

Le festival idéal

Michel Vaïs

Number 93 (4), 1999

Festivals

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25783ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (1999). Le festival idéal. *Jeu*, (93), 62–80.

Les Entrées libres de *Jeu* Le festival idéal

Pendant le dernier Festival de théâtre des Amériques, le 31 mai dernier, une « Entrée libre » de *Jeu* a mis en présence, dans le foyer du Théâtre du Nouveau Monde, Marie-Hélène Falcon, directrice artistique du FTA, Lorraine Pintal, directrice générale et artistique du TNM, Monique Coutance, secrétaire générale du Festival d'Avignon, Pierre MacDuff, directeur général du Théâtre des Deux Mondes et auparavant codirecteur artistique du Carrefour international de théâtre de Québec, enfin Achmy Halley, rédacteur en chef du nouveau périodique français *Théâtre Magazine*.

Le sujet que j'avais soumis à la réflexion de mes invités était ce que l'on pourrait appeler « le festival idéal ». Selon des organisateurs, des critiques, des artistes ou des spectateurs, quelle serait la programmation idéale ? Quelle importance faut-il accorder aux créations, aux commandes, à la production locale, à l'avant-garde, à la danse, aux spectacles gratuits ? Première sous-question : est-ce la raison d'être d'un festival que de donner une idée représentative des grandes tendances du théâtre mondial ?

Ah ! l'argent...

Pierre MacDuff ouvre le bal en livrant le fruit de sa réflexion, qui se situe en amont



Festival d'Avignon

9 juillet - 31 juillet 1999



programme

avec le Crédit local de France - Dexia



de ces questions. En consultant le dictionnaire, il a noté qu'idéal signifie « tel qu'on n'en imagine pas de meilleur », ou « conçu et représenté dans l'esprit sans pouvoir être perçu par les sens ». Dès lors, il estimera heureux qu'un festival puisse ne pas être idéal ! Nécessairement inscrits dans la relativité, les festivals adoptent à son avis le profil et les intérêts des personnes et instances qui les dirigent. Mais quelles que soient celles-ci, un festival idéal demande des ressources considérables, faute de quoi il ne peut avoir lieu. Il parle d'emblée de moyens, puisque dans une telle discussion il serait tentant de se situer sur le seul terrain de ce qui est « conçu et représenté dans l'esprit ». Pour sa part, pendant les six ans qu'il a passés au Carrefour, il a constamment dû composer avec la frustration artistique de ne pas avoir les moyens de ses ambitions.

On dira qu'il n'y a rien de neuf sous le soleil, mais si, poursuit-il, dans le monde du théâtre, on a l'habitude de faire des miracles avec les moyens du bord, la limite de la formule est très vite atteinte lorsqu'on dirige un festival où tout ce qui entoure et sous-tend l'exercice ne relève pas de l'univers du théâtre mais participe de la circulation des biens et services. Or, cet univers

n'est pas touché par l'état de miracle permanent en vertu duquel le théâtre parvient à se maintenir malgré des moyens déficients. Ce n'est pas parce que l'on transporte des gens de théâtre ou des décors que les prix des billets d'avion sont moins chers, ni le cargo aérien, ni les chambres d'hôtel. Pourtant, une grande partie de l'organisation d'un festival et, conséquemment, des effectifs dont il dispose, est consacrée à la logistique, à la technique et aux finances. Il tenait donc à rappeler que les festivals ne disposent que de très peu de moyens et l'exercice de programmation s'effectue en tenant compte de ces contraintes. Cela n'est pas exclusif au Québec et explique l'absence d'événement du genre dans de nombreux pays. En dehors de la France, avec ses nombreux festivals, la chose demeure, selon MacDuff, une rareté. La majorité des festivals qui existent sur la planète sont des événements pluridisciplinaires où la programmation est établie par un conseil d'administration plutôt que par une personne, et où la notion de prestige l'emporte souvent sur celle de nouveauté.



Que le Québec comporte deux festivals internationaux de théâtre pour adultes, plus un pour enfants, sans compter les 20 jours du théâtre à risque¹ et un festival de marionnettes – ce qui n'est pas trop, selon lui ! – constitue à son avis une richesse, même si ceux qui y œuvrent doivent composer avec des moyens très pauvres. Ces festivals se doivent de ratisser large pour pouvoir durer, d'autant qu'ils constituent l'occasion de prédilection pour accueillir des productions étrangères. Cela dit, MacDuff ne pense pas que ce soit une raison pour que des compagnies renoncent à recevoir également des productions étrangères. Au contraire, c'est grâce aux festivals que les compagnies ont désiré aussi en accueillir,

et des projets en ce sens com-

mencent actuellement à émerger. Enfin, il estime que pour s'inscrire dans la durée, au Québec, un festival doit répondre aux attentes à la fois du public, des gens de métier et de la critique. Si l'un ou l'autre de ces groupes s'inscrit en faux de façon durable, c'est la pérennité de l'événement qui est compromise.

Un festival représentatif : oui ou non ?

Lorraine Pintal, qui ne travaille pas au cœur d'un festival, annonce d'emblée avoir la vision d'une néophyte et, surtout, d'une festivalière mordue. En bonne praticienne du théâtre qu'elle veut être, elle se dépêche d'acheter des billets dès qu'elle voit l'ombre d'une production étrangère apparaître à Montréal. À la question originale, qui avait trait au festival comme représentatif des grandes tendances du théâtre mondial, elle répond donc un oui enthousiaste et radical ! Car, pour beaucoup de gens, c'est là souvent le seul moyen d'entrer en contact de façon privilégiée avec ce qui se fait ailleurs. Cela dit, elle estime que la confrontation entre des pratiques étrangères et celles du pays hôte est également incontournable. Elle regrette que certains festivals n'encouragent pas ce genre d'échanges, qu'ils soient formels ou non. Car, plus qu'un présentateur de spectacles étrangers, un festival doit aussi offrir une animation dans la cité.

1. Disparu en 1999. NDLR.

Pour sa part, Achmy Halley avoue qu'en tant que critique il ne sait pas très bien quelles sont « les tendances du théâtre mondial », même si l'on se limite à l'Occident. Il considérerait très prétentieux, même pour un grand festival international, de vouloir viser si haut. On est plutôt généralement en présence de choix artistiques ; il trouve formidable que chaque festival ait son identité et que, derrière chacun d'entre eux, il y ait une personne ou une équipe qui fait des choix en fonction d'un certain public. Pour ce qui est de recevoir des productions étrangères, la situation est différente en France et à Montréal, où Achmy Halley a vécu quatre ans. Comme il y a ici peu de théâtre étranger, le FTA suscite une boulimie naturelle. C'est différent en France, où les passionnés ont beaucoup plus de possibilités de voir des spectacles venus d'ailleurs.

Cela dit, il ne croit pas à ces festivals généralistes, institutionnels, où l'on tente de représenter les nouvelles tendances ou ce qui se fait de mieux dans le monde du théâtre. Il préfère les directeurs de festival qui font des choix, qui ont des partis pris. Les réseaux mêmes dans lesquels ils s'inscrivent les orientent vers telle ou telle sorte de théâtre et, à moins de disposer d'équipes formidables pour repérer même les petites compagnies *underground*, la sélection est toujours biaisée, et c'est tant mieux.

