

D'une entreprise nationale au rayonnement planétaire

Claude Des Landes

Number 27, Spring 2000

Circulations du théâtre québécois : reflets changeants

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041410ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041410ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Des Landes, C. (2000). D'une entreprise nationale au rayonnement planétaire. *L'Annuaire théâtral*, (27), 31–43. <https://doi.org/10.7202/041410ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Claude Des Landes

Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal

D'une entreprise nationale au rayonnement planétaire¹

À la mémoire de Paul Puaux.

Je donne quelques faits en manière de préambule. *Les sept branches de la rivière Ota*, joué durant près de cinq ans, sur trois continents, a été produit par Ex Machina en association avec au moins 16 partenaires financiers, dont 10 en autant de pays étrangers. *L'histoire de l'oie*, créé par Les Deux Mondes, circule depuis déjà huit ans dans au moins quatre langues et ce, à l'échelle mondiale. *Mur-Mur*, de Dynamo Théâtre, revient d'une tournée qui l'a conduit cette année à Lisbonne, à Istanbul, à Haïfa et dans 60 villes du Japon, après un périple planétaire de plus de 1 000 représentations en dix ans. Le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) n'est plus seulement branché sur la filière française ouverte en 1970, mais il a désormais des correspondants réguliers sur plusieurs fuseaux horaires, à San Francisco, à Mexico, à Florence ou à Sydney. Voilà qui témoigne à l'évidence que tout artisanale que demeure la création théâtrale québécoise, sa diffusion n'a plus d'exotisme que le nom des artistes qui figurent sur l'affiche ; plus encore, d'aventure hasardeuse qu'elle était,

1. Cet article constitue un condensé de l'exposé de l'auteur, écourté d'une partie touchant l'histoire des tournées antérieures à la période qui faisait l'objet du colloque « Théâtres d'ici vus d'ailleurs. Diffusion, traduction et réception du théâtre québécois dans le monde depuis 1968 », qui s'est tenu à Montréal les 1^{er}, 2, 3 et 4 juin 1999. (N.D.L.R.)

la tournée est devenue une entreprise qui, si elle est toujours artistique, ne peut plus, dans un contexte de réorganisations géopolitiques de notre planète, être comprise hors de ses implications économiques et commerciales.

1965–1980 : une période charnière

Si aux yeux de plusieurs spécialistes 1968 est considéré comme une date charnière dans l'histoire du théâtre québécois, avec la création des *Belles-sœurs*, de Michel Tremblay, les années 1965 et 1966 représentent un jalon décisif dans l'évolution des échanges artistiques avec, plus particulièrement, l'Europe francophone. En effet, alors qu'étaient fondées une vingtaine de compagnies à Montréal et à Québec, ce sont les signatures d'ententes culturelles en 1965² – entre la France et le Canada d'une part, entre la France et le Québec d'autre part – qui susciteront la prolifération de projets ; en outre, la création de la Direction des affaires culturelles du ministère des Affaires extérieures du Canada en 1965, puis celle du ministère des Affaires intergouvernementales du Québec en 1967 ont donné un premier élan aux tournées, dans la foulée plus large de l'adoption de la Déclaration des principes de la coopération culturelle internationale, en novembre 1966, lors de la Conférence générale de l'Unesco, qui intégra les domaines de l'éducation, de la science et de la culture à la définition des buts de la charte des Nations unies.

En juin 1967, à Montréal, parallèlement au Festival mondial, présenté durant l'Exposition universelle Terre des Hommes, la tenue d'un colloque de l'Institut international du théâtre (IIT) qui réunit, autour du thème « Le lieu théâtral », 500 participants en provenance de 45 pays, a certainement contribué à ouvrir les horizons de plusieurs praticiens fraîchement émoulus des écoles de théâtre et confinés jusqu'alors à des références livresques.

Ce contexte explique, pour une part, qu'entre 1965 et 1971 les tournées se sont multipliées non seulement en direction de l'Europe de l'Ouest, mais aussi derrière le Rideau de fer dans la mesure où, après quelques années de négociations, un Accord général sera conclu entre le Canada et l'URSS, en 1971. Dès mai

2. Précédemment, les tournées, lorsqu'elles étaient subventionnées, se déroulèrent principalement sous les auspices de l'une ou de plusieurs de ces instances publiques : la Ville de Montréal, le ministère du Bien-être social et de la Jeunesse du Québec, le Service du Canada français d'outre-frontières (régé par le ministère des Affaires culturelles du Québec) et le Conseil des Arts du Canada.

