

# Miroir, miroir, dis-moi qui je suis

## Les jeunes compagnies vues par elles-mêmes

Philippe Couture

---

Number 138 (1), 2011

Mission et transmission

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63160ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Couture, P. (2011). Miroir, miroir, dis-moi qui je suis : les jeunes compagnies vues par elles-mêmes. *Jeu*, (138), 107–111.

Dossier

## Mission et transmission

PHILIPPE COUTURE

# MIROIR, MIROIR, DIS-MOI QUI JE SUIS

## Les jeunes compagnies vues par elles-mêmes

Il y a eu prolifération de jeunes compagnies de théâtre au Québec ces dix dernières années. L'affirmer est devenu un lieu commun. On n'a jamais vu pareil bourdonnement. Fonder une compagnie et accepter de se buter aux tracas administratifs et artistiques que la tâche comporte n'est plus le lot d'une minorité d'artistes acharnés. L'entreprise est d'ailleurs devenue presque obligée pour les comédiens qui affluent des écoles de théâtre chaque année. Au même titre que les autres impératifs liés au début de la carrière, comme se doter d'une belle photo de casting et séduire un agent qui voudra bien le prendre sous son aile, la mise sur pied d'une compagnie au sein de laquelle le jeune interprète pourra lui-même se donner du travail est devenue une priorité. Comme une sorte d'initiation à la dure vie de pigiste.

On ne se plaindra pas ici de cette effervescence et du grand nombre de spectacles qu'elle engendre chaque année dans les salles hors circuit de Montréal et de Québec. Mais si la plupart des théâtres établis de Montréal, hormis peut-être le Théâtre d'Aujourd'hui et le Théâtre Denise-Pelletier, ont un énoncé de mission volontairement flou et élastique afin de ratisser le plus large possible, on pourrait croire naturel que les toutes jeunes compagnies se positionnent dans des niches plus pointues, se dotant de missions précises et choisissant d'aborder le théâtre sous des angles très particuliers. Il n'en est rien. À vrai dire, à parcourir les définitions de mandat de ces compagnies (dont la plupart des productions sont réunies dans les programmes de saison de Cartes Première), on est frappé par la vacuité qui s'en dégage.



Le gala des Cochons d'or, organisé par Cartes Première, remet chaque année des prix aux spectacles des jeunes compagnies.

Certes, un grand nombre de ces regroupements d'artistes sont éphémères et ne sont actifs que le temps d'une production, ce qui, à première vue, rend peu pertinente l'analyse des textes d'intention ou des énoncés qu'ils rédigent pour se présenter à leurs spectateurs. Un énoncé rédigé à la va-vite pour plaire à d'éventuels subventionneurs d'un projet ne témoigne naturellement ni d'une vision du théâtre à long terme, ni d'une vision du monde, ni des partis pris esthétiques des artistes ; il indique simplement les choix de la compagnie pour leur projet du moment. Mais l'exercice est justement révélateur du manque de vision de ces jeunes compagnies, ou plutôt de la banalisation de cet acte fondateur et durable que devrait être la mise sur pied d'une compagnie de théâtre.

## **LE THÉÂTRE, CET OUTIL DE CRÉATION D'EMPLOIS**

Il y a d'abord les honnêtes gens, ceux qui ne cachent pas la vérité et annoncent tout de go leur réel objectif : se créer de l'emploi. Ainsi, on lira un peu partout que telle compagnie a été fondée pour « donner sa chance à la relève » ou pour la « promouvoir », que telle autre est née pour « générer de l'emploi pour ses fondateurs » ou qu'elle a émergé de « la rencontre inattendue de trois acteurs qui ne veulent plus attendre » et se disent motivés par « l'urgence de jouer<sup>1</sup> ». D'autres troupes veulent se vouer à « la promotion du talent de ses artistes fondateurs » ou se donnent le mandat de « produire les pièces de la fondatrice » et de « créer des spectacles qui servent leurs désirs d'actrices et de citoyennes ». Quoi encore ? Il y a ceux qui « produisent des pièces où chacun est libre de cultiver ses propres talents et intérêts » et ceux qui favorisent « l'intégration et l'épanouissement de tout professionnel au sein de la culture par le biais de production et d'interprétation d'œuvres d'ici et d'ailleurs ».

Signe des temps et de l'inévitable industrialisation de la culture, on ne fait plus de théâtre pour exprimer sa vision du monde, pour créer de la beauté, pour faire honneur à l'écriture dramatique ou pour explorer la complexité du monde à travers des processus interdisciplinaires, mais bien pour « créer de l'emploi » et trouver sa place dans le « marché du théâtre ».

