

L'art de cultiver le risque sans fin Entretien avec Marie-Hélène Falcon

Gilbert David

Number 249, Summer 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72315ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

David, G. (2014). L'art de cultiver le risque sans fin : entretien avec Marie-Hélène Falcon. *Spirale*, (249), 15–18.

L'art de cultiver le risque sans fin

Entretien avec Marie-Hélène Falcon

PROPOS RECUEILLIS PAR GILBERT DAVID¹

Que serait l'art théâtral au Québec sans la contribution d'une femme-orchestre de la trempe de Marie-Hélène Falcon, directrice générale et artistique du Festival TransAmériques (FTA) ? Qui nierait l'importance, pour l'écologie du milieu artistique à Montréal, de l'existence pérenne de ce festival, fondé en 1985 sous le nom de Festival de théâtre des Amériques ? Avec ferveur, audace et rigueur, Marie-Hélène Falcon a dirigé pendant trente ans un espace de liberté créatrice qui commande l'admiration. Elle a annoncé en début d'année qu'elle quitterait la barre du FTA après son édition 2014. Spirale a souhaité la rencontrer pour faire le point sur sa trajectoire hors du commun qu'est venue consacrer l'attribution du Grand Prix du Conseil des arts de Montréal au FTA en 2013.

SPIRALE — Vous avez fait vos premières armes à la direction du Festival de théâtre étudiant du Québec (Lac-Mégantic, 1966-1977), puis à l'Association québécoise du jeune théâtre (AQJT). Diriez-vous que la forte multiplication des jeunes compagnies, fondées notamment dans les quinze années précédant la fondation du FTA, a eu un effet de levier ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Oui, certainement. Durant les années 1960-1970-1980, le théâtre a connu une période d'effervescence sans précédent partout au Québec. Il y a eu Le Mouvement Contemporain d'André Brassard, Robert Lepage au Théâtre Repère, Gilles Maheu à Carbone 14, le Théâtre Expérimental de Montréal — devenu, après la scission, le Nouveau Théâtre Expérimental et le Théâtre Expérimental des Femmes avec Pol Pelletier, Louise Laprade et Nicole Lecavalier —, le Théâtre Petit à Petit (PàP) de Claude Poissant et consorts, Denis Marleau avec UBU, pour n'en nommer que quelques-uns. Il y a eu de jeunes auteurs audacieux aussi, comme René-Daniel Dubois ou Normand Chaurette. D'ailleurs, la première édition du FTA a été faite en concertation avec l'AQJT, dont c'était le 16^e (et dernier) festival. À l'époque, nous avons eu de grands débats pour décider de la programmation dont serait responsable chacune des deux entités. Mais, en fin de compte, c'est ce qui nous a permis, en 1985, de présenter un panorama absolument génial, très large, très beau, de la création théâtrale contemporaine au Québec.

SPIRALE — Diriez-vous que le théâtre a été alors le fer de lance du changement culturel au Québec ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Oui, mais ce n'était pas seulement le théâtre qui engageait l'avenir. La vie culturelle et artistique à Montréal, dès les années 1960, a toujours été excitante, mais il est vrai qu'au tournant des années 1980, se faisait sentir l'urgence d'implanter à Montréal un festival international du théâtre qui nous mette en relation avec le monde. Parce que ça avait beau être passionnant chez nous, nous avions quand même très peu de contacts avec le reste du monde à l'époque. Et ça nous prenait aussi une tribune afin de montrer au monde ce qui se passait chez nous et de favoriser les échanges entre nos compagnies de création et les scènes à l'étranger. Ça nous permettait de présenter sur les mêmes plateaux des compagnies et des créateurs étrangers, des jeunes artistes d'ici, ayant vraiment un propos à la fois esthétique et politique.

