens francophones au Québec ne sont pas payés pour les répétitions : ils le sont, indirectement. Ils reçoivent un cachet pour un certain nombre de représentations garanties par le théâtre, lequel cachet inclut un montant pour les répétitions. Les comédiens anglophones sont payés différemment, à la semaine de travail. Mais au bout du compte, tous reçoivent la même somme, par exemple entre 6 000 \$ et 7 000 \$ par spectacle. Il ajoute que l'Union des artistes, qui défend très bien ses membres, ne consentirait jamais à ce que ceux-ci travaillent bénévolement pour les répétitions.

Raymond Cloutier trouve que cette histoire de modèle de théâtre est extrêmement importante. Plutôt que « Pour ou contre », il aurait pour sa part aimé parler de « Grandeur et misère » du modèle québécois. Si d'un côté on assiste à une effervescence, ou à un carrousel incessant de productions, dont certaines sont fabuleuses, il veut aussi s'attarder sur les misères de ce système. Lors de son passage au Conservatoire d'art dramatique de Montréal<sup>5</sup>, il a vu des flopees d'acteurs sortant tous les ans pour consacrer leur vie au théâtre, et qui allaient se frapper sur le même mur. Car nos plus grands acteurs peuvent difficilement vivre du théâtre. En multipliant le nombre de représentations physiquement possibles en une année par le cachet maximum, on arrive à peine à 30 ou 35 000 \$ pour les plus grandes vedettes. Il s'est donc demandé quel était le but de toute cette activité ; il lui est apparu que l'aspect social

du théâtre, art qui devrait se mettre au service d'une grande communauté, était évacué depuis plusieurs années. Peut-être à cause des contraintes que Jacques Vézina vient d'expliquer. Pour ce qui est de la diffusion du théâtre au centre-ville de Montréal, il constate une situation qui est dure pour ceux qui en font, et qui en même temps devient de plus en plus improductive pour le public qui le fréquente.

Personnellement, il n'adhère pas à la théorie d'un public restreint. Tout en sachant qu'il est peu nombreux en ce moment, Cloutier est convaincu qu'il existe aussi un fonds de public que n'atteint pas le théâtre parce qu'il ne peut pas suivre l'information ou l'économie de cette activité, à cause des changements d'affiche à répétition. C'est comme si ce carrousel tournait tellement vite qu'il en échappe des atomes et beaucoup de monde se réfugie dans d'autres activités de culture ou de loisir, ou reste à la maison. Or le théâtre est un art tellement emballant, somptueux, facile d'accès, enrichissant, qu'il lui est difficile de penser qu'il doit être réservé à une élite informée et capable de l'atteindre. Si l'on donnait priorité à ce rôle social, on pourrait développer un argumentaire auprès des gouvernements pour faire augmenter le niveau de subvention des théâtres travaillant au développement du public. On pourrait aussi penser que les acteurs qui s'y engagent atteindraient un revenu plus décent. En ce moment, Montréal ressemble à un gros *Summer Stock* (un gros théâtre d'été). Dans plusieurs villes et villages de la campagne ontarienne ou des



Raymond Cloutier évoquant, lors de l'Entrée libre de *Jeu*, la « Grandeur et misère » du modèle québécois du théâtre. Également sur la photo : Michel Vaïs et Marie-Thérèse Fortin. Photo : Amélie Desrochers.

5. Il en a été le directeur de 1987 à 1995. NDLR.



États-Unis, il y a des théâtres où l'on monte une pièce par semaine, avec des acteurs différents ayant répété une semaine ! Ces changements d'affiche deviennent une folie incontrôlable. Est-ce par fragilité ? Parce qu'on a l'impression que nos spectacles sont trop faibles, ou qu'ils ne pourront pas atteindre plus de gens ? Il reste que si vous avez essayé d'entrer à *la Nuit des rois* et que vous n'avez pas eu l'audace de réserver vos billets trois semaines à l'avance, vous avez manqué ce spectacle qui a coûté très cher, qui était formidable, mais qui aurait pu garder l'affiche au TNM pendant encore au moins deux mois ! La machine à rumeurs était partie et la ville entière aurait pu aller voir le spectacle.

Raymond Cloutier sait bien que dans plusieurs théâtres, comme le groupe des sept plus importants, chaque fois que l'on joue, on perd de l'argent. Il faut donc un peu diminuer la folie productive, et augmenter le nombre de représentations au lieu de l'offre de spectacles différents. Il faut demander des subventions proportionnelles au nombre de soirées offertes plutôt qu'au nombre de productions afin de permettre de financer le développement de public et de faire en sorte que les artisans soient mieux rémunérés et un peu moins essoufflés.