1965, le Théâtre du Rideau Vert³ se produira à Leningrad et à Moscou, mettant à l'affiche *Une maison... un jour...* de Françoise Loranger et *L'heureux stratagème* de Marivaux, pour clore ensuite sa tournée à Paris, avec la pièce de Loranger et *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. En mai et en juin 1971, le Théâtre du Nouveau Monde⁴ se rendra en France, en Belgique, au Luxembourg, en Suisse, en Tchécoslovaquie et en URSS, où il présentera *Le tartuffe* de Molière et, excepté en URSS, *La guerre, yes sir !* de Roch Carrier. Ce sera, à ce jour, sa dernière grande tournée avant celle de sa brigade légère, Les Jeunes Comédiens du TNM, à l'automne 1975, en France, en Belgique, au Maghreb et en Afrique noire, avec *Quichotte*, d'après Cervantes, dans une mise en scène de Jean-Pierre Ronfard.

Entre 1964 et 1966, quatre autres troupes moins connues, sans expérience de tournée ni préparation, s'étaient envolées vers l'Europe : la Compagnie Théâtre-Québec, avec *Au petit bonheur*, de Félix Leclerc, jouée au café *Les Trois Baudets*, à Paris ; Jacques Duchesne et sa pièce *Le quadrillé*, en Suisse, en Belgique et en France (dont au Studio des Champs-Élysées, à Paris) ; la Troupe de l'Atrium, avec *Il*, de Denys Saint-Denis, dans une tournée de trois semaines des Maisons de la culture françaises (Lyon, Bourges, Grenoble, etc.) ; enfin, le Théâtre de l'Égrégore, avec *Une femme douce*, de Dostoïevski, et *Le jour où les putains vinrent jouer au tennis*, de l'Américain Arthur Kopit, pendant que le Théâtre Lescarbott (seconde scène de l'Égrégore) présentait deux pièces de l'auteur anglo-montréalais Stanley Man, à travers la France, incluant une série de représentations au Théâtre du Vieux-Colombier, à Paris, en mai et en juin 1966.

À cette flopée de projets subventionnés par des instances gouvernementales qui se montraient anxieuses de doter le pays d'une image culturelle à l'étranger, il faut ajouter la participation des Apprentis-Sorciers au III^e Festival de théâtre d'amateurs de Monaco en 1965, avec *C'est l'enterrement de Nicodème, tout le monde est invité* de Pierre Perrault ; et celle des Saltimbanques au Festival de Nancy en 1968, avec *Équation pour un homme actuel*, un spectacle multidisciplinaire sous la direction de Rodrig Mathieu. De plus, le CEAD, en 1970, présentera huit lectures-spectacles à la Cité universitaire de Paris, dans le prolongement des rencontres internationales de Cologne, d'Avignon et de Venise, effectuées l'année précédente.

3. Le Théâtre du Rideau Vert a aussi effectué une tournée à Paris, en juin 1964, et à Rome, en mai 1969.

4. Auparavant le TNM s'est rendu à Paris en juin 1955, à New York en avril 1958, en Belgique et à Paris en mai et en juin 1958, ainsi qu'à Londres en septembre 1965.

Les années 1970 sont marquées par l'apparition au Québec d'une multitude de compagnies, dont certains collectifs se réclamant de l'Internationale socialiste. Ils voudront aller chercher outre-mer une reconnaissance qui ne leur sera pas accordée. Les sorties du Théâtre Euh ! en France, au printemps 1972, et d'autres, à l'été 1973, dans une ville balnéaire d'Algérie, financées par la Société nationale algérienne de tourisme et d'hôtellerie, ou les apparitions du Théâtre Parminou à Grenoble et à Paris en juin 1977 ne rencontreront qu'une indifférence quasi totale. De même en sera-t-il du Théâtre de la Bordée, qui s'exécutera une première fois dans le circuit des Maisons des jeunes et de la culture, en France, en novembre 1978.

D'autres initiatives seront sans lendemain : celle des Comédiens associés, avec *Hier, les enfants dansaient* de Gratien Gélinas, devant 39 spectateurs le soir de la première, le 22 février 1973, au Théâtre Renaissance à Paris⁵ ; ou, autre fiasco, celle du Théâtre du Bois de Coulonge avec *Citrouille* de Jean Barbeau, en février 1979, au Biothéâtre de Paris ; ou encore celle du Théâtre de Quat'sous avec *La Tour Eiffel qui tue*, pièce de Guillaume Hanoteau, passée inaperçue au Théâtre National de Chaillot, en avril 1979.