Monique Coutance rappelle que cette question s'est déjà posée au Festival d'Avignon qui, à l'origine, était exclusivement consacré aux productions françaises. Petit à petit, il s'est ouvert à l'étranger, jusqu'à offrir comme actuellement cinquante pour cent de spectacles venus d'ailleurs. En France, les œuvres circulent généralement beaucoup, grâce à un réseau de scènes nationales et de centres dramatiques qui reprennent des spectacles d'abord donnés au Festival, quand ce n'est pas ce dernier qui accueille des pièces étrangères invitées en premier lieu dans le réseau. Elle souligne que le public français – pas nécessairement les programmateurs – est maintenant très curieux à l'égard des spectacles étrangers. En conséquence, pour le Festival d'Avignon, l'ouverture sur le monde est devenue une vraie politique.

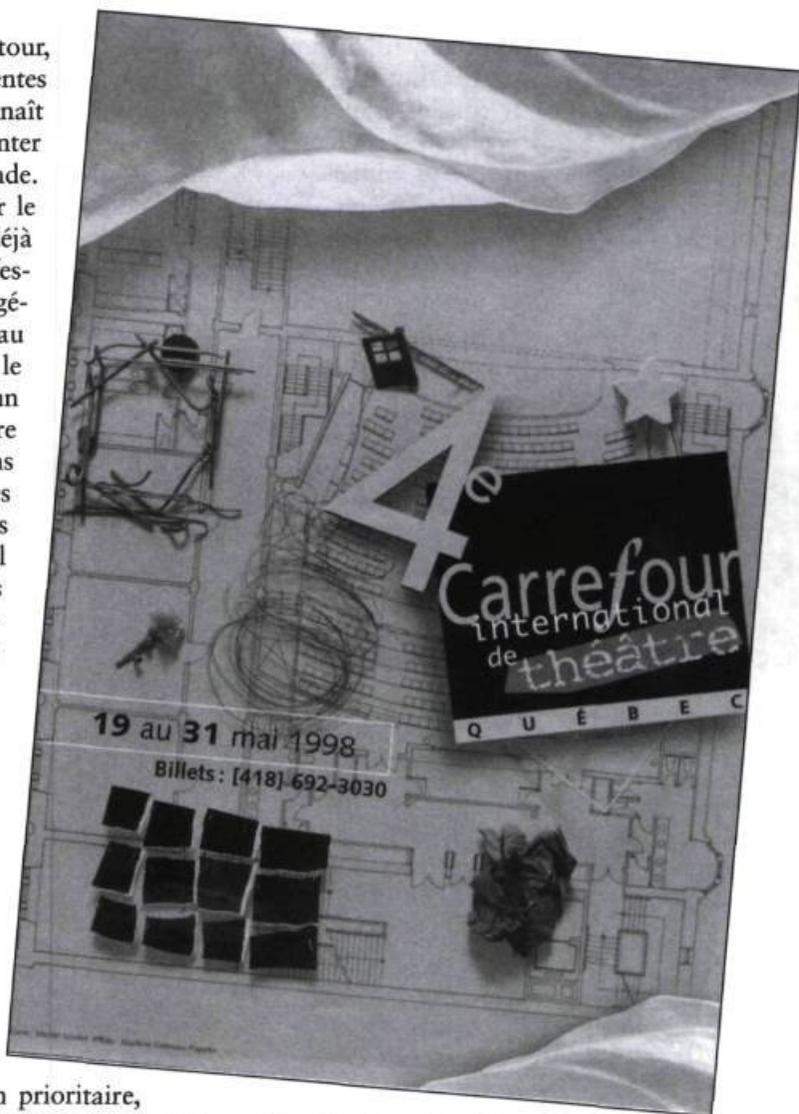
RENDEZ-VOUS INTERNATIONAL DE THÉÂTRE JEUNE PUBLIC
MONTRÉAL 96
LES COUPS DE THÉÂTRE
4 MAI AU 2 JUIN
RENSEIGNEMENTS : 499-2929
BELL
CHATELAIN

Marie-Hélène Falcon estime, à son tour, qu'il y a autant d'orientations différentes qu'il y a de festivals. Elle n'en connaît aucun qui ait la prétention de représenter les tendances du théâtre dans le monde. La programmation passe toujours par le filtre d'une personne, comme cela a déjà été dit. Elle précise cependant qu'un festival naît toujours quelque part et, en général, d'un manque dans la société au sein de laquelle il apparaît. Lorsque le FTA est né en 1985, cela faisait déjà un certain temps qu'elle trouvait que notre théâtre avait peu accès aux productions étrangères. À part quelques compagnies qui avaient commencé à effectuer des tournées, la population en général n'avait aucune possibilité de voir des spectacles d'ailleurs, à moins de séjourner régulièrement à Paris, New York ou Londres, comme quelques personnes le font encore aujourd'hui. Or, aller voir des productions à l'étranger pour les sélectionner dépend d'une foule d'aléas : de l'argent qu'on a pour voyager, du temps disponible pour le faire, du hasard qui fait qu'on est au Pérou en janvier plutôt qu'en juin, etc.

Au FTA, plutôt que d'inviter systématiquement les grands noms du théâtre, il s'est agi dès le début de proposer des découvertes et, de façon prioritaire, les théâtralités des Amériques. Voilà pourquoi cet aspect a été dominant pendant les deux premiers festivals. Par la suite, la programmation s'est diversifiée. Pour sa part, Marie-Hélène Falcon avoue que ce qui la motivait le plus était rarement le théâtre représentatif d'un pays. Elle a plutôt tendance à fuir la représentativité pour aller vers le marginal, la rupture. Elle ne pense pas qu'il y ait deux directions de festivals qui travaillent de la même façon. On peut poser la même question à ceux qui dirigent des théâtres dont la programmation s'ouvre à l'occasion aux étrangers.

Confrontation, rencontres, contacts

Quelle importance faut-il accorder à la confrontation entre des spectacles et des artistes venus d'ailleurs, et ceux du pays d'accueil ? Achmy Halley rappelle que le mot festival contient le mot « fête ». Ces échanges festifs entre artistes, critiques et publics produisent un métissage culturel pouvant donner naissance à des projets qui se



développeront en dehors des festivals. Il pense, par exemple, au Festival des Francophonies de Limoges, qui a permis la rencontre entre l'Afrique (de Were Were Liking) et le Québec (des Deux Mondes)². Ce brassage est un des intérêts d'un festival qui n'arrive qu'une fois par an, ou par deux ans comme c'est le cas du FTA, dans un pays où le public n'est pas régulièrement exposé à des dramaturgies étrangères. Il s'agit d'ensemencer par des contacts, qui pourront ensuite donner lieu à des initiatives plus élaborées, même si elles sont d'abord modestes comme des lectures de pièces.



Les festivals essaient-ils vraiment d'organiser des rencontres entre artistes ? Devant l'affirmation des représentantes du Festival d'Avignon et du FTA, Lorraine Pintal rappelle qu'il ne peut y avoir de mariages forcés. Sans atomes crochus entre deux compagnies, il n'y aura pas d'étincelle. Ce qui est parfois troublant, cependant, c'est qu'à son avis les rencontres se produisent surtout entre des compagnies nomades. Mais les directions artistiques des théâtres dotés d'un lieu se sentent parfois exclues du festival. Le fait pour un théâtre d'avoir un domicile, une saison qui le catalogue dans un certain style, semble l'empêcher d'avoir accès aux festivals. La caractéristique propre d'un festival, poursuit Lorraine Pintal, paraît être de mettre en contact des compagnies dont la fonction est de bouger, partout dans le monde. D'où l'impression de se trouver devant un réseau, somme toute assez limité.