### **G7 montréalais et modèle américain**

Marie-Thérèse Fortin note que cette réalité « du G7 » est surtout propre à Montréal, le public potentiel y étant beaucoup plus important. Tous les directeurs, comme elle, aimeraient rejoindre un plus vaste public, mais les ressources pour tenter d'appliquer un autre modèle de production ne sont pas là. Les compagnies doivent donc à la fois produire et prouver l'efficacité d'un autre modèle. Le Conseil des arts et des lettres

*La Nuit des rois*, mise en scène par Yves Desgagnés : un succès de la saison 2002-2003 du TNM qui aurait pu garder l'affiche deux mois de plus, selon Raymond Cloutier. Photo : Yves Renaud.



du Québec vient justement de créer un Observatoire, destiné à mesurer les effets des actions du gouvernement comme des compagnies sur les pratiques culturelles. Cela dit, elle ne pense pas que tous les théâtres pourraient produire des œuvres destinées à une plus grande diffusion. Par exemple, au Théâtre d'Aujourd'hui, où l'on se consacre à des écritures émergentes, on ne sait jamais d'avance si une pièce va marcher, même si l'on investit énormément d'argent et de travail. Dans une saison théâtrale, on prend un pari sur plusieurs productions, et Shakespeare n'offre pas une garantie de succès. Ce sont les compagnies qui paient pour le risque et, quand on fait une erreur, on peut mettre cinq ans à se rattraper, peu importe le niveau de financement.

À Québec, une erreur peut avoir une énorme influence sur la communauté théâtrale la saison suivante. Car au bout du compte, quand il faut couper pour se rattraper, on ne le fait pas dans les besoins techniques ni dans le loyer immuable de la salle ou les frais fixes comme la publicité, mais dans le nombre de rôles pour les comédiens, dans le tissu, dans le bois, dans les cachets... Il faut donc ménager ses arrières, car économiquement et politiquement, on n'accorde pas assez de ressources au risque.



Seul participant à n'être pas plongé dans une pratique artistique, Janusz Przychodzen a étudié le modèle québécois de l'extérieur. Affirmant d'abord qu'il existe bien ici un modèle du théâtre, il se demande dans quelle mesure il est typiquement québécois, car il voit s'exercer une grande influence du modèle hollywoodien de cinéma. En fait, deux formes de production théâtrale cohabitent ici : le modèle européen et celui des États-Unis. Mais pour le sujet qui nous intéresse, le cycle très régulier des productions est vraiment américain. Pour bien comprendre les fondements de cette surproduction, il faut remonter dans l'histoire, car la question s'est déjà posée en 1880. Il y avait alors une situation de concurrence dans le marché du théâtre, provoquée par les troupes américaines qui pouvaient se permettre de présenter à Montréal un nouveau spectacle chaque semaine. Le milieu québécois avait réagi en tentant de faire la même chose, avec des résultats catastrophiques, car les capacités de production n'étaient pas du tout les mêmes.

Il faut donc plutôt se prononcer pour ou contre le modèle américain dans le théâtre québécois. Pour éclairer cette rencontre entre deux types de théâtre, Janusz Przychodzen cite un article de Jean-Marc Larrue qui évoque les années 1880 :

[Les troupes locales] sont contraintes à un rythme de production qui les laisse continuellement dans une situation intenable. [...] [Et pendant des décennies], personne ne [...] remet jamais [cette règle] en cause! [...] Comment, dans ce contexte, espérer autre chose que les productions bâclées, exemptes de ce souci d'unité pourtant si cher à la modernité? Non seulement ce sauve-qui-peut hebdomadaire empêchait tout recul critique, mais il tuait dans l'œuf la moindre velléité de réflexion créatrice<sup>6</sup>.

6. Jean-Marc Larrue, « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières », *l'Annuaire théâtral*, n° 23, printemps 1998, p. 21-22.