Par ailleurs, s'avéreront considérables les retombées de l'événement Théâtre-Québec, produit par le CEAD, en octobre et en novembre 1975⁶. Plus que la série de mises en espace ou de rencontres réalisées, entre autres, autour de Marie-Francine Hébert, Michel Garneau, Robert Gurik et Michel Tremblay au Théâtre de l'Est Parisien, à Caen et à Amiens, ce sont les contacts établis alors par le CEAD avec des associations et des éditeurs, comme avec des compagnies de théâtre et des festivals majeurs qui se révéleront précieux à long terme. L'Office national de diffusion artistique (ONDA) épaulera le rayonnement de troupes québécoises pour les vingt ans à venir, en France et ailleurs en Europe de l'Ouest. Le Festival d'Avignon invitera la troupe VGCI (*Solange* de Jean Barbeau, *Encore un peu* de Serge Mercier et *La duchesse de Langeais* de Michel Tremblay) en 1976, le Théâtre Populaire du Québec (*Le temps d'une vie* de Roland Lepage) en 1977, ainsi que le Théâtre du Rideau Vert (*Évangéline Deusse*, *Gapi* et *La Sagouine* d'Antonine Maillet) et la Fondation du Théâtre Public (*L'abécédaire conditionnel* de Michel Garneau) en 1978. Il y aura également des liaisons d'opérées avec le Théâtre Ouvert, à Paris, et avec le Festival du Jeune Théâtre, à Liège.

5. Cette information est tirée de l'article « Le théâtre québécois en Europe », de Michel Vaïs, paru dans le numéro 21 des *Cahiers de théâtre Jeu*, en 1981, à la p. 115.

6. En collaboration avec l'Association technique pour l'action culturelle (ATAC) en France.

Épiphénomène au point de départ, l'action conduite alors auprès du Centre international de recherche, de création et d'animation (CIRCA) à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon donnera lieu, dans les années 1990, à une présence constante des auteurs québécois dans la composition des groupes en résidence.

Participant à cette promotion, la compagnie montréalaise Les Deux Chaises présente d'abord *Les belles-sœurs* à l'Espace Cardin à Paris, en novembre 1973, puis *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, toujours de Tremblay, en France, en Suisse, en Belgique, en Angleterre et en Écosse, d'octobre à décembre 1979. Citons encore la longue promenade de *La Sagouine*, production du Théâtre du Rideau Vert, en Europe francophone, en 1976 ; la discrète apparition du Théâtre de la Grande Réplique, avec *Au cœur de la rose* de Pierre Perrault, au Musée des arts et traditions populaires à Paris, en janvier 1977 ; et enfin la tournée du Théâtre Expérimental de Montréal en France et en Belgique, à l'automne 1977, avec *Garden Party II*.

Pendant cette époque caractérisée par des opérations-clés de diffusion et par une concentration des activités en Europe, le Théâtre d'Aujourd'hui se distingue avec une incursion aux États-Unis, avec *La Diva*⁷ de Jean-Claude Germain, présentée en juin 1979, dans le cadre du festival Theatre in the Americas/ Encuentro del teatro en las Américas, qui a lieu à Washington et à New York. En deuxième lieu, il faut signaler les débuts d'une nouvelle vague de francs-tireurs dont la majorité fait toujours partie de la photo : le Théâtre National les Pissenlits, en tournée en Nouvelle-Angleterre en 1976, en URSS et en Suisse en 1979 ; le Théâtre de l'Avant-Pays à Liège et à Charleville-Mézières en 1977 et en 1979 ; le Théâtre de la Marmaille (aujourd'hui Les Deux Mondes) au Grips Theater de Berlin, aux Rencontres internationales du théâtre enfance jeunesse (RITEJ) de Lyon et dans plusieurs villes belges en 1979 ; le Théâtre Sans Fil qui fait ses premiers pas à l'étranger en tant qu'invité du Festival mondial de la marionnette, à Washington (D.C.) en 1980 ; et la Compagnie l'Arrière-Scène qui séjourne durant près d'un mois au Théâtre des Trois Chardons, à Paris, au printemps 1981⁸.

7. Titre sous lequel est alors présentée (en français) la pièce *Les hauts et les bas d'la vie d'une diva : Sarah Ménard par eux-mêmes*.