Comme elle voyage très peu à l'étranger, ce qu'elle regrette, elle a un réel besoin de suivre les festivals au Québec. Elle aimerait d'ailleurs en voir davantage – même si l'on peut avoir l'impression d'une surenchère de l'offre par rapport à la demande –, pour favoriser les rencontres entre des gens qui

ne font pas le même type de théâtre ; par exemple, entre les artistes dits nomades et ceux qui appartiennent à des compagnies établies. Lorraine Pintal précise ce qu'elle entend lorsqu'elle parle de réseau : ce sont toujours les mêmes compagnies québécoises qui sont invitées, que ce soit à Montréal ou à Québec, nommément celles de Robert Lepage, de Denis Marleau et de Gilles Maheu. Elle a salué l'invitation faite à Paula de Vasconcelos au dernier FTA³, mais où sont les

2. Cela a permis la création de la pièce *les Nuages de terre* de Daniel Danis. NDLR.

3. Pour la deuxième fois, note Marie-Hélène Falcon.

autres ? Pourquoi ne pas étendre le réseau, ou créer un festival pour les compagnies qui tournent peu ? Même si elle trouve capital de voir les spectacles de ces artistes importants, il faut aussi diversifier les programmations. Elle se demande si le Carrefour de Québec ne devrait pas se démarquer complètement du FTA à cet égard, au lieu d'en constituer le prolongement.

Pierre MacDuff livre d'emblée ses réflexions là-dessus, avec d'autant plus d'aisance, dit-il, qu'il n'est plus à la direction du Carrefour et qu'il dirige par ailleurs une compagnie « nomade », qui fait énormément de tournées. Les compagnies à domicile fixe ont la possibilité d'inviter toute l'année des gens du monde entier pour venir voir leurs productions. Sur vingt-cinq représentations d'une même pièce, elles peuvent accueillir dans leur salle des directeurs de festivals ou de théâtres étrangers en tout temps ; elles ont aussi le loisir d'inviter des productions étrangères, tout comme le font les festivals. Or, comment se fait-il qu'il n'y ait pas davantage de productions de l'extérieur dans nos théâtres toute l'année ? MacDuff note que, lorsqu'il dirigeait le Carrefour et qu'il invitait un spectacle, il n'accordait aucune importance au fait que la compagnie possède ou non un lieu fixe de représentation. C'est une simple question de choix artistique. Certes, on voit plus souvent certaines compagnies dans des festivals, mais pas plus que tel ou tel metteur en scène dans certains théâtres. Cela dit, la première raison d'être des festivals est de mettre en contact les gens de théâtre, en un moment de grande effervescence ; c'est aussi une occasion de faire voir beaucoup de théâtre aux gens de théâtre, car souvent des décisions de programmation ou de tournées se prennent là. Contrairement au domaine des variétés, il n'existe pas de marchés du théâtre : il faut voir un spectacle avec le public avant de le choisir.

Le festival comme écran ?

La présence d'un festival dans une ville peut-elle faire écran à la venue de spectacles étrangers pendant le reste de la saison ? Si la direction du TNM a le loisir, comme le soulignait Pierre MacDuff, d'accueillir des spectacles de l'extérieur toute l'année, l'existence du FTA favorise-t-elle ou freine-t-elle de telles initiatives à Montréal ?



Marie-Hélène Falcon croit que, logiquement, son festival devrait encourager la venue de spectacles étrangers le reste de la saison. Cependant, depuis la naissance du FTA en 1985, elle ne voit pas beaucoup de telles répercussions. Un de ses objectifs est tout de même d'inscrire l'accueil dans les pratiques artistiques. Or, elle n'a pas vu souvent une école réinviter un grand metteur en scène découvert au FTA, ou des théâtres réinviter une compagnie, si l'on excepte quelques petites tournées de petits spectacles. Que ce soit pour des questions de structure, de mission artistique, de fonctionnement ou d'argent, on n'a pas l'habitude d'accueillir ici les étrangers. C'est dommage parce qu'en contrepartie nos compagnies circulent beaucoup, même si ce sont souvent les mêmes. Elle trouve important d'inviter dans un festival des spectacles en rupture avec leur milieu, mais elle souhaiterait que le travail des festivals rebondisse le reste de l'année, que les liens se tissent, que des coproductions naissent et qu'il y ait toujours des étrangers parmi nous.

Monique Coutance a constaté que dans la mesure où, à Avignon, le public est ouvert et disposé à prendre des risques, la plupart des compagnies étrangères ont profité de leur passage au Festival pour tourner dans le réseau des centres dramatiques, en bénéficiant d'une visibilité médiatique intéressante. Cela a été le cas pour les spectacles de Denis Marleau comme ce devait être le cas de ceux de Wajdi Mouawad, qui avait déjà une tournée assurée en France après l'été 1999.

Si la situation est différente au Québec, est-ce parce que l'État et les grands partenaires privés ont tendance à favoriser un gros événement comme un festival plutôt que les compagnies qui offrent une programmation toute l'année ?

Lorraine Pintal est d'accord : la présence d'un festival au sein d'une ville comme Montréal devrait favoriser les échanges – surtout sur le plan individuel –, mais comme ce n'est pas la mission des théâtres à domicile fixe que de recevoir des spectacles étrangers, les subventionneurs refusent de les soutenir. On leur dit qu'ils n'ont pas l'expérience des festivals, ni de la tournée, ni de l'accueil, et que les festivals existent précisément pour cela. Pour une compagnie de petite taille, la difficulté n'est peut-être pas la même, mais un théâtre comme le TNM, qui voudrait devenir terre d'accueil pour des compagnies étrangères, aurait à partir de zéro.

Achmy Halley demande pourtant ce qui empêche le TNM d'inviter un metteur en scène étranger à monter une pièce dans sa saison. Rien, sauf l'argent, répond Lorraine Pintal. Elle rappelle avoir récemment accueilli Marcel Delval du Théâtre Varia de Bruxelles⁴, ce qui constituait une « rupture » car cette compagnie n'a pas la même taille ni le même mandat que le TNM. Il a fallu s'entendre avec l'École nationale de théâtre afin qu'il en profite pour y donner des cours, créer une synergie avec des artistes d'ici pour qu'ils viennent suivre des ateliers de jeu avec lui. Or, malgré l'appui de partenaires privés pour les dépenses exceptionnelles (avion, *per diem*), cette expérience extraordinaire a causé un trou de vingt mille dollars dans le budget ! Cette somme est énorme pour une compagnie comme le TNM, dont la gestion est très

4. Il a monté *George Dandin* en octobre 1994, en coproduction avec le Centre national des Arts. NDLR.



stratford
Festival of Canada
ARTISTIC DIRECTOR RICHARD MONETTE

serrée. Elle trouve la situation beaucoup plus enviable en France. Ici, *la Tragédie comique* d'Yves Hunstad a pu sillonner le Québec après le Carrefour parce que c'est un tout petit spectacle. Mais le TNM a du mal à faire circuler ses propres productions au Québec. La nation est jeune, et il faudra encore du temps pour créer une culture d'échanges, d'abord chez ceux qui subventionnent le théâtre.

Pierre MacDuff reprend la parole pour dire qu'il y a plusieurs façons de faire du théâtre. Le « nomadisme » n'est pas seul en cause ; il y a aussi la capacité de garder longtemps vivantes des productions. Souvent, les compagnies ne peuvent pas accepter d'invitations à tourner parce que le spectacle n'existe plus, le décor a été démoli et les comédiens ne sont plus disponibles. Sans vouloir faire porter toute la discussion sur les théâtres institutionnels, Lorraine Pintal note que les retombées normales d'un festival dans une ville comme Montréal sont longues à venir. C'est moins la bonne volonté des théâtres que les moyens financiers et les appuis politiques qui manquent, pour créer et prolonger ces échanges évidemment souhaitables.