Certes, la situation aujourd'hui n'est pas la même, car la concurrence avec les États-Unis a disparu. Les théâtres sont beaucoup plus autonomes et capables de produire, mais tout de même pas selon le modèle du cinéma américain ! Il y a donc peut-être une possibilité de changement. En ce qui concerne l'idée de risque calculé, Przychodzen est d'avis que cette situation s'est surtout posée dans les années 70, moins dans la décennie suivante, et encore moins aujourd'hui. Peut-être à cause d'une tradition qui s'est installée dans la manière de penser et qui fait en sorte que l'on imagine l'institution théâtrale fragile et incertaine. Or les assises sont déjà en place : subventions, structures, salles. On peut donc se permettre le risque calculé de vouloir changer le modèle. Seulement, une diminution de la surproduction peut-elle entraîner un changement dans le modèle global ? Il n'en est pas sûr. Il estime que nous sommes à un bon moment pour commencer, même si ce modèle est très ancré et qu'il existe sous plusieurs formes. Plutôt que de changer de modèle, peut-être pourrait-on donc simplement l'améliorer, le rendre plus opérationnel. Mais pour bien comprendre ce modèle, s'il existe, il faut aborder l'aspect de la légitimation, de la réception et de la diffusion. La surproduction n'apparaît alors que comme la pointe d'un iceberg.



À Québec, signale Marie-Thérèse Fortin, le « public ne se déplace pas pour voir un artiste connu, mais pour voir Molière, l'œuvre d'un auteur ». *Dom Juan*, mis en scène par Serge Denoncourt au Théâtre du Trident en 1994 (la production a ensuite été reprise au TNM). Photo : Daniel Mallard.

### Promotion de l'événement ou éducation

Un modèle basé sur une série de spectacles est, à sa face même, fondé sur la multiplication d'événements. Il repose donc sur une nécessité d'attirer l'attention, en développant la promotion et la publicité, en confiant des rôles à des vedettes du petit écran qui vont faire parler d'elles, en interrogeant le public à la sortie des théâtres et en favorisant les réactions à chaud plutôt que la critique réfléchie... Ce tableau apparaît-il conforme à la réalité ?

Jacques Vézina le trouve tellement vrai qu'il affirme qu'il est devenu difficile de reprendre un spectacle ayant connu un succès à sa création. Car le théâtre n'obtient pas alors la couverture médiatique obtenue la première fois. Il connaît des compagnies qui se sont cassé les dents ainsi. Et comme les théâtres fonctionnent avec des budgets restreints et que la publicité coûte très cher, ils doivent compter sur la publicité gratuite que sont les entrevues, les pré-papiers, voire la critique, toutes des choses qui ne reviennent pas pour une reprise. Par ailleurs, il aimerait bien croire, comme Raymond Cloutier, qu'il suffirait d'ajouter des représentations pour attirer plus de monde au théâtre. Malheureusement, ce n'est pas le cas : des compagnies ont expérimenté cela, et l'ont regretté. Ce n'est avantageux que pour certains spectacles, qui fonctionnent bien. Au Théâtre d'Aujourd'hui, chaque pièce offre vingt et une représentations garanties. Il arrive que ce ne soit pas assez, mais parfois c'est trop. Comment deviner à



l'avance quel sera le cas ? C'est impossible autant pour un théâtre de création que pour une compagnie de répertoire. Il faut donc faire une moyenne, en fonction de la capacité de la salle. Il est vrai qu'il est absurde de retirer un grand succès dont les représentations pourraient se poursuivre encore pendant un mois ou deux. La seule alternative est la reprise, qui est aussi difficile à réaliser. Tout cela à cause d'un public relativement restreint. S'il faut changer ce système, la seule solution serait l'éducation.

Marie-Thérèse Fortin présente un tableau différent de la réalité à Québec. Là, en l'absence de cinéma, de télé, de doublage ou de publicité, l'économie du spectacle se limite au théâtre. Il n'y a donc pas de vedette autre que celles que l'on voit au théâtre. Le public ne se déplace pas pour voir un artiste connu, mais pour voir Molière, l'œuvre d'un auteur, parfois d'un metteur en scène comme Robert Lepage, qui, il est vrai, est une vedette. L'attraction pour le théâtre n'est donc pas liée à la dimension *show-business*. On constate que la tradition de fréquentation des salles dépend surtout du niveau d'éducation. Dans les écoles secondaires de Québec, le Trident a posé une question depuis cinq ans aux niveaux 3, 4 et 5 : « Êtes-vous déjà allé au théâtre ? » Les oui variaient entre cinq et dix pour cent des classes. Il faut développer le public, préparer le public de demain tout en essayant d'attirer celui d'aujourd'hui. Et les théâtres doivent faire ce travail sans aucun soutien spécifique. C'est très préoccupant car, si ces jeunes ne connaissent pas du tout le théâtre, ils ne lui donneront pas la priorité lorsqu'ils devront voter pour des budgets culturels. Elle conclut que le modèle de Raymond Cloutier serait extraordinaire, mais elle voit un trou béant entre la volonté et les moyens.

