

Pratiques théâtrales : vers de nouvelles avenues

Gilles Marsolais

Number 109 (4), 2003

Le « modèle » québécois du théâtre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25709ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marsolais, G. (2003). Pratiques théâtrales : vers de nouvelles avenues. *Jeu*, (109), 88–95.

Pratiques théâtrales : vers de nouvelles avenues

Notre théâtre est bien vivant, il est multiple, stimulant ; ses qualités sont reconnues ici comme à l'étranger. Par rapport à son bassin de population, le Québec est un des endroits les plus « théâtralisés » au monde. Mais certaines pratiques, qui manquent à notre panorama, mériteraient de s'y retrouver.

Depuis la bombe lancée par Raymond Cloutier en 1998 sur nos modes de production théâtrale et l'onde de choc qu'elle a provoquée, bien peu de choses ont changé dans notre façon de faire du théâtre. Pourtant l'analyse était fort pertinente : elle disait notamment que nous produisons du théâtre à un rythme effréné, que nos artistes s'y épuisent pour des cachets dérisoires et que nous tenons trop facilement pour acquis l'impossibilité d'élargir le public. Ses vues étaient partagées par la grande majorité des gens du milieu (le « beau milieu », comme l'appelait Cloutier¹). Les solutions qu'il proposait étaient draconiennes, utopiques peut-être dans l'état actuel de nos pratiques, mais la justesse de l'analyse aurait dû provoquer un débat de fond et l'amorce d'une réforme de notre pratique du théâtre. Cela n'a pas eu lieu.

Une étude parue dans *Jeu*² indique, au contraire, que les modes de production et les grands axes des œuvres présentées sont demeurés à peu près inchangés dans les vingt dernières années. Même si l'étude ne porte que sur la situation du théâtre à Montréal, ses conclusions peuvent s'appliquer à l'ensemble du Québec. Au dernier Congrès du Conseil québécois du théâtre (CQT), en mai 2003, pour l'atelier sur les « Modes de production et de diffusion du théâtre », on proposait « que le CQT encourage la réflexion du milieu théâtral sur les modes de production actuels et leur impact sur la qualité artistique et la diversité des productions théâtrales, sur les conditions de la pratique et de la diffusion du théâtre ». Les discussions sur ce sujet ont été fort intéressantes, mais aucune prise de position ferme ne s'en est dégagée. Tout se passe comme si ceux qui consacrent tant d'efforts



1. Raymond Cloutier, *le Beau Milieu*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1999.
2. Jean-François Côté et Jean-François Morissette, « La scène montréalaise : une évolution tranquille », *Jeu* 105, 2002.4, p. 122-130.

à maintenir leur barque à flot ne sont pas prêts à naviguer dans de nouvelles eaux de peur d'y faire naufrage. Les quelque vingt à vingt-cinq représentations par spectacle demeurent la norme, et les compagnies n'ont pas allégé leur rythme de production, sauf le Quat'Sous, qui a réduit le nombre de spectacles, leur assurant ainsi une meilleure préparation et une plus longue série de représentations. Par ailleurs, les compagnies favorisent de plus en plus les reprises.

Les exemples à suivre

Dans le paysage plutôt statique des deux dernières décennies, il y a, bien sûr, quelques pratiques nouvelles. Celle de Momentum, par exemple ; ses jeunes fondateurs se sont demandé à la fin des années 80 : « Qu'est-ce que nous pouvons faire que personne ne fait déjà ? » Ils ont procédé par élimination et ont inventé un créneau qu'ils sont encore aujourd'hui les seuls à occuper. Ils se sont lancés dans ce qui semblait être une folle aventure, comme l'avaient fait en 1948 et en 1951 les jeunes qui ont fondé le Théâtre du Rideau Vert et le TNM. On oublie trop souvent que les institutions sont nées de visions, de courage, de déraison, d'obstination et qu'elles ont forcé plutôt qu'attendu l'aide des pouvoirs publics.

Les deux suggestions qui suivent s'adressent donc à des jeunes plutôt fous qui rêvent de modifier en profondeur notre pratique théâtrale et qui possèdent le talent, la foi et le souffle indispensables pour une telle entreprise. On dit avec raison qu'au théâtre

on ne peut changer le produit sans changer le mode de production. C'est dans cette perspective que se situent les propositions suivantes : la troupe permanente et le groupe de théâtre politique.