8. N'est pas étrangère à ces nombreuses tournées de théâtre pour jeunes publics l'influence du Festival du théâtre pour enfants, fondé à Longueuil en 1974, lequel prendra une dimension internationale, une fois rélocalisé à Montréal en 1978 ; la manifestation est, depuis 1990, connue sous le nom « Les coups de théâtre ».

Les années 1980 : rationalisation et ouverture des marchés

Les années 1980 se caractériseront par une rationalisation des tournées et une expansion territoriale des circuits. Ces réalités seront indissociables des nouveaux pôles d'attraction fixés selon des priorités politiques, que ce soit eu égard aux rapports Nord-Sud, au concept de la francophonie ou, encore, à l'ouverture des marchés dans la région Asie-Pacifique.

Empruntant des méthodes déjà en usage aux États-Unis, et adoptant le style des conférences dites Contacts, implantées régionalement à la grandeur du Canada depuis le milieu des années 1970 à l'instigation de l'Office des tournées, le milieu professionnel au Québec se dotera d'un marché international du spectacle. En décembre 1984, la Conférence internationale des arts de la scène (CINARS) ouvrira ses portes au Palais des congrès de Montréal. Forum idéal pour présenter en un seul lieu une panoplie de groupes et de spectacles à des dizaines d'imprésarios, d'intermédiaires et de directeurs de festivals venus de tous les coins du globe, cette formule de marketing viendra modifier grandement la philosophie qui, jusqu'alors, guidait le fonctionnement des compagnies désireuses de tourner.

Soucieuses de tirer un meilleur avantage des ressources engagées à l'étranger, plusieurs compagnies commenceront, par elles-mêmes ou par l'entremise d'agents, à fréquenter assidûment les foires à New York (ACUCA/ISPA), à San Diego (WAAA), dans le Midwest (MAAA) ou en Oregon (PNWAP), pour ne s'en tenir qu'à quelques-unes parmi une myriade de *showcases* annuels aux États-Unis. Ces centres de négociations se multiplieront à travers le monde au fil des ans : par exemple, en Europe occidentale (Paris/MARS ou Lyon/MTJP), en Europe orientale (Sibiu/EURAM BOURSE), en Afrique (Abidjan/MASA) ou en Asie (Tōkyō/TPAM) ; cet ensemble de relais deviendra indispensable pour quiconque envisage sérieusement de sortir du marché domestique, à court, à moyen ou à long terme, sur quelque continent que ce soit.

Face à cette organisation plus sophistiquée de la diffusion et à cette commercialisation plus prégnante de la production théâtrale, se dessinent des infrastructures internationales non coercitives mais orientées, toutes autonomes qu'elles soient, sur la participation volontaire de regroupements, d'associations ou de festivals. Parmi ces instances privilégiées, nées dans le giron d'une Europe transfrontalière en gestation, se trouve l'Informal European Theatre Meeting (IETM), lancé en 1981 lors du Festival de Polverigi (Italie), à l'initiative de

l'ONDA. Au départ, l'IETM se voulait un lieu d'échanges convivial entre programmeurs et producteurs européens intéressés aux formes nouvelles de la danse et du théâtre ; aujourd'hui, le regroupement compte dans ses rangs près de 450 membres d'une quarantaine de pays. Dès les prémices, des professionnels du Québec et du Canada furent invités à se joindre à ce forum dont font partie maintenant aussi bien l'Europe centrale que tous les pays de la Communauté européenne, ainsi que des délégations d'Amérique latine, des États-Unis et de la région du Pacifique.

Par ailleurs, la Commission internationale du théâtre francophone (CITF), créée en 1987, est le fruit d'une initiative concertée du Canada, de la Communauté française de Belgique, de la France et du Québec, auxquels se joindront postérieurement le Sénégal et la Suisse. L'action de la Commission sera davantage perceptible à partir des années 1990, à travers la coréalisation de projets de création et de circulation de spectacles⁹. Partie prenante des principes de coopération culturelle, établie sur le partage d'une langue commune, le Festival international des francophonies de Limoges accueillait de son côté, dès sa première édition en septembre 1984, la compagnie montréalaise Medium Medium qui présenta la pièce *Je ne t'aime pas* de Louise Roy et Yves Desgagnés. 1984 sera aussi l'année de fondation du Théâtre international de langue française (TILF), qui organisera en juin 1985, au Centre Georges-Pompidou à Paris, un premier événement, Les internationaux de langue française, cosigné par Armand Gatti et Michel Garneau.