Cloutier trouve dangereux ce discours qui consiste à évoquer une situation sans issue, sans même le moindre rayon de lumière au bout. Il préfère rêver un peu ! À son avis, l'organisation d'une succession d'événements promotionnels est aussi un cul-de-sac qui doit coûter une bonne partie des subventions d'un théâtre. Il considère épouvantable que la seule façon d'avertir un public inondé d'informations soit de l'inonder davantage pour l'arracher à un autre théâtre. Et tous ces fonds qui sont dépensés au profit des grands magnats de la presse ne viennent alimenter ni le développement de public ni les acteurs. La situation est bloquée. Avec, à Montréal, cent premières de théâtre en 2003, avec un public que tous trouvent trop restreint, Cloutier ne comprend pas l'obstination de continuer aveuglément selon ce modèle. Comme la situation perdure depuis 1880, il aimerait de son vivant voir un changement ! Il ne comprend pas pourquoi le TNM n'a pas programmé *la Nuit des rois* le 15 septembre pour la finir après Noël. Il ne comprend pas pourquoi nos sept théâtres institutionnels ferment dix jours toutes les cinq semaines, soit cinquante jours par année, et en plus tout l'été, toutes les vacances de Noël et à Pâques. Il ne voit pas comment on peut attirer des familles avec des politiques semblables.

Cela dit, Cloutier trouve que l'on peut tout de même améliorer les choses avec le modèle actuel. Le Rideau Vert montait sept pièces par saison au moment où il a écrit son livre. S'il en avait présenté cinq pour les jouer plus longtemps, en mettant de l'argent dans le développement de public plutôt que dans des affiches, en créant moins d'événements, il y aurait déjà un déplacement de l'économie. Mais en fin de compte, il se demande si le plaisir que l'on a à créer, à « sur-crée », à faire des premières, à



concevoir des affiches, n'occulte pas la difficile mission, sans gloire, d'aller chercher un à un de nouveaux spectateurs dans les groupes communautaires, dans les écoles ou dans les usines. Il est persuadé que le problème ne se réglera pas avant que les programmes du primaire et du secondaire n'incluent une obligation de fréquentation des arts de la scène. Il faut à la fois travailler en amont, dans l'éducation, et en aval, dans les activités des théâtres.

Il reconnaît que la situation du Théâtre d'Aujourd'hui est particulière, dans la mesure où cette compagnie est la seule ayant pour mission de fertiliser la création dramaturgique québécoise. Elle doit donc, par nature, multiplier les affiches, car c'est une école d'auteurs, un laboratoire. Mais il faudrait aussi, à Montréal comme à Québec, des institutions nationales, des théâtres d'État, chacun étant un vaisseau amiral où un budget stable permettrait de fournir à la population la culture théâtrale nécessaire à tout citoyen vivant en Occident. Car on en dépense, de l'argent, en ce moment ! Il faudrait, par exemple, que le Trident puisse fonctionner 250 soirs par année pour offrir des spectacles à tous les tarifs, à toutes sortes de communautés. Cloutier trouve très éclairante l'idée que l'origine du modèle de surproduction vient d'une concurrence avec les Américains. Car au lieu d'un théâtre à vocation sociale, nous en avons un à vocation industrielle. Et le théâtre marchand semble fonctionner très bien. Quant à la question de savoir à l'avance si un spectacle va bien se vendre, il estime qu'il est plus facile de bien prévoir avec trois pièces par saison qu'avec sept. Certes, les théâtres ont maintenant des abonnés en guise de fonds de commerce, mais ce n'est pas une solution.



### Évolution du modèle

Rappelons qu'entre 1880 et aujourd'hui, il y a eu d'autres périodes où les théâtres changeaient d'affiche toutes les semaines. Ce fut encore le cas dans les années 40 et 50, par exemple à l'Arcade ou à l'ancien Théâtre Stella qui a précédé le Rideau Vert. Il existe donc une certaine tradition de surproduction, qui paraît s'être assagie mais qui pourrait encore évoluer. Justement, à la Soirée des Masques du 2 février 2003, soit la veille de cette Entrée libre, plusieurs prix ont été remis pour des spectacles qui doivent faire l'objet de reprises ou de tournées la saison prochaine. Est-ce l'amorce d'une évolution salutaire ?