La troupe permanente

Qu'est-ce qu'une troupe permanente ? C'est une troupe, établie autour d'un noyau stable de créateurs, qui pratique l'alternance. Les membres de la troupe sont des employés et non des pigistes, ils touchent des salaires et non des cachets et, pour la durée de leur engagement, ils signent un contrat d'exclusivité. Ce contrat peut prévoir des périodes libres pour le tournage d'un film ou d'une émission de télévision, mais le théâtre a la priorité sur toutes les autres activités.

Cela n'a jamais été réalisé au Québec. On a quelquefois tenté (au TNM notamment) l'expérience d'engager des comédiens pour des saisons complètes, afin de créer des équipes de travail homogènes, mais sans pratiquer l'alternance. Or, un comédien qui a un contrat d'exclusivité acceptera avec plaisir de jouer un petit rôle dans un spectacle, à la condition qu'il en joue en même temps un plus important dans un autre. Lui faire répéter et jouer

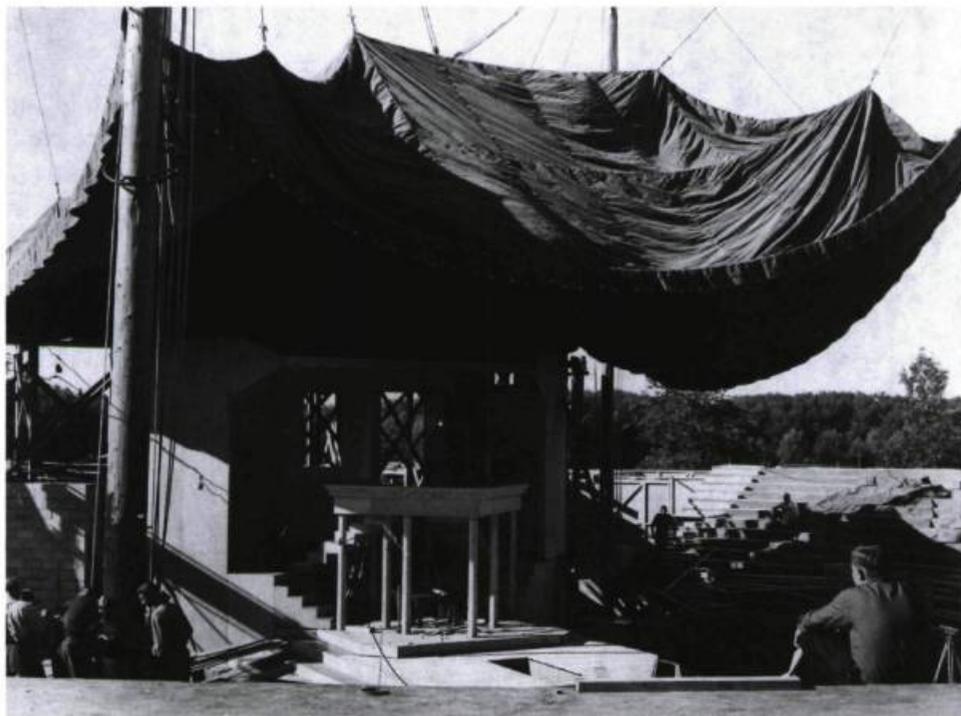
La troupe permanente : malgré quelques tentatives, cela n'a jamais été réalisé au Québec. Sur cette photo d'*Arlequin, serviteur de deux maîtres* (TNM, 1984), apparaissent cinq des sept membres de la troupe rêvée par Olivier Reichenbach au TNM (qui comptait aussi Pierre Chagnon et Sophie Clément) : Markita Boies, Raymond Bouchard, Christiane Raymond, Normand Chouinard et Luc Durand. Également sur la photo : Normand Ménard et Antoine Durand. Photo : Robert Etcheverry.



pendant plus de deux mois un « Madame est servie » constitue une perte de temps et un gaspillage de talent ; pour garder son énergie et sa créativité, un comédien doit toujours être occupé à quelque chose de consistant. Sans alternance, la permanence devient une contrainte à la créativité.