SPIRALE — Pour plusieurs compagnies émergentes au Québec, il fallait tenter



Marie-Hélène Falcon. Crédit photo : Neil Mota.

d'échapper au goulot d'étranglement de la seule diffusion à l'échelle québécoise. Et, en ce sens, le FTA a joué un rôle fondamental, non ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Avant l'arrivée du FTA, il y a des compagnies qui avaient déjà commencé à tourner à l'étranger, comme Les Enfants du paradis de Gilles Maheu, devenu Carbone 14, comme le Théâtre Repère et d'autres. Il y avait eu Louise Dussault qui avait joué son solo *Moman* (1979) au Festival de Nancy et Michel Garneau au Festival d'Avignon, par

exemple. Et il ne faudrait pas oublier plusieurs compagnies pour jeunes publics comme Le Carrousel et La Marmaille qui ont aussi tourné dans le monde et qui ont vu naître à Montréal, en 1990, un festival spécifique, Les Coups de théâtre, lequel a pris le relais du Festival de Théâtre Jeune Public, mis sur pied par l'AQJT au début des années 1970. Le besoin de diffuser à l'étranger était déjà là, et moi, j'avais commencé à voyager beaucoup pour assister à divers festivals aux États-Unis et en Europe. Le FTA n'a pas inventé le rayonnement du théâtre québécois, mais il lui a donné un sérieux coup de pouce. En même temps, il était absolument nécessaire de nous mettre en contact avec des créateurs étrangers majeurs qui n'auraient pu être vus durant la saison régulière à Montréal, que l'on pense à Tadeusz Kantor, Pina Bausch, Kazuo Ohno, Robert Wilson, Jan Fabre, le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, Peter Brook, le Wooster Group et Mabou Mines pour ne mentionner que les très connus. Mes rencontres avec des artistes d'exception ont été déterminantes et elles ont beaucoup nourri les débuts du FTA.

SPIRALE — Vous nommez des créateurs scéniques davantage que des auteurs... Est-ce que le FTA n'a pas eu un parti pris pour la recherche-création tournée vers les langages scéniques et moins vers les écritures dramaturgiques ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Mes coups de foudre sont venus de la nouveauté sur le plan de la théâtralité, de la part de créateurs capables de me déstabiliser dans mon expérience de spectatrice. Ma grande curiosité me poussait naturellement hors des sentiers battus. Le théâtre à texte a eu une large place au FTA, mais son importance au Québec même en rendait moins pertinente la programmation dans un festival qui avait, justement, pour priorité de nous mettre en relation avec des propositions artistiques plus radicales. Donc, je nomme surtout des metteurs en scène et des chorégraphes qui sont, pour moi, des auteurs à part entière. Cela dit, lors des premiers festivals, il y a eu le superbe spectacle d'Antoni Vassiliev à partir de *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello ou *Les trois sœurs* de Tchekhov revisité par Youri Pogrebniak. Ce sont des metteurs en scène qui déconstruisaient des textes classiques et qui les réinterprétaient pour parler à leurs concitoyens et, éventuellement, au monde, parce que c'était des morceaux importants du répertoire mondial. À

côté de cela, il y avait Carlos Giménez, un brillant jeune metteur en scène argentin réfugié à Caracas, hélas mort trop jeune. Dans le premier festival, il avait présenté *Bolívar* de José Antonio Rial, ce qui constituait évidemment un *statement* politique. Je pense que c'est dans l'ADN du Festival que de combiner la recherche de nouvelles formes, de nouveaux langages, aux questionnements de notre époque : Comment vivons-nous ? Pourquoi vivons-nous ? Le 1^{er} FTA en 1985 s'est ouvert avec trois grands spectacles : *Dreamland Burns* du Squat Theatre, formé d'exilés hongrois à New York, *Bolívar* et *Albertine, en cinq temps*. Il y avait aussi des chants de gorge de femmes inuit d'Inukjuak au nord du Québec et *Le porteur des peines du monde* d'Yves Sioui Durand qui associait une dizaine de peuples amérindiens, sans oublier le spectacle de Gabriela Serra sur les autochtones exterminés d'Argentine.

SPIRALE — Revenons un instant sur la naissance du FTA en 1985. Il y avait déjà eu un festival à Québec en 1984 : la Quinzaine internationale de théâtre. À Montréal, vous travailliez déjà à un projet autour des années 1981-1982. Qu'est-ce qui explique cette longue période d'attente avant d'aboutir ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Pendant que j'étais à l'AQJT, j'ai cherché à mettre sur pied un festival international. J'ai d'abord essayé d'internationaliser le festival de l'AQJT, mais j'ai compris que ce n'était pas possible, parce que les membres étaient guidés par d'autres objectifs, dont celui d'un meilleur financement des jeunes compagnies, ce qui était tout à fait légitime. J'ai donc quitté l'AQJT en 1980-1981 et j'ai tout de suite entrepris, avec Jacques Vézina, de promouvoir le projet du FTA auprès des décideurs. Nous voulions commencer dès 1984, mais il se trouve que c'était impensable à cause de la tenue à Québec, cette année-là, des célébrations du 400^e et de la venue des Grands Voiliers. Il a fallu se résigner à débiter en 1985, étant entendu que le FTA serait biennal, en alternance avec la Quinzaine à Québec. Et, à Montréal, un autre festival est apparu en même temps : le Festival international de nouvelle danse (FIND). Le premier FTA et le premier FIND se sont tenus à quelques mois d'intervalle. Le FIND s'est déporté à l'automne. De notre côté, nous avons choisi de faire le FTA à la fin de la saison régulière, en mai-juin, entre autres pour prolonger la saison théâtrale à