Jacques Vézina cite *24 Poses*, pièce reprise chez Duceppe ; *Des fraises en janvier*, créée au Théâtre d'Aujourd'hui et qui sera reprise aussi chez Duceppe en 2003-2004, après avoir fait l'objet d'une production identique en anglais au Centaur, en collaboration avec le Théâtre d'Aujourd'hui. Si l'on ajoute la tournée, cette pièce aura été



En 2001, la Compagnie Jean-Duceppe a repris *24 Poses* de Serge Boucher, un spectacle mis en scène par René-Richard Cyr et créé au Théâtre d'Aujourd'hui en 1999 (photo ci-dessus : Gilles Duchesneau). À l'automne 2003, c'était au tour de la pièce d'Évelyne de la Chenelière, *Des fraises en janvier*, également créée au Théâtre d'Aujourd'hui, en 2002, dans une mise en scène de Philippe Soldevila (photo ci-contre : Christian Desrochers).

jouée près de cent vingt fois, ce qui est exceptionnel, surtout dans un théâtre voué à la création. À son avis, s'il existe une possibilité de changement, elle réside dans l'action des organismes subventionnaires sur les théâtres. Depuis un certain temps, l'accent a été mis davantage sur la production que sur la diffusion. Mais cela résulte du jugement des pairs. Car, dans un comité d'évaluation pour l'attribution de bourses, les pairs ont tendance à donner la priorité à une nouvelle production plutôt qu'à la reprise d'un spectacle. Pour ce qu'on appelle les subventions de projet, une compagnie peut présenter, à certaines conditions, un projet de reprise de spectacle, mais dans les faits

la priorité est donnée aux créations. Il y a là sans doute une orientation à revoir pour encourager davantage la diffusion, au détriment de la production. Car les conseils des arts reçoivent plus d'une centaine de projets par année, sans tenir compte des compagnies subventionnées au fonctionnement. C'est énorme !

Raymond Cloutier revient sur la question de fond : « Pourquoi, pour qui fait-on toutes ces productions ? Quel est le but de tout ça ? » Quand il a commencé sa carrière, il y avait cinq à six mille personnes qui tournaient autour de l'activité théâtrale. Aujourd'hui, sur la région métropolitaine de trois millions d'habitants, combien de spectateurs différents fréquentent nos activités ? Jacques Vézina cite des chiffres de Théâtres Associés. Pour dix théâtres dits institutionnels dotés d'un lieu, dont huit à Montréal et deux à Québec, en 2000-2001 il y a eu 544 620 billets vendus. Si l'on extrapole, Cloutier estime à 100 000 ou 120 000 le nombre de spectateurs différents à Montréal, ce qui ne représente pas un gros pourcentage de la population : à peine 3 % des gens vont au théâtre. Il estime qu'il ne faut pas se décharger, sur la classe politique, du devoir de développement. Tous les travailleurs culturels ont la mission de s'y atteler. Ils doivent sonner la cloche, aller chercher les sous, les moyens, les outils, plutôt que de voler des spectateurs à une autre salle, gagner le plus d'abonnés possible et placer de grosses annonces dans *La Presse*. Nous avons au Québec un problème de pauvreté culturelle qu'il ne faut pas laisser à nos enfants.

Janusz Przychodzen trouve toujours utile de se demander, dans une discussion pareille, sur quoi au moins tout le monde s'entend malgré les déchirements. En lisant *le Beau Milieu*, il a trouvé une idée commune aux différentes positions. Tout le monde ressent un inconfort, un malaise avec le présent système. Personne ne l'a vraiment défendu. Certains le défendent simplement parce qu'ils trouvent qu'il est le meilleur possible, bien que fragile. Ensuite, il trouve utile de placer la réflexion dans l'évolution récente du théâtre québécois, car, depuis les années 60, les structures ont



changé. Aujourd'hui, il y a suffisamment d'expérience en matière de mise en scène pour que l'on puisse davantage se permettre le genre de risque que réclame Raymond Cloutier. Il faut trouver une voie de sortie à ce qui apparaît comme un cercle vicieux. Il est d'accord pour travailler à la formation d'un nouveau public, mais il pense que cela ne marchera jamais si c'est pour l'intégrer dans un système qui n'a pas confiance en soi. Car, pas plus que les compagnies, le nouveau public n'aura de confiance dans ce théâtre. À propos du manque de spectateurs, il semble que ce public s'est effrité depuis les années 70. Bien sûr, les conditions sociales ont changé, comme les idéologies; la création collective et le théâtre engagé ont disparu. Mais le théâtre québécois n'est plus aussi engagé dans la société. Enfin, à propos des abonnés, il ne pense pas qu'il faille les éliminer pour changer le modèle. Il suffit de modifier les conditions d'abonnement, qui permettraient alors une mobilité plus grande à l'intérieur du système.