Repères historiques d'égale signification, les années 1984 et 1985 seront celles de l'inauguration, coup sur coup, de deux festivals majeurs au Québec, l'un en juin 1984, la Quinzaine internationale de Québec¹⁰, et l'autre en mai 1985, le Festival de théâtre des Amériques, à Montréal.

Durant ces années au cours desquelles se produit une libéralisation du routage des itinéraires, plusieurs compagnies québécoises se lancent à l'aventure. Sans vouloir énumérer le détail de leurs trajectoires, je mettrai en lumière le travail singulier d'un échantillon de quatre compagnies toujours en activité dans

9. Parmi ceux des jeunes compagnies, je retiens *Prise de sang* de Michel Monty (Québec), une coproduction de la Compagnie Trans-Théâtre (Québec), de la Compagnie Michel Belletante (France) et d'Espace Linga Tere (République centrafricaine), créée à Montréal, en septembre 1994 ; *Une hyène à jeun* de Massa Makan Diabaté (Mali), une coproduction de l'Ensemble sauvage public (Québec), Acte Sept (Mali) et Les Voix du caméléon (France), créée à Bamako, en décembre 1998.

10. À partir de 1992, il sera nommé Carrefour international de théâtre de Québec.

les années 1990 : la Ligue nationale d'improvisation (LNI), Les Deux Mondes, le Théâtre Sans Fil et Carbone 14. Elles ont implanté un nouveau modèle d'organisation de compagnie conçue spécifiquement en fonction de la tournée dont les saisons, avec Montréal pour port d'attache, seront définies selon un calendrier de représentations planifié à l'échelle internationale : compagnies intrinsèquement itinérantes dont la scène n'est plus seulement le Québec ni le Canada, mais potentiellement le monde.

Dès sa première visite en France, en 1981, suivie de retours répétés là comme ailleurs en Belgique, en Suisse et en Italie, la LNI, créature du Théâtre Expérimental de Montréal, se fera remarquer par la composition multinationale de ses équipes, par la dialectique de jeu qu'elle soulève et par la transversalité de sa formule¹¹. Tant pour leurs propos que pour leurs formes novatrices, les productions des Deux Mondes constituent elles aussi rapidement des découvertes, dès cette période, dans les capitales culturelles que sont, notamment, Berlin (Internationales Kinder-und Jugendtheatertreffen (IKJT), 1981), Londres (London International Festival of Theatre (LIFT), 1983), New York (Brooklyn Academy of Music (BAM), 1986) ou Perth (Perth Festival, 1987), avec *Pleurer pour rire* et *L'Umiak*. Plus encore, *Terre promise/Terra promessa*, première expérience concluante de coproduction internationale¹², est jouée sans interruption depuis 1989 sur trois continents, jusqu'en Corée et au Viêt-nam. *Parasols* (1987), œuvre plus éphémère, n'en est pas moins le reflet de préoccupations sociales de l'époque : elle fut conçue au Nicaragua afin de mieux faire prendre conscience des inégalités Nord-Sud.

Les deux autres compagnies, parce qu'elles utilisent des bandes sonores et font un usage restreint de la parole, ont pu prétendre à un rayon d'action plus vaste. Le Théâtre Sans Fil, avec ses spectacles de marionnettes géantes, inspirés du travail des montreurs japonais de bunraku, a sillonné la planète, de façon ininterrompue depuis 1980, en présentant, par exemple, *Le hobbit* (créé en 1979) plus de 1 400 fois dans le monde, même en langue chinoise ; *Le seigneur des anneaux* en Amérique, en Asie et en Europe, depuis 1985 ; ou encore *Jeux de rêves* (lancé à New York en février 1992) en trois langues, dans tous les états américains, mais aussi à Hong-kong ou au Maroc. Tout aussi fulgurante sera la

11. La LNI fut aussi pionnière lorsqu'elle fit l'objet de la première transmission (de l'Europe vers le Canada) d'une représentation théâtrale en direct par satellite (depuis le Théâtre de la Commune, à Aubervilliers, en décembre 1983), coproduction télévisuelle de la Deuxième chaîne française et de Radio-Québec.

12. Avec le Teatro dell'Angolo de Turin.

carrière de Carbone 14 avec des créations qui, par des images-chocs, la poésie violente de la gestuelle, fascineront le spectateur des trois Amériques ou des quatre points cardinaux de l'Europe entière. *Le rail* (1983), *Le dortoir* (1988), *Le café des aveugles* (1992), *Les âmes mortes* (1996) ont circulé dans d'innombrables festivals et autres événements de grand retentissement.