Montréal et avoir plus facilement accès à plusieurs salles pendant cette période.

SPIRALE — La naissance presque simultanée de trois festivals internationaux en dit long sur le climat général qui touchait l'ensemble des arts de la scène, au lendemain de la tenue des États généraux du théâtre professionnel au Québec en 1981. Tout le monde dans les milieux culturels et artistiques réclamait l'investissement de plus de fonds par les divers paliers de gouvernement, à commencer par les jeunes compagnies qui, à l'évidence, étaient sous-financées. Est-ce que le projet du FTA a d'emblée reçu l'appui de ces dernières ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — La naissance de trois festivals internationaux presque en même temps témoigne de la grande vitalité artistique de nos milieux et de leur désir d'ouverture. Nous avions tous besoin d'air et le public montréalais allait bientôt nous confirmer que lui aussi avait besoin d'air. Je crois que le fruit était mûr, il y avait la conscience parfois diffuse, parfois franchement affirmative, de la nécessité d'ouvrir le champ des pratiques théâtrales et chorégraphiques et de voir au-delà des contraintes immédiates. Cela dit, les revendications des artistes, nous les partagions totalement. Jacques Vézina et moi avions réuni des intervenants du milieu pour présenter le projet et en discuter les objectifs et la portée au sein du milieu théâtral. Il n'y a eu aucune objection. Les gens nous ont dit : « Faites-le, on verra bien ! » Personne n'avait l'air de trop y croire... Il faut bien dire que ça n'a pas été facile. Il a fallu convaincre les organismes gouvernementaux de la pertinence et de l'effet structurant de notre démarche, mais nous avons eu un accueil bienveillant autant de Lise Richer, au Conseil des Arts de Montréal, de Robert Spickler, au Conseil des Arts du Canada, que de Lise Bacon, alors ministre des Affaires culturelles à Québec. Ça nous a permis de commencer par en faire un, puis un deuxième, puis un troisième...

SPIRALE — Durant les premières éditions, il a quand même fallu démontrer qu'il y avait un public pour soutenir un tel événement.

MARIE-HÉLÈNE FALCON — On a dû tout démontrer ! Qu'on était capables de tenir nos promesses, capables de faire une programmation, de faire venir des créateurs marquants, de réunir un public, de gérer une énorme logistique et de faire des miracles avec très peu d'argent, de créer

l'événement quoi ! Et on a rempli les salles dès le début. Le public a été extrêmement généreux, et très fidèle au fil des ans. Le public a partagé d'emblée notre désir et notre curiosité à l'égard de ce qui venait d'ailleurs. Si le public avait été fermé, ça n'aurait pas été possible.