Monique Coutance tient à préciser que tout n'est pas si simple en France. Les structures d'accueil des compagnies étrangères sont obligées de faire des gymnastiques financières pour répondre à une volonté véritable. Marie-Hélène Falcon estime que la situation est la même en province, où existe une volonté marquée d'accueillir des spectacles, mais des moyens insignifiants pour y arriver. *La Tragédie comique* et *Icaro* sont des exceptions, qui ont pu circuler sur tout le territoire. Avec les années, le FTA n'a trouvé que deux partenaires grâce auxquels certains de ses spectacles étrangers circulent : le Carrefour à Québec – avec lequel il y a échange de spectacles – et la Grange-Théâtre du Bic, qui ne peut recevoir qu'une toute petite production chaque fois.

Lorraine Pintal note que, depuis quelques années, des artistes venus ici à l'occasion des festivals prennent contact avec les théâtres établis pour envisager des échanges de

toutes sortes. Il faut être patient, et l'on verra se tisser un tout autre réseau aussi solide que celui qui est actuellement en place. C'est un investissement artistique et financier à long terme, que les politiques finiront par comprendre un jour. Selon Pierre MacDuff, les rencontres humaines sont à la base de tout. Il y faut du temps. Il trouve déjà que les choses s'améliorent : il détecte un désir d'ouverture qu'il n'entendait pas il y a dix ans. Quand il dirigeait le Conseil québécois du théâtre, le théâtre étranger ne suscitait pas spontanément de désir d'accueil. Il y avait des priorités. Pour accueillir quelqu'un, il faut d'abord avoir un chez-soi. Il y a aujourd'hui plusieurs lieux nouveaux, certains animés par des compagnies de création

qui sont plus qu'avant en mesure d'accueillir un travail similaire au leur. Quand les Deux Mondes ont travaillé avec le Ki-Yi-M'Bock de Were Were Liking, il s'est passé cinq ans entre la première rencontre à Limoges et le spectacle qui en a résulté. Il trouve étonnant de voir combien de jeunes compagnies québécoises ont d'emblée le désir d'amorcer des projets avec des étrangers, avec des moyens quasi inexistantes.

Les contraintes des subventionneurs

Quelle proportion de productions étrangères et locales, en particulier de créations, un festival devrait-il offrir ? Marie-Hélène Falcon explique qu'une première contrainte est imposée au FTA par le ministère du Patrimoine, qui le subventionne : celle d'accueillir cinquante pour cent de compagnies canadiennes. Si elle avait le champ libre, elle assure qu'elle programmerait beaucoup plus de spectacles étrangers. Elle offrirait aussi davantage de créations qu'elle ne le fait actuellement, notamment celles des compagnies étrangères.

Ce genre de contraintes n'existe pas à Avignon, dit Monique Coutance. On y commande beaucoup de créations à des Français et on offre à peu près autant de spectacles français qu'étrangers. Le principal subven-

tionneur, qui est le ministère de la Culture, aurait plutôt tendance à favoriser les échanges avec les étrangers. Naturellement, on aimerait toujours avoir les moyens d'inviter à Avignon certains grands metteurs en scène, mais ils sont trop chers pour les moyens du Festival.



Achmy Halley en profite pour évoquer la part de risque que comporte toujours la création. Il regrette que les festivals préfèrent souvent recevoir un spectacle rodé ailleurs et accompagné d'un bon dossier de presse. Monique Coutance répond que cela découle d'une volonté de proposer à un nouveau public une « reprise significative ». Avignon n'est pas suffisamment doté pour assurer vingt-cinq créations. Ce rôle revient plutôt aux scènes nationales et aux centres dramatiques. Souvent, les dirigeants de ces établissements offrent de créer une pièce chez eux, pour la présenter ensuite à Avignon. Pourquoi pas ? Sans l'assurance d'un passage au Festival l'été suivant, la création n'aurait tout simplement pas lieu. Quant au risque, il est déjà pris un an avant, soit dès le moment où Avignon s'engage dans un projet.

Au dernier Carrefour de Québec, on a constaté un important décalage entre plusieurs créations de ce festival et les grands spectacles bien rodés que l'on a fait venir de l'étranger. Ne serait-il pas possible d'éviter de telles différences, en instaurant par exemple un festival national – comme il en existe dans plusieurs pays – dans lequel ces créations pourraient être découvertes, pour ensuite programmer les meilleures dans un festival international ? Achmy Halley craint qu'une telle politique mène à une forme de ghettoïsation du répertoire national.

Lorraine Pintal relève avec plaisir le souhait de Marie-Hélène Falcon d'offrir davantage de créations et de productions étrangères. À son avis, cependant, le danger dans le premier cas serait que le Festival ressemblerait beaucoup à la saison régulière. Il faut doser les créations et les reprises, et donner plus de spectacles étrangers. Par ailleurs, quand on annonce une création, elle a le réflexe de se dire qu'elle pourrait attendre de la voir à l'automne. Par contre, elle ne peut se permettre de manquer une production étrangère, qui ne reviendra pas.



Le *in* et le *off*

En dehors de la programmation officielle gravitent généralement des spectacles auxquels un festival accorde un soutien plus ou moins grand. C'est ce qu'on appelle le *off*. Faut-il s'en occuper et, si oui, comment le « gérer » ? Marie-Hélène Falcon trouve que le FTA a assez de travail avec son *in* pour laisser le *off* de côté. Cela dit, elle rend un certain nombre de services aux spectacles de la périphérie parce que Montréal est relativement petit, comme l'est son festival et donc le *off*. Le FTA diffuse les brochures du *off*, informe la presse et les programmeurs étrangers des spectacles offerts, accueille et présente les uns aux autres les artistes du *off*, mais ne tient pas à structurer ces manifestations. Il faudrait que d'autres se mobilisent à cet effet, si les artistes en ressentent le besoin.

À Avignon, dit Monique Coutance, le *off* n'est pas du tout organisé par le Festival officiel. Une association nommée Avignon Public Off publie simplement un journal sur toutes les compagnies qui se produisent, mais pas davantage. Comme il y a cinq cents compagnies qui présentent un spectacle tous les ans dans le *off* – contre quarante-cinq spectacles dans le *in* –, il est évident que le Festival ne peut pas et ne souhaite pas s'en occuper. Entre les deux entités, il y a le public, qui va voir des pièces du *in* comme du *off*, souvent sans faire la différence. Les gens vont naturellement aux deux, et c'est très bien, ajoute-t-elle, car il y a malgré tout des spectacles de qualité dans le *off*.

Pierre MacDuff précise qu'il y a quand même à Avignon une maison du *off*, avec sa billetterie, ce qui n'est pas rien ! Et cela a été rendu possible par l'abondance de spectacles. Pour sa part, il trouve intéressant qu'il y ait des festivals *off*. Cela indique que le festival officiel a réussi à générer une dynamique, des rejets qui, historiquement, se manifestent contre l'esthétique en place. Mais chaque festival a son contexte. À Québec, le Carrefour a tenu dès le départ à « organiser », jusqu'à un certain point, un *off*, car la ville est très petite même si elle connaît une production théâtrale importante. Il est impensable que les spectacles présentés normalement dans une ville en juin, pendant un festival, puissent supporter la comparaison avec ceux qui viennent de partout ailleurs dans le monde. Les festivals ont la responsabilité de ne pas nuire à la production locale. Le Carrefour incorpore, sous un label différent, la production du *off*, surtout celle des jeunes compagnies.