Les années 1980 auront connu des expériences moins exceptionnelles par leur longévité mais non négligeables. Relevons celle du théâtre de mime Omnibus, dans plusieurs pays dont l'Allemagne, l'Espagne et l'Italie, ainsi qu'à travers les États-Unis et au Mexique, avec des œuvres telles que *Zizi et la lettre*, *Beau monde* et *Alice* ; ou encore celle du Groupe de la Veillée qui, après moult participations à des festivals en Belgique et en France ou à des tournées en Suisse, en Pologne et en Allemagne, entre 1986 et 1990, avec *Till l'espiègle*, *L'idiot* ou *Un bal nommé Balzac*, se consacrera à son travail expérimental sous son propre toit à Montréal. Parmi d'autres troupes de marionnettes, le Théâtre de l'Œil participa de façon sporadique à des festivals aux États-Unis et en France, et il se rendit même jusqu'en République populaire de Chine (1983) ou en Algérie (1986) avec *Regarde pour voir*.

Il faudrait encore mentionner Louise Dussault, voyageuse solitaire, auteure et interprète de *Moman*, qui représenta le Québec au Festival de Nancy, à l'automne 1980, et qui, jusqu'en 1982, promena son spectacle dans divers pays européens, incluant l'Espagne catalane et l'Algérie ; l'apparition éclair de René-Daniel Dubois, en 1985, avec sa pièce *Ne blâmez jamais les Bédouins*, à Limoges et à Liège ; enfin, la double tournée des *Feluettes*, de Michel Marc Bouchard, par le Théâtre Petit à Petit, à l'automne 1988, à Limoges, à Lyon et à Paris, puis en janvier et en février 1990, à la salle Le Ranelagh, en plein cœur de la capitale française.

Les années 1990 : dans la jungle de la mondialisation

En cette dernière décennie du xx^e siècle, au cours de laquelle s'accélère la transformation de la configuration de la société internationale et de ses monopoles économiques (précipitée par la chute du mur de Berlin en novembre 1989), la culture verra se modifier ses mécanismes de fonctionnement à grande échelle sous l'impulsion de phénomènes désignés sous les noms d'ALENA, de Mercosur, de Traité de l'union européenne et de Coalition des pays capitalistes asiatiques. Le *leitmotiv* de ces années, le couple mondialisation-protectionnisme culturel, affecte inévitablement le milieu théâtral qui, même s'il demeure une valeur peu

cotée sur les marchés boursiers des relations diplomatiques, n'en occupe pas moins une place de choix dans l'orchestration des échanges. Il devient toutefois impossible de prétendre à une carrière internationale sans être capable de se mesurer à une grande diversité de joueurs de standard élevé, ni sans posséder les connaissances suffisantes pour trouver place dans un paysage certes très vaste, mais aussi très saturé.

Il est symptomatique de remarquer que ce n'est qu'en 1989 que le Réseau européen des centres d'information du spectacle vivant¹³ a été mis en place pour rassembler les professionnels tant sur le plan européen que sur le plan international et démêler le touffu écheveau des festivals. En 1991 il fait paraître un répertoire de plus de 500 festivals de théâtre et de danse qui ont cours dans le monde ; il établit ses bureaux à la fois à Amsterdam, à Bruxelles, à Paris et à Madrid. La même année se constituera un réseau latino-américain indépendant de production, RED, rassemblant des représentants artistiques d'une dizaine de pays, afin d'amorcer une structuration des relais d'information et de favoriser les tournées internationales et les échanges artistiques transocéaniques. Emboitant le pas, le gouvernement du Canada jette les bases d'une politique étrangère qui reconnaît la culture comme « troisième pilier » (1994), alors que celui du Québec énonce une politique de diffusion intitulée *Remettre l'Art au monde* (1996).

Après vingt années de démarches focalisées sur la promotion d'une dramaturgie nationale, authentifiée par une langue spécifique, les auteurs, flanqués de leurs agents, traitent désormais de droits de diffusion qui en espagnol, qui en néerlandais, qui en turc, qui en japonais... et parfois même qui en français « de France ». Dans le secteur jeunes publics, des troupes comme L'Arrière-Scène, Le Carrousel, Les Confettis, L'Illusion, le Théâtre de Quartier se donnent le mot pour se produire elles-mêmes en anglais, aux États-Unis et dans les pays du Commonwealth. Certaines autres comme le Théâtre UBU, La Veillée ou Pigeons International bâtissent leur réputation en s'appropriant classiques et contemporains russes, allemands, portugais et autres. Dépêtrée d'un monolithisme de façade, la conduite des compagnies manifeste désormais un éclectisme identitaire.