Quand on évoque au Québec l'idée d'une troupe permanente, on suscite infailliblement deux réactions : d'une part, cela ne conviendrait pas, dit-on, aux habitudes de pigistes qui veulent tout faire à la fois (théâtre, cinéma, télévision, commerciaux, etc.) et, d'autre part, une telle entreprise requerrait des budgets astronomiques. Il est bien possible que la troupe permanente ne convienne pas à la majorité de nos comédiens, mais elle correspond sûrement à l'idéal de plusieurs et non des moindres. Quant aux budgets, on invoque infailliblement les sommes colossales que coûtent la Comédie-Française ou les autres grandes compagnies européennes, pour conclure que jamais nous ne disposerons de telles sommes. C'est mal raisonner. S'il y a un secteur où nous pourrions créer un modèle québécois, c'est bien celui de la troupe permanente. Il faudrait se donner la peine d'établir le budget d'une telle entreprise ; cet exercice pourrait en démontrer la faisabilité.

Rêvons réalistement : imaginons une troupe d'une douzaine d'artistes polyvalents qui participeraient en alternance à trois ou quatre spectacles, soit une pièce du répertoire classique, une du répertoire moderne et une ou deux créations. Nous avons la chance d'avoir chez nous un nombre impressionnant d'artistes polyvalents qui peuvent combiner deux et parfois trois des fonctions essentielles à la production théâtrale (auteur,



« Il faut d'abord une vision, peu importe les moyens dont on dispose au départ. Le Festival de Stratford en Ontario, rêvé par un jeune journaliste, présente maintenant une quinzaine de spectacles par année [...] »
Sur la photo : en 1953, on montait la grande tente dans l'enthousiasme.
Photo : Archives du Festival de Stratford.



« Imaginons un instant que les artistes de *Broue* aient voulu créer une troupe permanente ; leur spectacle à succès aurait pu servir de locomotive à la troupe pendant des décennies. » Sur la photo : Marc Messier et Michel Côté. Photo : André Panneton.

metteur en scène, acteur, compositeur, chorégraphe, scénographe...). C'est à l'intérieur d'une troupe aux activités multiples qu'une telle polyvalence pourrait le mieux s'exprimer.

Notre pratique théâtrale est coincée entre deux impossibilités : celle d'exploiter un succès, à cause des engagements préalables des comédiens et du prochain spectacle déjà programmé, ainsi que celle d'annuler un flop parce que, de toutes façons, les comédiens sont payés pour boire le calice jusqu'à la lie. La troupe permanente permet de résoudre ces deux problèmes : on peut y exploiter le succès d'un spectacle pendant des années et en retirer un autre de l'affiche après quelques représentations. Elle permet aussi d'éviter l'annulation d'un spectacle pour cause de maladie ou d'accident, car elle prévoit des doublures pour tous les rôles principaux. Il est assez terrifiant de constater l'énorme responsabilité que portent des comédiens plutôt mal payés quand ils assument un premier rôle ; ils n'ont pas droit à la maladie ou à l'accident et s'imposent parfois de jouer contre toutes les recommandations médicales parce que *The show must go on*. Le fait d'avoir une doublure permet au comédien de travailler beaucoup plus sereinement et, en fin de compte, peut lui éviter d'y faire appel ! La doublure, comédien de premier plan, pourra ensuite reprendre le rôle, si le premier comédien quitte la troupe ; c'est le spectacle et non la performance individuelle qui devient alors le critère de qualité.

La troupe permanente apporte aussi une solution aux problèmes que pose la tournée. Dans l'état actuel de notre pratique, l'organisation d'une tournée relève du casse-tête.

Comment agencer les horaires disparates des comédiens qui ne peuvent vivre exclusivement de théâtre ? En pratique, la tournée est souvent faite de sorties d'un jour qui permettent aux comédiens d'être en studio durant la journée et de jouer à l'extérieur le soir, à la condition que cet « extérieur » ne soit pas trop loin du lieu où le comédien gagne sa vie. Que l'on réussisse dans ces conditions à faire des tournées relève du prodige. Dans une troupe permanente, ce prodige devient une activité normale.