Le volet Nouvelle Scène du FTA peut-il être considéré comme un *off* à l'intérieur du *in* ? Absolument pas, répond Marie-Hélène Falcon. Ce volet, qui fait totalement partie du Festival, est né du désir de présenter beaucoup plus largement le travail des jeunes compagnies. (Quelqu'un dans la salle : « C'est la catégorie espoir ! ») Il y a d'ailleurs très peu de spectacles dans le *off*, et qui s'affichent comme tels en sollicitant les spectateurs. Mais pour en revenir à la création, elle entend souvent dire – surtout dans les médias – que les compagnies venues de l'étranger ont des spectacles parfaitement rodés, excellents et éprouvés, et que la création d'ici a moins de chances puisqu'il s'agit d'un spectacle neuf qui peut échouer ou réussir. Elle trouve toujours désolant de voir la création si peu soutenue. Dans une saison régulière, on est plus attentif ou indulgent à l'égard des spectacles naissants, alors que pendant un festival – on se demande pourquoi –, on n'a pas le même enthousiasme face à une nouvelle

œuvre. En fait, la comparaison entre les spectacles locaux et internationaux lui apparaît déplacée. Marie-Hélène Falcon note que la même distinction existe dans d'autres festivals, en Amérique latine ou en Europe. Et la presse de ces pays accueille aussi froidement les découvertes dites domestiques, alors que, pour sa part, c'est vers ces spectacles qu'elle est portée spontanément.

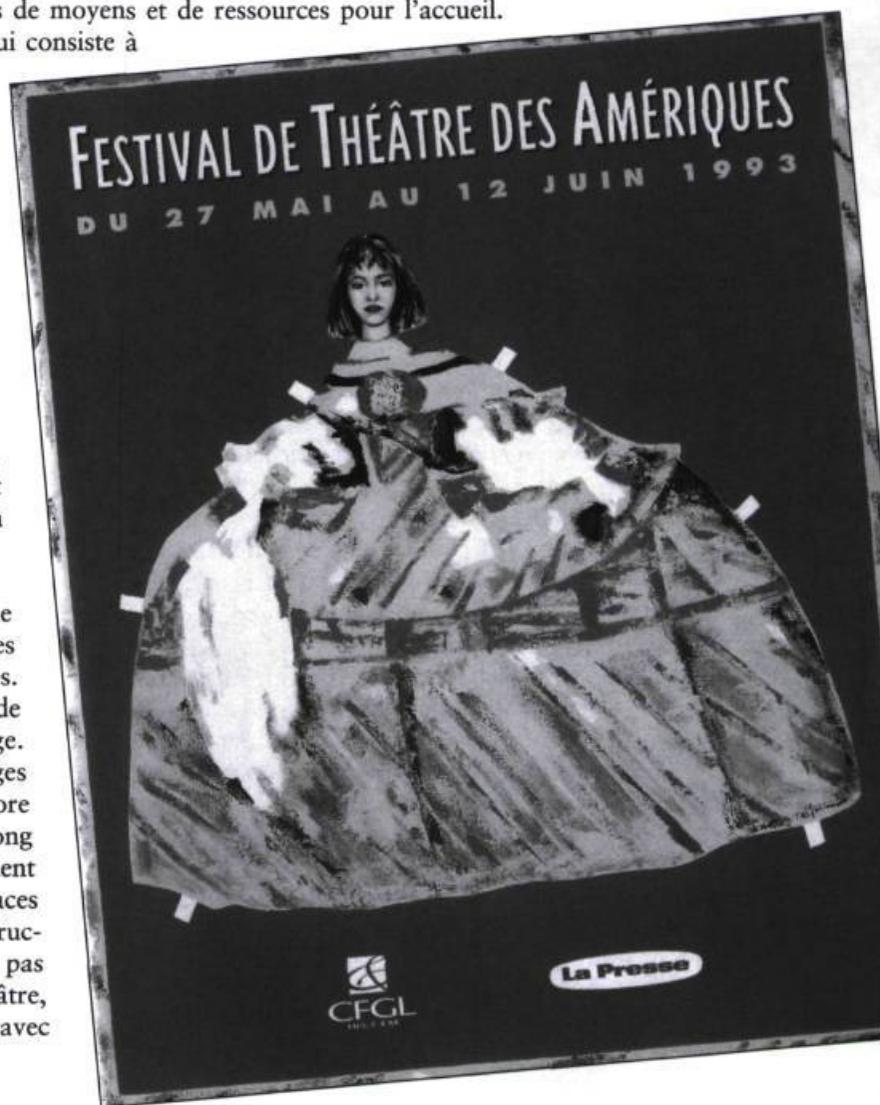
Import-export

Dans la salle, Benoît Dubois évoque une idée qui circule depuis un certain temps, selon laquelle il faudrait toujours renvoyer l'ascenseur en matière d'accueil de spectacles. Certains pays exportent de la bauxite, d'autres des logiciels d'ordinateurs, et nous exportons beaucoup de culture. Or, depuis quelques années, notre complexe de Québécois nous fait dire que, maintenant, nous devrions recevoir des compagnies à notre tour. D'emblée, il précise qu'il n'est pas contre l'accueil. C'est l'ouverture aux spectacles étrangers qui nous permet peut-être de « faire de la si bonne culture ici ». Il souhaiterait que l'on mette plus de moyens et de ressources pour l'accueil.

Cependant, il regrette l'attitude qui consiste à

dire qu'il faudrait maintenant exporter moins de théâtre et commencer à en importer. À son avis, il ne faut pas avoir honte de pousser la machine sans vergogne ni retenue. Nous subissons assez d'impérialismes en matière de cinéma, de chanson ou de littérature pour accepter d'entretenir une balance commerciale positive du côté des arts de la scène et en être fiers. Il ne faut surtout pas qu'un fonctionnaire, un jour, nous refuse de l'argent sous prétexte qu'on doit penser à la réciprocité.

Lorraine Pintal prévient qu'il ne faut pas confondre le langage des gouvernements et celui des artistes. Ce qui l'anime est moins l'idée de réciprocité que celle d'échange. L'important est que les échanges soient vrais et durables. Elle déplore parfois l'absence de retombées à long terme après un festival. Il appartient aux artistes de faire fructifier les traces laissées dans la ville et de les faire fructifier pour le public, à long terme, pas seulement pour les gens de théâtre, dans l'éphémère. Elle rappelle avec



FESTIVAL D'AVIGNON

10 juillet - 2 août 1998



programme

avec le Crédit local de France - Dexia



émotion la plus belle aventure qu'elle ait connue dans un festival, lorsque Vassiliev est venu présenter *Six Personnages en quête d'auteur* de Pirandello au FTA. Elle a participé à des rencontres incroyables avec lui et ses acteurs et a joué avec des Russes ! Elle aime bien discuter avec les gens, « colloquer », mais elle veut d'abord jouer avec eux. C'est dans une salle de répétition qu'elle travaille. Elle aimerait des rapports organiques. Il ne faut pas se contenter d'une vitrine pour les spectacles étrangers, mais établir des liens concrets permettant la mise en commun de plusieurs énergies créatrices, sur le terrain. Marie-Hélène Falcon intervient pour rappeler qu'un festival est aussi fait pour le public, pas seulement pour faire se rencontrer des artistes.

À propos d'accessibilité

Dans la salle, Louise Vigeant se demande si les responsables de programmation ont tendance à choisir des productions allant vers la danse-théâtre, le mime ou le théâtre d'images, parce que le langage de ces spectacles serait plus accessible à des étrangers. Ce qui s'opposerait à l'idée de représentativité dont il a été question plus tôt. Par ailleurs, elle se demande si les compagnies, dans l'espoir de participer à des festivals, n'auraient pas tendance à créer des spectacles avec un langage plus universel.

Monique Coutance pense qu'un programmeur a d'abord une sensibilité. Il reçoit une œuvre, un artiste, un texte avec lesquels il est en harmonie et qu'il a envie de présenter au public. La forme du spectacle n'a rien à voir avec la sélection.