La directrice du Trident note que la difficulté qu'elle avait évoquée tient au fait qu'un théâtre doit à la fois faire fonctionner le système actuel et en implanter un autre, sans le soutien nécessaire. Marie-Thérèse Fortin essaie d'imaginer un TNM qui proposerait de produire trois spectacles plutôt que cinq dans sa prochaine saison. Tant mieux si ça marche, mais sinon, assumons le risque tous ensemble!

Cette tendance est déjà observable: tous les théâtres ont réduit le nombre de spectacles à l'affiche par saison depuis quelques années. Seul le Rideau Vert en offre davantage. Raymond Cloutier affirme pourtant qu'aucun des fonctionnaires qu'il a consultés ne lui a dit qu'un théâtre offrant une production de moins pour un même nombre de représentations aurait une baisse de subvention. Il suffit donc de le demander! Jacques Vézina opine: lorsqu'il travaillait pour le Conseil des Arts du Canada, Pierre Bernard du Quat'Sous lui a demandé comment le Conseil réagirait s'il présentait un seul spectacle en une saison. Et il lui avait répondu qu'on l'appuierait sans doute, mais qu'il ne devait pas rater son coup! Il ne l'a jamais fait. Ce n'est donc pas un problème de subventions, mais Vézina conclut que si le spectacle est mal accueilli, ce n'est intéressant pour personne de jouer devant une salle vide...

### **Frustrations du public**

Dans la salle, Marié Deraspe, spectatrice, dit être en rédaction de mémoire de maîtrise sur le théâtre. Elle estime que le plus grand risque, c'est le spectateur qui le prend, car il ne sait pas ce qu'il va voir. Et c'est encore pire pour un abonnement. Le Quat'Sous a d'ailleurs fait sa campagne d'abonnement cette année en donnant le titre des auteurs de la saison mais pas celui des pièces. On constate aussi que les théâtres font leur programmation sans se parler: en novembre 2000, il y a eu trois Molière et un Marivaux en même temps!

L'auteure Carole Fréchette intervient pour dire qu'elle connaît bien le modèle européen du théâtre et que, comme celui du Québec, il est constitué de saisons avec cinq, six ou sept spectacles à l'affiche. Seules différences: les compagnies ont plus d'argent que les nôtres et les spectacles y sont souvent créés en coproduction par des théâtres de plusieurs villes – ce qui se fait ici de temps en temps aussi. Mais à part la Comédie-Française, qui est le vaisseau amiral de la France et qui pratique l'alternance



Le public à l'Entrée libre sur la question « Pour ou contre le modèle québécois du théâtre ? », discussion qui s'est tenue au Théâtre d'Aujourd'hui le 3 février 2003. Photo : Amélie Desrochers.

un, deux ou trois responsables de la promotion et des communications qui mettent toute leur énergie à intéresser les médias. Elle est frappée de voir à quel point les Français accordent moins d'importance à cet aspect (à Paris, il est inutile de penser à des pré-papiers) ; mais, même en province, il y a toujours des gens qui travaillent au développement de public. Lorsqu'elle a été jouée en France, elle s'est trouvée beaucoup plus souvent dans des lycées pour parler de son théâtre que cela ne lui est arrivé ici. Si donc il y a une voie à suivre, même si elle est laborieuse, c'est bien celle de développer le public plutôt que d'espérer une publicité gratuite dans les journaux.

Janusz Przychodzen note que l'alternance est surtout la règle dans les anciens pays de l'Est, où les pièces restent à l'affiche très longtemps. Cela permet aux acteurs d'atteindre ce que Cloutier appelle le « second souffle » de leur personnage et d'acquérir une réelle expérience de la représentation. Par ailleurs, on précise que dans ces pays, les critiques ne vont pas à la première, mais attendent souvent quelques semaines afin de voir une pièce bien rodée. Au Québec, les critiques ne sont invités qu'à la première de presse, ce qui est énervant pour tout le monde et souvent injuste. Przychodzen remarque aussi que si l'on estime qu'il y a aujourd'hui surproduction de spectacles, dans les années 70, il y avait trop de troupes. Cette évolution dénote un processus de maturation de la conscience créatrice du milieu théâtral.