Idéalement, la troupe permanente devrait disposer de deux salles pour les spectacles et d'au moins deux locaux de répétition. La pratique de l'alternance suppose de fréquents montages et démontages de décors ; il faut donc un lieu souple et polyvalent. La meilleure contribution des subventionneurs à une telle entreprise serait de faciliter l'occupation d'un lieu présentement sans vocation : qu'on songe à ces usines désaffectées, à ces écoles sans élèves ou, mieux encore, à ces églises vides promises à la décrépitude, à la démolition ou à la « conversion » en condominiums ; on pourrait faire d'une pierre deux coups : protéger un lieu riche d'histoire et doter une troupe permanente d'un indispensable outil de travail.

Pour commencer

On a déjà proposé de fusionner quelques compagnies aux vocations complémentaires, dont la masse critique aurait permis la mise sur pied d'une troupe permanente, mais cette vision n'a jamais dépassé l'étape du rêve. Il est peu probable du reste que les pouvoirs publics décident de créer une troupe permanente, encore moins une troupe nationale comme on l'a déjà souhaité. Serait-ce d'ailleurs une bonne idée ? En art, plus que dans toute autre activité, l'initiative doit venir des individus et des

Le théâtre politique des années 70 : le Théâtre Euh ! célèbre la Journée internationale des femmes, le 8 mars 1977, avec *Ouvrez des portes de maison*.



T'en rappelles-tu, Pibrac ?,
création du Grand Cirque
Ordinaire retirée de l'af-
fiche par le ministère des
Affaires culturelles en 1971 :
trop politique ? Sur la
photo : Raymond Cloutier,
Claude Laroche et Gilbert
Sicotte. Photo : Michel
Saint-Jean.



groupes. Il faut d'abord une vision, peu importe les moyens dont on dispose au départ. Le Festival de Stratford en Ontario, rêvé par un jeune journaliste, présente maintenant une quinzaine de spectacles par année dans quatre salles différentes, dont le Festival Theatre considéré comme l'une des meilleures salles de théâtre au monde. Pourtant, à sa première année, en 1953, le Festival n'a présenté que deux spectacles dans une tente qui prenait l'eau ! Le succès de ce coup d'envoi et le travail enthousiaste des promoteurs ont fait le reste.

Jouvet a dit que le succès était la chose la plus importante au théâtre ; on l'a accusé, à tort, de mercantilisme. Ce passionné de théâtre tournait des films pour subventionner sa troupe et, quand il était en difficulté, il reprenait *Knock*, un succès assuré, pour renflouer ses coffres. Imaginons un instant que les artistes de *Broue* aient voulu créer une troupe permanente ; leur spectacle à succès aurait pu servir de locomotive à la troupe pendant des décennies.

Le théâtre politique

À l'autre extrémité du spectre, il y a aussi un créneau inoccupé, celui du théâtre politique. Les jeunes sont souvent surpris d'apprendre que, durant les années 60 et 70, notre théâtre était très politisé. Dans la mouvance mondiale des contestations, le Québec n'était pas en reste et plusieurs groupes, cousins ou descendants du Living Theatre et du Bread and Puppet, se consacraient exclusivement au théâtre de revendication politique et sociale, comme le Théâtre Euh !, le Théâtre d'la Shop, le Théâtre des Cuisines ou le Théâtre les Gens d'en Bas et le Théâtre Parminou dans leur première phase, pour ne nommer que les plus connus. Des débats enflammés sur l'engagement politique ont eu lieu après la mutation de l'ACTA (Association canadienne du théâtre amateur) en AQJT (Association québécoise du jeune théâtre) ; certaines compagnies se sont retirées de l'AQJT parce que l'Association n'était pas assez marxiste-léniniste !



Le Grand Cirque Ordinaire était l'un des moteurs de ce mouvement et, avec *T'en rappelles-tu, Pibrac ?*, il a réalisé l'une des expériences de pointe d'un théâtre impliqué dans sa collectivité. Mal lui en prit, puisque le spectacle fut retiré de l'affiche par le ministère des Affaires culturelles, parce que la trame était « vraie, pesante et trop politique », selon l'analyse de Raymond Cloutier (*Jeu 5*, p. 10). Le théâtre « officiel » n'était pas en reste : Marcel Dubé arrêta l'action de ses *Beaux Dimanches* pour lancer un discours révolutionnaire qui soulevait l'enthousiasme des spectateurs ; l'Égrégoire jouait *le Chemin du Roy* de Françoise Loranger et Claude Levac sur la venue du général de Gaulle au Québec ; le TNM montait Brecht ou *Lorenzaccio* de Musset, en tant que pièce politique, ou *On n'a pas tué Joe Hill* de Barrie Stavis, une pièce documentaire sur l'assassinat d'un chef syndical.