13. Plusieurs autres initiatives, suscitées par la mise en vigueur des politiques culturelles du Conseil de l'Europe, verront le jour ultérieurement. Je pense à la récente adoption du programme cadre Culture 2000, mesure par laquelle est soutenu financièrement le projet Theorem (annoncé à Avignon en 1999), qui a pour but de promouvoir la circulation d'artistes d'Europe de l'Est à travers un réseau de festivals et de théâtres accrédités d'Europe de l'Ouest, mouvement de recentrage intracontinental de priorités dont ne sauraient être écartés des enjeux commerciaux les impacts sur les futurs échanges dans le domaine des arts vivants avec d'autres blocs, tels que l'ALENA.

Cette métamorphose trouve une illustration patente dans deux compagnies dont les démarches artistiques se situent aux antipodes : Ex Machina (après le Théâtre Repère), foyer de transmission cybernétique des images protéiformes de son maître d'œuvre Robert Lepage, et le Théâtre UBU où Denis Marleau, de façon savante, construit et déconstruit sur le plateau les codes modernes du théâtre en un tout esthétique. Le premier dispose d'un billet d'avion ouvert afin de présenter sous toutes les latitudes *La trilogie des dragons* (1986-1991), *Les aiguilles et l'opium* (1991-1996), *Le cycle Shakespeare* (1992-1994) ou *Les sept branches de la rivière Ota* (1995-1998) ; le second est appelé à se transporter avec son équipe d'une capitale européenne à l'autre, afin de diffuser *Woyzeck* (créée à Bruxelles, en 1994), *Le passage de l'Indiana* (créée à Villeneuve-lez-Avignon, en 1996), *Les trois derniers jours de Fernando Pessôa* (créée à Dijon, en 1997) ou *Urfaust, tragédie subjective* (créée à Montréal puis à Weimar, en 1999).

Cette reconnaissance internationale s'explique, en partie, par un mode de financement inspiré de pratiques communes à bien des organisations privées qui pallient les faiblesses d'un système local de subvention et les limites d'un marché intérieur trop peu lucratif. Formation d'équipes mixtes, montage de partenariats financiers plurinationaux, recherche d'alliances¹⁴ avec des centres d'accueil prêts à partager le risque artistique sont maintenant le lot de ces compagnies qui, tout en défendant une approche théâtrale bien à elles, doivent maximiser les investissements par une exploitation prolongée et une diffusion intensive.

Il en va de même pour Le Carrousel, une compagnie pour jeunes publics qui tourne à l'étranger depuis bientôt vingt ans, partageant aujourd'hui le calendrier de ses saisons entre la France, la Suisse, le Québec et l'ensemble de l'Amérique du Nord. *Contes d'enfants réels* (1993), *Salvador* (1994) et *L'ogrelet* (1997), œuvres signées par l'auteure maison Suzanne Lebeau, et interprétées également en anglais, en espagnol ou en italien, ont pu compter sur les mises de fonds initiales d'un *pool* franco-canadien, et parfois d'associés belges.

S'inscrit dans le sillage de ces modes de coopération internationale l'échange de spectacles entre deux compagnies dans le cours de leurs saisons respectives. En février 1993, le Nouveau Théâtre Expérimental accueillait dans son programme régulier à Montréal le Théâtre 95, de Cergy-Pontoise (banlieue de Paris),

14. En guise d'exemple typique, je choisis le Théâtre UBU et sa pièce *Nathan le Sage*, créée au Festival d'Avignon (1997), une coproduction d'environ cinq millions de francs, étayée à 85 % par un consortium d'intérêts français.