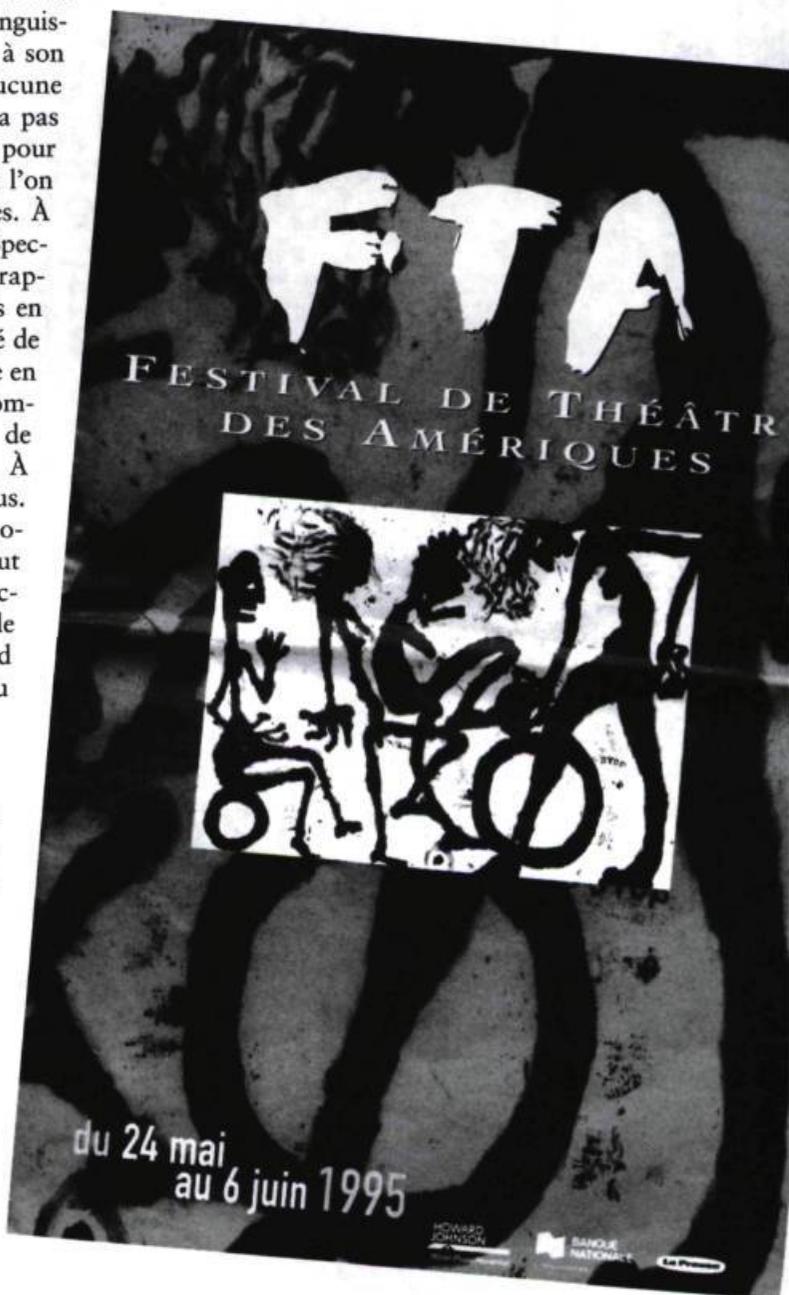
Marie-Hélène Falcon est du même avis : on ne raisonne pas ainsi non plus au FTA. Elle constate qu'il existe bien un théâtre d'images important, mais elle ne le présentera pas sous prétexte qu'il est plus facile à comprendre par le public. Au FTA, on présente des pièces avec traduction simultanée, on distribue des synopsis et on projette parfois des surtitres pour faciliter la compréhension ; voilà le genre d'efforts qui sont consentis. Jamais elle n'a refusé un spectacle excellent et important de peur que le public n'y ait pas accès. Au contraire, elle a tenté par tous les moyens de le rendre

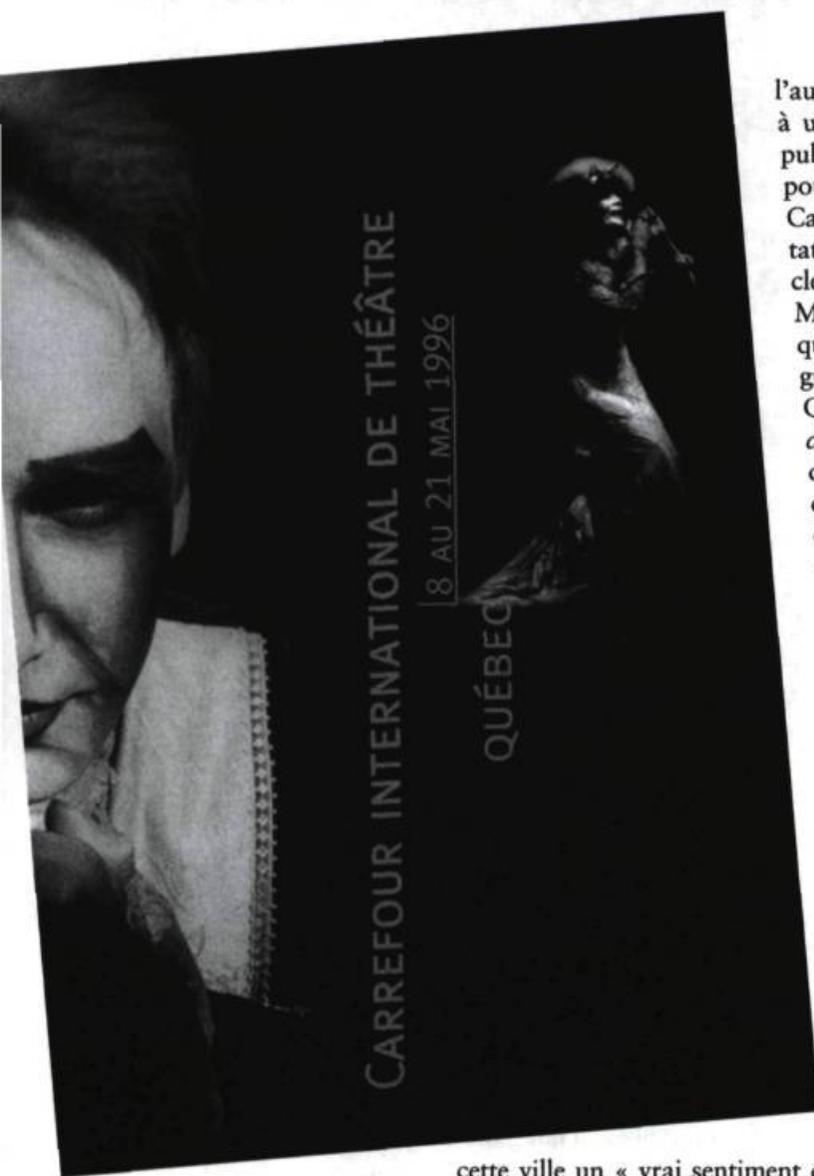
accessible. Cela dit, elle reconnaît que certaines compagnies essaient peut-être de pratiquer un théâtre accessible, ou d'images, dans l'espoir d'être sélectionnées dans les festivals. Si quelques-unes réussissent parfois, en général, au contraire, « cela paraît ». Ce ne sont pas elles qui circulent le plus.