En 1968, l'Égrégoire présentait *le Chemin du Roy* de Françoise Loranger et Claude Levac sur la visite du général de Gaulle au Québec. Photo : André Le Coz.

La morosité des années 80 et le repliement sur soi qu'elle a entraîné, la désillusion quant aux possibilités d'accéder à l'indépendance et de « changer le monde », la fin des idéologies et les recherches plus formelles des auteurs et des metteurs en scène ont eu raison de ce courant. Mais on constate, surtout chez les jeunes, depuis la fin des années 90, un renouveau d'intérêt pour la chose publique et une nouvelle implication dans les débats qui agitent les collectivités³. Le nationalisme traditionnel a cédé le pas aux grandes questions planétaires : mondialisation, pollution, réchauffement de la planète, écart entre riches et pauvres, exploitations de toutes sortes, guerres injustifiées, etc. Les manifestations contre la mondialisation ou contre la guerre en Irak ont mobilisé des centaines de milliers de personnes. Une nouvelle conscience collective est

3. D'ailleurs, *Jeu* a consacré un dossier à l'« Engagement nouvelle vague ». Voir *Jeu 94*, 2000.1. NDLR.

en train de se développer, une nouvelle conviction que l'espoir de l'humanité réside maintenant dans la mobilisation des individus et des groupes, et non dans les décisions des gouvernements ou des grands financiers.

Le contexte est donc favorable à l'éclosion de groupes qui se donneraient pour mission de théâtraliser les grands problèmes de l'heure, comme Piscator, Brecht, Boal, le Théâtre Euh ! ou le Parminou l'ont fait dans d'autres contextes.

La tâche n'est pas simple, car le théâtre engagé, pour être justifié, doit toujours transcender le didactisme ou l'exhortation. Le cas de Brecht est exemplaire: quand il a voulu écrire des pièces essentiellement mobilisatrices, il a employé un style semblable à celui d'Henri Ghéon ! Par ailleurs, le piège du théâtre engagé est de prêcher à des convertis: à quoi sert un spectacle contre la guerre, s'il est présenté à un groupe pacifiste ? Malgré tout, l'ampleur et l'imminence des problèmes auxquels nous sommes confrontés à l'échelle mondiale devraient provoquer l'éclosion de groupes qui chercheraient, à travers des formes théâtrales provocantes, à éveiller les consciences. Quelques tentatives récentes de théâtre de rue ou de théâtre d'intervention (au café

l'Aparté, par exemple, qui a malheureusement fermé ses portes) permettent d'espérer la naissance prochaine de groupes qui voudront reprendre un flambeau depuis trop longtemps en veilleuse.

Si la troupe permanente exige une structure solide et une continuité d'opération, le théâtre politique ne peut vivre sans une bonne dose d'anarchie. Mais, pour développer un style de spectacle original et devenir identifiable par le public, il faut qu'un groupe travaille de façon suivie. Quant à savoir si le théâtre peut ou doit « servir à quelque chose », le débat reste et restera toujours ouvert mais, pour le moment, ce débat n'a même pas lieu chez nous, et notre théâtre s'en trouve appauvri.



En 1966, le lancement au TNM des représentations de *On n'a pas tué Joe Hill* de Barrie Stavis, pièce documentaire sur l'assassinat d'un chef syndical, s'est fait avec la collaboration des centrales syndicales présidées par Marcel Pepin et Louis Laberge.
Photo: André Le Coz.

Le bon moment ?

On pourra toujours dire que ce n'est pas le bon moment pour implanter des pratiques nouvelles, alors que les compagnies établies luttent chaque jour pour leur survie, alors que le nouveau gouvernement du Québec ne fait pas des arts une priorité, alors que... Mais était-ce le bon moment, au plus fort de la Seconde Guerre mondiale, pour créer le Conservatoire ? C'est pourtant ce que Wilfrid Pelletier a fait. Était-ce le bon moment, en plein duplessisme, pour créer le TNM ? C'est pourtant ce que Jean Gascon, Jean-Louis Roux et les autres ont fait. Alors le bon moment, c'est peut-être maintenant. j