Une autre intervenante, Lyse Richer, qui œuvre aujourd'hui dans le théâtre jeunes publics, dit avoir travaillé neuf ans dans deux centres dramatiques en France, l'un à Colmar et l'autre à Avignon. Dans les deux cas, on programait une seule création par année, les autres productions étant des spectacles invités. Par ailleurs, à son retour au Québec, elle a été très étonnée d'entendre des amies devenues directrices de théâtre dire qu'elles ne font pas de développement de public dans leur quartier « parce qu'elles n'en ont pas besoin ». C'est une mentalité qu'il faut changer ! Il ne suffit pas de remplir des salles un certain nombre de soirs, car le théâtre fait partie de la vie de tout le monde.

Benoît Dubois se demande s'il n'y aurait pas moyen de créer un fonds d'intervention rapide pour soutenir une production qui marche fort mais qui ferait un déficit en



offrant des supplémentaires. Pour ce qui est de la disponibilité des comédiens, il se demande s'ils ne seraient pas prêts à jouer au théâtre cinq ou six semaines d'affilée. Il dénonce le journal *La Presse*, qui, dans son calendrier culturel, ne donne même pas le numéro de téléphone des théâtres pour les réservations. Il trouve que 3 % de spectateurs de théâtre dans une population est un nombre extraordinaire : cela correspond à la cote d'écoute de Télé-Québec. Il est d'accord pour tenter d'améliorer le modèle québécois en développant le public, mais pas pour imposer un nouveau modèle aux théâtres.

Jacques Lavallée estime qu'on oublie souvent la qualité. C'est souvent au bout de trois semaines de représentations que le comédien arrive à une liberté dans son rôle et à une façon de communiquer avec le public. Il trouve que les médias ont pris trop d'importance depuis quelques années. La première représentation était jadis une soirée d'excitation, pour les acteurs comme pour le public. Aujourd'hui, les comédiens sont terrorisés, sachant que certaines personnes des médias peuvent dire ce qu'elles veulent tandis que l'acteur doit se taire et subir les conséquences du système. Il rejette le terme de « modèle », qui renvoie à un canon, à une formule à reproduire pour son excellence. Il est mal à l'aise de voir la Soirée des Masques présenter un théâtre où « tout va bien dans le meilleur des mondes ». En tant que professeur qui parle de théâtre, il se sent comme un imposteur face à ses étudiants. Car, malgré son enthousiasme et le leur, il se sent obligé de leur dire qu'ils risquent de ne jamais monter sur scène. Il se désole de voir des jeunes formés en théâtre forcés de travailler comme vendeurs ; il regrette la disparition d'émissions de radio importantes pour le théâtre ; enfin, il est inquiet de l'influence du phénomène *Juste pour rire*, qui selon lui cause un tort immense au théâtre. Il remercie Raymond Cloutier d'avoir alerté tout le monde quant au danger de trop se fier au marketing. Il a gardé en travers de la gorge la publicité du TNM qui disait des acteurs : « Venez les voir ailleurs qu'à la télévision. » Bientôt, ce sera : « Venez les voir ailleurs qu'au Festival *Juste pour rire*. » C'est formidable qu'il y ait cent spectacles à voir à Montréal, mais la plupart sont faits par des jeunes qui n'ont pas de travail au théâtre et qui sont obligés de s'en créer. Il faut donc absolument suggérer de nouvelles pistes de réflexion aux directeurs de

Présenté par  
Hydro-Québec

pascale bussières  
**ailleurs**  
qu'à la télé.

en personne au  
Pascal Bussières dans *Les Sorcières de Salem*

Le Nouveau Monde • Radio-Canada • MEDIA.COM • Olympia •

Voyez des comédiens en chair et en os. Soyez de la prochaine saison du Théâtre du Nouveau Monde. Ils jouent pour vous *La Serva amorosa* de Goldoni, *Combat de nègre et de chiens* de Koltès, *Le Misanthrope* de Molière, *Don Quichotte* de Cervantès, *Les Sorcières de Salem* d'Arthur Miller. De véritables face-à-face à ne pas manquer. Abonnez-vous au **866-8668**.