Pierre MacDuff avoue que lorsque, Montréalais, il codirigeait le Carrefour de Québec – à une époque où il fallait relancer un festival disparu –, il a été celui qui a milité le plus pour favoriser l'accessibilité des spectacles, particulièrement sur le plan linguistique. Et ce pour une raison bien simple : à son avis, l'événement bisannuel n'avait aucune chance de reprendre vie autrement. Il n'y a pas assez de « fervents de théâtre » à Québec pour faire vivre un festival international, sauf si l'on se contente de petites pièces peu coûteuses. À Montréal, la latitude est plus grande. Spectateur assidu du FTA depuis le début, il se rappelle la première de *Titus Andronicus* mis en scène par Silviu Purcarete ; quand la moitié de la salle a commencé à réagir sur une phrase en roumain, il a constaté qu'il y avait une communauté roumaine à Montréal, capable de remplir une demi-salle. C'était déjà ça. À Québec, on ne peut pas compter là-dessus. Quand quatre-vingt-dix pour cent de la population d'une ville est francophone, il faut quand même qu'une masse critique de spectacles – autour de la moitié – participent de l'espace francophone. On peut être d'accord ou non avec ce choix, c'était celui du Carrefour.

Concurrence Montréal-Québec ?

Quand le Carrefour a été fondé, après la défunte Quinzaine internationale du théâtre de Québec, ce festival a d'emblée annoncé ses couleurs caractéristiques. On a notamment parlé de l'axe francophone et, en deuxième lieu, de l'avant-garde. Par ailleurs, le FTA a d'abord été associé à l'exploration des théâtralités des Amériques. Aujourd'hui, les deux festivals semblent avoir tendance à se ressembler de plus en plus ; ne devraient-ils pas se distinguer davantage ? N'y a-t-il pas un risque de concurrence, les deux villes n'étant pas très éloignées l'une de





CARREFOUR INTERNATIONAL DE THÉÂTRE

8 AU 21 MAI 1996

QUÉBEC

l'autre ? Pierre MacDuff ne croit pas. Il évalue à une cinquantaine de personnes à peine le public qui suit les deux. Ce n'est pas suffisant pour assurer la viabilité d'un événement. Le Carrefour doit d'abord faire le plein de spectateurs de la région de Québec. Si un spectacle programmé a été vu un an auparavant à Montréal, le seul problème que cela pose est que les médias le feraient savoir. Mais le grand public est tout aussi avide de le voir. Quand le Carrefour a présenté *la Tragédie comique*, le spectacle circulait en Europe depuis déjà cinq ou six ans. Et alors ? La question de la nouveauté, de la création, de l'exclusivité, lui a toujours paru être une préoccupation trop spécialisée.

Ces deux festivals pourraient-ils se ressembler davantage ? On entend parfois dire que le FTA pourrait présenter un festival tous les ans... Marie-Hélène Falcon annonce qu'on va finir par y arriver ! Elle ajoute aussitôt que les festivals sont faits par des équipes, dans des lieux précis, en général pour leur communauté d'abord. Elle ne voit pas pour qui il y aurait intérêt à ce que le festival de Montréal et celui de Québec soient comme ci ou comme ça.

Lorraine Pintal estime que ce qui les différencie, c'est d'abord la géographie des lieux. Il est évident qu'à Québec, tout est rassemblé. On a dans

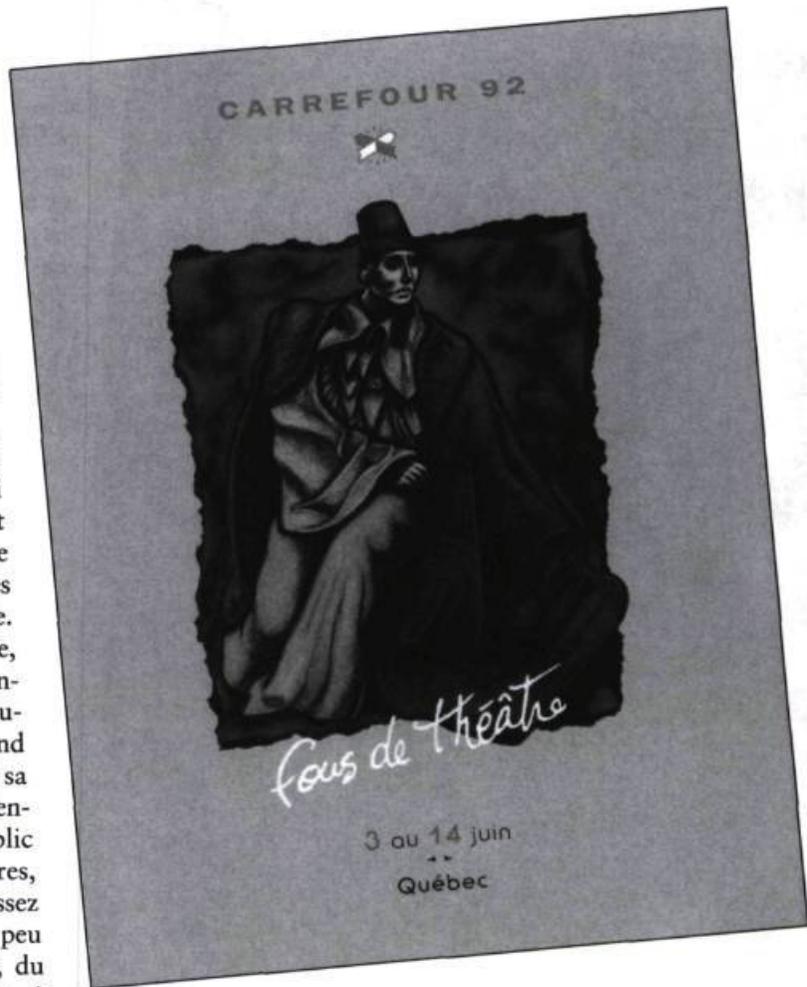
cette ville un « vrai sentiment de festival » : on voit toujours les mêmes gens aux mêmes cafés, cela fourmille, un peu comme à Avignon bien qu'à une plus petite échelle. Elle a eu la même impression de petite ville à Barcelone, où tout le festival de théâtre était concentré dans la vieille partie de la ville, avec un spectacle d'ouverture dans la rue, dans les églises et les maisons. Cet événement très rassembleur mettait tout de suite les festivaliers dans le coup. Montréal étant beaucoup plus grand, on a du mal à y retrouver la même frénésie. Voilà pourquoi le FTA est peut-être plutôt une vitrine des spectacles étrangers tandis que Québec va davantage vers l'échange et les contacts, pas juste l'échange de cartes et de programmes mais de pratiques. Il en est de même quand on monte une pièce pour un cadre architectural donné. Quand on programme un festival, on tient compte de la démographie et de la géographie des lieux. Cette grande différence entre Québec et Montréal gagnerait à être davantage exploitée, conclut-elle.

Public et cohérence

Dans la salle, Winston McQuade demande si l'on tient compte du public dans la sélection des pièces programmées par les festivals. Marie-Hélène Falcon répond qu'elle ne pense pas au public quand elle regarde un spectacle. C'est très personnel. Ce qui l'intéresse, c'est de voir une œuvre forte, différente des autres, nourrissante, et elle tient pour acquis que, si cette œuvre lui « parle », elle parlera à d'autres. Elle ne peut rien faire de mieux pour le public que de lui offrir ce qu'elle a vu de plus intense et authentique. Elle ne se préoccupe jamais à l'avance du nombre d'entrées que le FTA fera avec tel ou tel spectacle. Cela vient une fois la sélection effectuée, avec le choix de la salle et les autres considérations logistiques. Monique Coutance abonde dans le même sens : quand on programme un festival, on propose sa propre sensibilité, sa culture. On s'engage beaucoup. Et comme le public d'Avignon est prêt à toutes les aventures, on peut lui faire des propositions assez radicales. Si elles sont mal reçues ou peu comprises, on peut s'en expliquer et, du fait que le public est prêt à comprendre, à accepter ou à redécouvrir, on peut par exemple refaire des propositions à nouveau, l'année suivante, avec le même artiste dans un autre spectacle.