qui vint présenter *La trilogie des tables* de Joël Dragutin, et reçut dans ses murs, deux mois plus tard, *La tragédie de l'homme* de Robert Gravel. On pourrait encore citer la coproduction franco-anglo-québécoise du Centaur Theatre et du Théâtre du Chêne Noir, *Une pucelle pour un gorille*, de Fernando Arrabal, œuvre mise en scène par Gérard Gélas, directeur de la compagnie avignonnaise, et interprétée par une distribution québécoise, en français puis en anglais (*A Damsel for a Gorilla*) à Montréal, d'avril à juin 1993 et, enfin, en français uniquement, à Avignon, à la fin juillet et au début d'août. Retenons un autre exemple : la coréalisation de *Saganash*, œuvre commandée à l'auteur québécois Jean-François Caron, et mise en scène par le Français François Rancillac, qui faisait appel pour son financement et sa logistique de conception à un assemblage multipartite d'investissements privés et publics ; coproduction du Théâtre d'Aujourd'hui et du Théâtre du Binôme, présentée en 1995, l'œuvre tint l'affiche durant un mois, au sein de la saison du Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal et, pour une durée identique de représentations, dans celle du Théâtre de Châtillon, en Île-de-France.

D'autres voies se dessinent depuis peu, tel le regroupement de compagnies autour de la Maison québécoise du théâtre pour l'enfance et la jeunesse qui a amorcé, depuis 1997, la signature de protocoles d'entente avec des organisations en Belgique et en Italie, et bientôt au Japon ; ces ententes ont permis d'effectuer des jumelages auxquels ont participé les troupes québécoises Le Carrousel (en Italie), le Théâtre Bouches Décousues et la Compagnie L'Arrière-Scène (en pays wallon).

Les artifices de la diffusion

D'aventure artisanale qu'elle était il y a trente ans à peine au Québec, la tournée théâtrale s'est muée en une entreprise dont la croissance et la réussite reposent sur des critères certes artistiques, mais elle est assujettie tout autant à des impératifs incontournables de rendement financier qui pèsent sur la destinée des compagnies. Malgré la concurrence qui mène inexorablement plusieurs créateurs de talent à une surenchère de productions, non sans menacer le fragile équilibre entre la profondeur de vue et le désir légitime de durer, le théâtre demeure un des seuls arts vivants et populaires qui ne puisse se transformer en un art de masse. C'est là sa force devant des pouvoirs publics nationaux toujours prêts à le réquisitionner pour fleurir des saisons artificielles, ou à le mobiliser au nom de valeurs supraculturelles passe-partout qu'un aréopage multinational de ministres veut, à son tour, canaliser dans un « réseau international de promotion de la diversité culturelle », espèce de filet de protection contre d'éventuels débordements critiques.

En orbite depuis une vingtaine d'années, le théâtre québécois peut donc, à son tour, donner plus d'importance à son rôle de rassembleur. Loin de craindre l'invasion, il peut désormais tirer avantage de l'émulation de compagnies étrangères et faire en sorte que la balance de l'import-export des tournées soit rééquilibrée, rompant ainsi avec une tradition qui risquerait de maintenir la scène québécoise dans son statut de lieu de transit, loin des négoce entre grandes métropoles cosmopolites.

En dépit du rayonnement quasi planétaire auquel plusieurs Québécois sont aujourd'hui identifiés, ne doit-on pas paradoxalement se demander si le théâtre d'ici et d'ailleurs n'est pas tombé dans le piège du discours tous azimuts sur la diffusion ? Ce théâtre ne risque-t-il pas de devenir un produit dérivé de cette dite diffusion ? Prônée à satiété par tous les gouvernements réunis, et accréditée en chœur par le milieu artistique, la diffusion, synonyme de survie, semble en voie de devenir la panacée face au désengagement des États qui s'en remettent à une vision qui découle davantage de l'économétrie touristique que de la dynamique des échanges artistiques, tels que rêvés par les signataires des principes de coopération culturelle en 1966. Se résoudre à pareille solution, soustraite au fondement même du théâtre, n'équivaudrait-il pas à nier la raison d'être de cet art, dans un temps et un espace qui lui sont propres et, ultimement, à détruire ce que, de façon unique, il offre de plus précieux : une présence réelle ?

Claude Des Landes, producteur de spectacles et metteur en scène, a enseigné à l'Escuela Nacional de Arte Dramático, à Buenos Aires, ainsi qu'à l'Université de Sherbrooke. Il a été directeur du Centre des auteurs dramatiques (CEAD) et cofondateur des Cahiers de théâtre Jeu. Après avoir occupé le poste de chef associé du Service du théâtre au Conseil des Arts du Canada, il a dirigé la Section des arts de la scène au ministère des Affaires étrangères du Canada. Il travaille présentement au Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal, à titre de conseiller culturel. Il est chevalier de l'Ordre des arts et des lettres de France.