SPIRALE — Lors des premières éditions du FTA, une place significative était réservée aux théâtres de l'Amérique latine et des États-Unis. Au fil du temps, le FTA n'a-t-il pas eu un penchant plutôt eurocentrique ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Au moment de se lancer dans l'aventure, on s'est rendu compte qu'on n'avait pas beaucoup d'argent, qu'on était incapables de voyager comme on aurait souhaité le faire, mais qu'on avait cette envie de découvrir ce qui se passait dans les Amériques, si proches et si lointaines, si mystérieuses. Et pourtant, ce n'était pas un choix étroitement géographique. Pour nous, les Amériques portaient un imaginaire, un rêve. C'était une identité en soi. Les Amériques comme terre d'accueil, comme piste d'envol. On trouvait ça très, très beau : on se réclamait des Amériques. La toute première édition affirmait notre américanité, de l'extrême Nord à l'extrême Sud, y compris la réalité amérindienne. En voyageant, je me suis rendu compte aussi qu'on avait tous les mêmes liens avec les anciennes mères patries. L'arrivée des colonisateurs, le théâtre importé de la métropole, des soldats français, espagnols ou anglais qui font leur théâtre... Ensuite, naissance d'une dramaturgie nationale, affirmation des auteurs natifs et formation des compagnies, apparition de la création collective, puis du théâtre des femmes, et retour aux classiques, à commencer par les Grecs. Bref, c'était très intéressant de constater tous ces recoupements au sein des différentes sociétés américaines. On ne savait rien des Amériques et on s'est rendu compte que c'était absolument intéressant et passionnant d'établir un axe Nord-Sud, alors qu'on ne connaissait souvent qu'un axe Est-Ouest. C'était fondamental pour moi, à l'époque, de présenter ce que les Amériques apportent au monde en déclarant : « Voici la place qu'on peut prendre dans le concert des nations. » Après les éditions de 1985 et 1987, les programmations suivantes comprenaient toujours des Américains, mais aussi des Européens, des Asiatiques, des Africains, des Australiens. Dans notre esprit, il n'a jamais été question de limiter le FTA à des compagnies des Amériques. L'essentiel a toujours été de

chercher la différence, d'aller vers des artistes et des œuvres en rupture avec la production *mainstream* dans chacun des pays visités, vers d'autres façons de faire du théâtre, en Amérique comme ailleurs dans le monde.

SPIRALE — Il n'empêche que c'est en Europe que le FTA recrute la majorité de ses spectacles phares depuis au moins quinze ans. L'axe Est-Ouest n'est-il pas redevenu prioritaire ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Je ne dirais pas prioritaire, mais il est certain que l'Europe est un phare. Il y a plusieurs raisons à cela : l'activité théâtrale en Europe est forte de très nombreux pays et, après la chute du Mur de Berlin en 1989, il y a eu une effervescence extraordinaire à l'échelle européenne. Je nous voyais mal passer à côté des pays européens qui ont une très grande histoire et qui réfléchissent sur leur pratique depuis des décennies, sinon des siècles. Il y a une richesse dans les propositions artistiques d'Europe qu'on ne peut ignorer, d'autant plus quand on y ajoute les pratiques en danse et en performance — ce qui a reconfiguré nos programmations depuis 2007, au moment où le FTA est devenu annuel et qu'il a dès lors eu pour mission de présenter un ensemble de spectacles en arts de la scène. Le FTA a toujours pris acte des hybridations constantes entre théâtre, danse, multimédias, installations et performances, mais, à partir de 2007, il y a eu une franche accélération.

SPIRALE — Des commentateurs ont pu s'inquiéter du fait que la gouvernance festivalière engendre un fonctionnement par vases communicants, ce qui uniformiserait les programmations d'un festival de théâtre à l'autre à l'échelle mondiale. N'y a-t-il pas un danger de ce côté-là ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Il y a plusieurs phénomènes là-dedans. D'abord, un très grand nombre de directeurs de festival sont des chercheurs, des curieux, des voyageurs. Et il y a un dialogue soutenu entre nous. Les festivals internationaux, pour la plupart, existent pour amener quelque chose de plus, quelque chose d'autre, de neuf dans leurs sociétés respectives, car un festival naît toujours d'un manque. Alors, il se trouve que plusieurs directeurs de festivals sont susceptibles de porter un regard assez semblable sur la vie artistique et qu'ils sont enclins à vouloir accompagner des artistes et des productions qui se démarquent par

rapport à ce qui existe déjà très bien chez eux... et sans eux. L'établissement de réseaux de coproducteurs est un phénomène récent, et il fait en sorte qu'un spectacle soit à l'affiche de plusieurs festivals, ce qui peut donner l'impression d'uniformité, mais présente beaucoup d'avantages pour les artistes.