Cela dit, Monique Coutance sait bien que, dans certains lieux, il faut faire des propositions plus « tranquilles » que dans d'autres. À la Cour d'Honneur, c'est compliqué : une proposition trop radicale peut se solder par un véritable jeu de massacre. C'est un lieu très chargé d'histoire, où le public est difficile : en partie prêt à tout et en partie plutôt conservateur. Donc, quand on choisit une pièce pour ce lieu, on pense effectivement au public, tout en considérant que les spectateurs de festival sont prêts à en encaisser beaucoup. Il est par ailleurs nécessaire de prendre des risques à Avignon : c'est ce que le public vient chercher. Un festival est là pour ça.

Pierre MacDuff note que l'on parle ici de spectacles déjà existants. Il a déjà vu des spectacles passionnants qu'il n'a pas invités à Québec à cause du coût par rapport à l'accueil anticipé. Il cite en exemple *la Forêt* de Carbone 14, une compagnie qui, à Montréal, dans sa propre salle de cinq cents places, a pu tenir l'affiche pour vingt représentations malgré un accueil critique défavorable ou mitigé. Or, à Québec, la



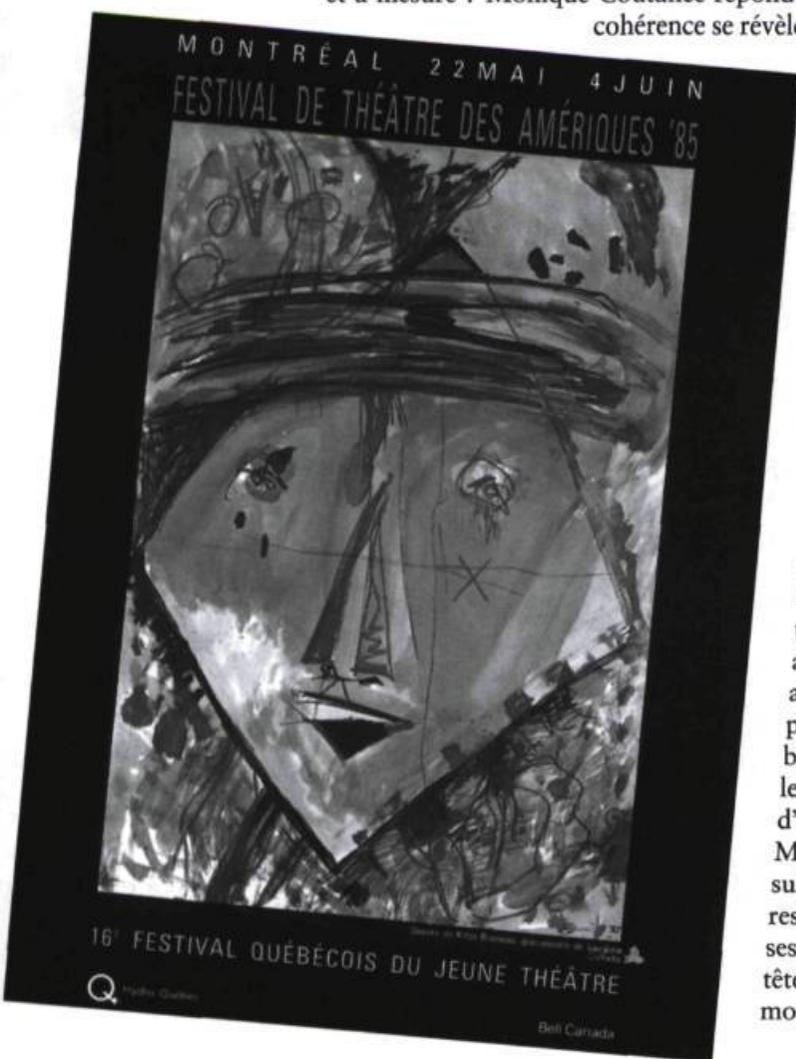
compagnie a eu du mal à faire trois soirs, faute d'une masse critique de public pour tenter l'aventure de Carbone 14. Un événement qui se tient une fois par deux ans n'a pas la possibilité de développer à lui seul un public suffisant.

Claude Lamarche, dans la salle, se présente comme « le public ». Cela lui fait de la peine d'apprendre que l'on ne pense pas à lui quand on choisit les spectacles ! Pour lui, un festival est un événement au cours duquel il fait des choses inhabituelles. Il aime mobiliser ses énergies pendant deux semaines. Il ne sait pas si cette discussion publique fait partie du *off* ou du *in* mais, comme amateur de théâtre, il l'apprécie beaucoup !

Philip Wickham, dans la salle aussi, se demande comment on arrive à faire l'unité dans un festival. On sent comme spectateur que des spectacles se ressemblent par leurs thématiques. Cela se fait-il consciemment ? Et si oui, est-ce à l'avance ou au fur et à mesure ? Monique Coutance répond que l'unité se fait « au-delà de nous ». La cohérence se révèle après le choix des programmes. Une ligne,

un sens, se dégage alors. Jamais elle ne choisit une pièce parce qu'elle entre dans telle ou telle case. Marie-Hélène Falcon renchérit : la création ne nous appartient pas. On pourrait avoir un thème en tête, puis s'apercevoir que ce n'est pas de cela que parlent les artistes. Le fil conducteur se retrouve essentiellement dans le travail des artistes. Et comme il s'agit beaucoup de créations, de relectures ou de réinterprétations d'œuvres anciennes, il se dégage un sentiment commun, un « discours », une sensibilité propre à une époque, ce sur quoi l'on ne peut pas décider à l'avance.

Achmy Halley note que tout cela est vrai lorsqu'il y a effectivement unité, donc dans une situation un peu idéale. Mais parfois il assiste à des festivals – en France ou ailleurs – dont la programmation ressemble plus à une macédoine qui n'a pas forcément bien pris, à un *patchwork* qui veut séduire le plus large public possible, avec un peu d'avant-garde pour les branchés du coin, un Molière pour d'autres spectateurs et ainsi de suite. Pierre MacDuff dit que cette discussion ressemble à celles qu'il a eues souvent avec ses collègues du Carrefour : devant le cassette que représentait la programmation au moment de la constituer, on se demandait s'il



y avait unité, où étaient les lignes de force, quel était le portrait global du festival et s'il avait sa personnalité propre. Cela finit par se dessiner avec les années.

Contrairement à ce qui avait été prévu, cette discussion sur le « festival idéal » a finalement beaucoup porté sur les modèles existants. Même s'il n'était pas limité par ses moyens financiers, un festival ne se présenterait jamais comme représentatif des grandes tendances du théâtre mondial. Il doit reposer sur les choix, la sensibilité, la culture et l'audace d'une forte direction artistique, prête à entraîner le public dans le beau risque inhérent à la création théâtrale. Il n'est pas une simple vitrine de spectacles, mais un véritable carrefour d'échanges où des artistes locaux peuvent s'alimenter pour enrichir leur pratique et en nourrir à leur tour leur public. Il stimule la création locale toute l'année, en intégrant ou non un *off* (la présence d'un *off* étant toujours un signe de santé). Enfin, la programmation se fait en tenant compte de la création existante – et sans doute des caractéristiques géographiques et démographiques de la ville – plutôt que des attentes du public, et la cohérence interne, lorsqu'elle apparaît, se constate toujours après coup. ¶