Depuis quelques années, les compagnies de théâtre misent gros sur le marketing. La campagne publicitaire racoleuse du TNM pour la saison 1997-1998 en a irrité plusieurs : le public était invité à venir voir ses vedettes préférées « ailleurs qu'à la télé ».

théâtre. Cette discussion devrait être seulement le début d'un nouveau mouvement. Enfin, Lavallée se dit malheureux et inquiet, et il sait qu'il n'est pas le seul à « souffrir la tête haute », selon les mots de Robert Gurik.

### **Y aurait-il un juste milieu ?**

En conclusion, y aurait-il des solutions entre le système actuel – si l'on récuse le terme de « modèle » – et un autre qui serait entièrement à inventer ? Peut-on se rejoindre quelque part à mi-chemin pour remédier aux défauts les plus criants de la présente situation ?

Marie-Thérèse Fortin comprend bien tout ce dont Jacques Lavallée a parlé. Parfois, après trois semaines de représentations, les acteurs se disent qu'il leur en faudrait trois autres. C'est beaucoup lié à la capacité d'attirer un public plus important. La solution de base, c'est l'éducation ; les médias ont aussi une responsabilité. Quand on permet à des gens de dire « j'aime » ou « j'aime pas », à l'exclusion d'une vraie parole sur la démarche artistique, on est face à une inquisition médiatique. Les gens de théâtre devraient avoir la possibilité de parler de leur art, de leur pratique, comme l'a fait Carole Fréchette dans les lycées français. Le Trident le fait depuis cinq ans, dans les écoles de Québec, car c'était ça ou la mort, mais il lui faudrait un soutien pour poursuivre efficacement. Cela change le regard des spectateurs sur ce qu'on leur propose. Il faut une véritable entente entre la culture et l'éducation. On en parle depuis des lustres. Elle reconnaît que le modèle québécois n'est pas parfait, mais elle reste épatée de voir son effervescence, sa vitalité, et de constater à quel point une petite mare francophone dans un océan anglophone arrive à se signaler ici et à l'étranger. Ce que nous arrivons à dire à travers notre art rejoint énormément de gens.

Jacques Vézina trouve lui aussi que le système, loin d'être parfait, entraîne des frustrations auprès des artisans et des directions de théâtre. Mais pour le changer, il faut bien identifier les problèmes. Or, dans ces discussions, on véhicule parfois des erreurs, comme de dire que les acteurs ne sont pas payés pour les répétitions ou que les théâtres sont pleins et qu'ils mettent fin à une série de représentations pour une raison mystérieuse, en refusant du public. Il faut bien comprendre pourquoi les théâtres agissent comme ils le font.

Janusz Przychodzen trouve que l'on assiste fondamentalement à un dilemme identitaire, une sorte de déchirement du milieu théâtral, qui repose sur un paradoxe. On estime que la place du théâtre québécois peut être assurée en soulignant le caractère précaire de la nature du spectacle. À son avis, la solution consiste, certes, à bien identifier les problèmes, mais on peut déjà indiquer une perspective pour sortir de cette division entre art et culture en cherchant justement le « beau milieu », dans le sens du juste milieu.

Raymond Cloutier, quand il a publié son pamphlet en 1999, espérait que cela mènerait à de nouveaux États généraux du théâtre<sup>7</sup>. Mais depuis qu'il a lancé son cri

7. Rappelons que le Conseil québécois du théâtre a précisément été mis sur pied à la suite des États généraux du théâtre professionnel au Québec, qui se sont tenus en 1981.



d'alarme, on ne l'a pas beaucoup vu sur les scènes. Cela coûte cher de parler, au Québec. On est dans un climat malsain. Il n'a voulu insulter personne ; il est conscient que son livre a des défauts, mais il n'avait pas accès à tous les chiffres.

Après cette discussion, qui devenait de plus en plus passionnée, Pierre Tremblay, coordonnateur du Congrès québécois du théâtre qui devait se dérouler au printemps suivant, nous a appris que les deux pôles de discussion en seraient les modes de production et la diffusion du théâtre au Québec. Voilà pourquoi nous avons décidé de faire de cette Entrée libre l'amorce d'un dossier. Souhaitons que cet échange d'idées aura pu apporter une modeste pierre à un nouvel édifice que beaucoup semblent souhaiter. **J**



Le 10<sup>e</sup> Congrès québécois du théâtre, organisé par le CQT en mai 2003, portait sur les modes de production et la diffusion du théâtre au Québec. Photo : Mathieu Rivard.