SPIRALE — L'inquiétude, finalement, ne tient-elle pas à la perception que ça finisse par formater la théâtralité au détriment d'un plus large spectre de pratiques dramaturgiques et scéniques ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Peut-être que ça finit par faire des événements qui se ressemblent dans la mesure où la recherche y est privilégiée. De nombreux festivals accompagnent justement des artistes dont le travail se déploie souvent à la frontière des disciplines et des collectifs d'artistes pour lesquels la transdisciplinarité et l'hybridation vont de soi. Maintenant, je ne sais pas s'il y a des gens de théâtre ou de danse qui commencent à répéter et qui se disent « on va faire un vrai bon *show de festival* et tout le monde va nous programmer ». Ça ne tient pas debout, les artistes ne travaillent pas comme ça. Il me semble que les festivals internationaux favorisent justement un plus large spectre de pratiques et d'esthétiques. Prenons l'exemple de *La trilogie des dragons* de Robert Lepage, en 1986, dont l'élaboration s'est étalée sur plusieurs années, en étoffant graduellement son matériau théâtral : le FTA s'est tout de suite emballé pour le travail de cette équipe artistique totalement hors du commun. Il en a été de même avec l'auteur et metteur en scène Wajdi Mouawad que le Festival a accompagné à partir de 1997. En 2010, nous avons présenté l'intégrale de sa trilogie (*Littoral*, *Incendies*, *Forêts*) et, en contrepoint, *Ciels*. Cette année, nous récidivons avec *L'histoire révélée du Canada français, 1608-1998*, la trilogie du tandem Alexis Martin et Daniel Brière. Dans cette perspective, je soutiens que la recherche théâtrale au FTA ne se réduit pas à l'exploration des seules avenues dites postdramatiques. Je soutiens que nos programmations sont ouvertes à plusieurs formes scéniques depuis toujours.

SPIRALE — Il me semble toutefois qu'en ce qui concerne la dramaturgie, les choix se portent davantage sur le répertoire — Shakespeare, Ibsen, Tchekhov, etc., que l'on se plaît à déconstruire —, plutôt que vers des dramaturgies d'auteurs contemporains.

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Plusieurs auteurs scéniques aiment bien s'approprier les classiques pour en donner un éclairage contemporain. Je pense au travail si vivifiant de Thomas Ostermeier sur Ibsen, par exemple. Mais la dramaturgie contemporaine n'est pas en reste : Heiner Müller, Marguerite Duras, Bernard-Marie Koltès, Sarah Kane, Larry Tremblay, Martin Crimp, Edward Bond, Daniel Danis, Étienne Lepage, pour s'en tenir à cette courte liste. Il faut admettre, par ailleurs, que l'écriture dramatique enregistre des mutations. Il y a maintenant de plus en plus d'auteurs scéniques, responsables à la fois du texte et de la mise en scène. Il y a d'autres auteurs ou chorégraphes qui écrivent avec des acteurs ou des danseurs directement sur le plateau. Il y a des artistes de différentes disciplines qui se réunissent pour créer une œuvre. Ça, c'est neuf. C'est ce genre d'expériences qui renouvellent le théâtre et la danse.

SPIRALE — Le FTA a suivi des créateurs québécois dans la longue durée que ce soit Lepage, Marleau, Mouawad, Marie Brassard. Pourquoi cette fidélité vous paraît-elle importante ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Parce qu'il y a, à mon avis, des démarches artistiques incontournables sur lesquelles nous voulons insister, des créateurs extrêmement féconds dont la parole nous apparaît essentielle pour notre époque. Cela donne une profondeur à notre programmation qui se nourrit de sa propre mémoire en quelque sorte.

SPIRALE — Le changement majeur le plus significatif sous votre gouverne a été de passer à un rythme annuel, après la disparition du FIND, en jumelant par conséquent deux volets complémentaires, le théâtre et la danse, à partir de 2007. À la veille de la huitième édition du Festival TransAmériques, est-ce que ce changement d'orientation s'est avéré profitable en termes de publics rejoints, de sources de financement, de stabilité organisationnelle ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Tant le FIND que le FTA ont cherché à établir l'annualité après cinq ans d'existence. Nous étions bien conscients, de part et d'autre, que ce serait préférable d'avoir un festival annuel pour toutes sortes de raisons : pour les artistes, pour garder nos équipes, pour les recherches de financement privé, pour rester dans la pensée du public, pour rester dans l'actualité. Et on pensait qu'il y avait, sur la planète et chez nous, une offre de qualité suffisante pour alimenter un festi-

val annuel et en théâtre et en danse. Ça ne s'est pas passé, parce que le financement public n'était pas au rendez-vous. Nous avons réussi à mettre sur pied Théâtre du Monde en proposant quelques productions étrangères les années où il n'y avait pas de festival, même si ce fut l'occasion pour nous d'inviter Heiner Goebbels, Peter Brook, Deborah Warner et Fiona Shaw, l'argent ne suivait pas et nous étions encore loin de l'annualité. Après la dissolution du FIND, je ne croyais pas à la formule qui ferait alterner le théâtre et la danse d'une année à l'autre. J'ai proposé un festival annuel de création contemporaine en théâtre et en danse au concours ouvert par les décideurs, et c'est notre proposition qui a été adoptée. Je pense aujourd'hui que la décision de transformer le FTA a été favorable à l'épanouissement de notre dialogue avec les artistes autant qu'avec les publics concernés. Cela dit, nous nous heurtons encore et encore à des contraintes financières, nos ressources ne sont toujours pas à la hauteur de nos besoins, ils ne nous permettent pas de soutenir les projets artistiques comme ils le mériteraient et ils ne sont pas non plus à la hauteur des prétentions montréalaises d'être une métropole culturelle de niveau international.

SPIRALE — Ma dernière question, plus générale, porte sur la situation préoccupante du théâtre et de la danse au Québec depuis plusieurs années. Vous allez quitter un poste que vous avez occupé pendant trente ans et vous avez donc été en mesure d'observer de très près la trajectoire de la création en théâtre et en danse jusqu'à nos jours. Comment comprenez-vous la situation présente et, par-delà les besoins à combler pour mieux soutenir les compagnies — en nombre sans cesse croissant —, n'y a-t-il pas d'autres problèmes touchant notamment les règles d'attribution des fonds publics ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Je pense qu'au théâtre, comme en danse, comme en toute forme d'art, ce sont les créateurs qui transforment les pratiques dans la forme comme dans le fond. Au cours des trente dernières années, il y a eu mutation de l'écriture théâtrale, comme je le disais plus tôt. Et aussi de l'écriture chorégraphique. Sans parler de la vidéo, des nouvelles technologies, voire du numérique : ces nouveaux langages influencent profondément la représentation. Ce faisant, on transforme les choses. J'ai toujours été extrêmement sensible à ces démarches-là. De ce point de vue, on doit se préoccuper de tout ce qui contribue à nous faire évoluer, à nous situer dans

l'histoire, à faire en sorte qu'on devienne des citoyens plus sensibles, plus présents. Ce sont des critères que j'aimerais bien voir être pris en compte dans l'attribution des subventions. Je crois nécessaire d'adapter le soutien aux arts et aux artistes à ces nouvelles réalités.

SPIRALE — On s'en est toujours remis aux jurys de pairs pour évaluer les organismes, les compagnies et les créateurs. Mais les membres de ces jurys voient-ils vraiment l'ensemble de la production courante en théâtre et en danse ? N'y a-t-il pas des signes alarmants d'une sclérose du modèle actuel ? Comment faire autrement ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Il y a présentement des chantiers de réflexion dans tous les conseils des arts et au sein des milieux concernés. Les choses sont en train de changer. Les conseils des arts sont conscients de la nécessité de tenir compte des nouvelles réalités. À mon avis, les jurys de pairs sont capables d'évaluer les dossiers, mais les pratiques évoluent très rapidement et un de nos enjeux majeurs, c'est justement l'évolution des pratiques et le souci constant que nous devons avoir de soutenir l'émergence de grands artistes. Ainsi, ne faudrait-il pas une plus grande polyvalence à l'intérieur des jurys ? Comment réussir à mieux soutenir ceux qui proposent une démarche artistique singulière, cohérente et exigeante ? Sinon, on sera toujours en train de reproduire le passé. Il faut revoir nos organisations, transformer nos structures en profondeur, en ayant toujours à l'esprit l'importance des arts dans notre société et nos raisons profondes de les soutenir. Mais les besoins sont immenses et les ressources ne suivent pas. Les transformations que nous vivons impliquent forcément un repositionnement, une vraie volonté politique et, conséquemment, des moyens financiers pour soutenir la recherche-création, mais également toute la chaîne qui va de la formation des artistes au développement des publics. Il faut investir davantage ne serait-ce que pour couvrir notre propre territoire. Le chemin parcouru depuis les trente dernières années est immense, mais il met aussi en lumière l'énormité de la tâche à accomplir : rendre le meilleur des arts et de la culture accessible à tous les citoyens sur l'ensemble du territoire. C'est là une condition *sine qua non* de la vitalité d'une culture et d'un peuple. Sans parler du nécessaire rayonnement à l'international. C'est incontournable. ⊥

1. Je tiens à remercier Camille Robidoux-Daigneault qui a réalisé la transcription de l'enregistrement (NDA).