Comment s'étonner d'une telle situation quand, même dans les écoles de théâtre, lieux sacrés d'apprentissage et de transmission, on accorde de plus en plus la priorité à une formation adaptée aux « besoins du marché ». La mission du Conservatoire d'art dramatique est claire à ce sujet : la formation s'adresse à une « clientèle » issue du réseau collégial et prépare les étudiants à « entreprendre une carrière professionnelle » selon les « exigences des pratiques actuelles<sup>2</sup> ». La situation, hélas ! n'est pas nouvelle. Par ailleurs, bien que les autres écoles québécoises semblent se méfier dans leurs communications officielles du vocabulaire corporatif emprunté par le Conservatoire, elles sont toutes indéniablement soumises aux réalités du milieu professionnel et ne s'en cachent pas. Or, comme le demandait Rodrigue Villeneuve, « est-il normal qu'une école de théâtre ne soit pas porteuse d'une utopie<sup>3</sup> ? » Autrement dit, ces écoles ne devraient-elles pas se désolidariser un peu du milieu théâtral pour former des acteurs selon des approches variées et rigoureuses, empruntant à la tradition ou aux formes contemporaines, même si ces approches ne leur serviront pas ou peu dans le milieu professionnel québécois tel qu'il existe actuellement ? Si elles ne sont pas liées aux besoins du marché, ces approches ne sont-elles pas garantes d'une véritable formation artistique et du développement d'artistes complets, capables ensuite de réfléchir à leur propre vision du théâtre et à la manière dont ils s'adresseront à leurs contemporains par le biais du théâtre ?

## **LE THÉÂTRE, CE FOURRE-TOUT D'HUMANITÉ**

Même dans une école parfaite, aussi branchée sur la réalité que sur les utopies, trois ou quatre petites années ne suffisent pas à orienter un jeune comédien ou un jeune metteur en scène dans le vaste champ théâtral. Il est normal qu'un artiste prenne de nombreuses années à définir

1. Toutes les citations proviennent de réels énoncés de mission de jeunes compagnies s'étant produites entre 2004 et 2010 sur les scènes montréalaises et québécoises. L'auteur a jugé bon de ne pas nommer les compagnies pour éviter de cibler l'une au détriment de l'autre : le constat général de cet article peut être appliqué à l'ensemble du jeune milieu théâtral.

2. Source : <[www.conservatoire.gouv.qc.ca](http://www.conservatoire.gouv.qc.ca)>.

3. Rodrigue Villeneuve, « Formation, recherche, pratique et critique théâtrales au Québec : une figure du cercle lent », dans l'ouvrage dirigé par Dominique Lafon, *Le Théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Éditions Fides, 2001, p. 484.

pleinement son rapport avec son art et à choisir les chemins qu'il arpentera. Ceux qui fondent une compagnie rapidement sont pourtant forcés de définir d'emblée leurs orientations. C'est le propre d'une compagnie que de choisir une voie qu'elle défrichera patiemment au fil des ans, en cherchant à occuper un nouvel espace du milieu théâtral. Or, de nombreuses jeunes compagnies dont les intérêts et les désirs ne sont pas parfaitement déterminés optent pour des formules creuses et parfois alambiquées sur le caractère « humain » du théâtre. Ce qui, je ne vous l'apprends pas, constitue un joli pléonasme : tout théâtre étant humain par définition, hormis peut-être de nouvelles et très marginales tentatives de théâtre virtuel, ou encore les « fantasmagories technologiques » de Denis Marleau, à supposer qu'on puisse affirmer avec certitude qu'elles ne transportent pas d'humanité. Rien n'est moins certain. Dans ce contexte, affirmer son désir de faire un théâtre « humain » est pour le moins superfétatoire.

Pourtant, de nombreuses jeunes compagnies semblent se vouer à faire jaillir l'humanité de leurs propositions théâtrales. On lira, ici ou là, que tel regroupement d'artistes « explore la condition humaine », que tel autre fait exploser « la parole humaine dans un espace de création ouvert », ou désire « offrir un divertissement unique et empreint de la dimension humaine », et qu'un autre encore « confronte le thème de la condition humaine aux composantes du langage théâtral afin de doter le spectacle de tensions qui mettent en relief le jeu de l'acteur ». Certains élaborent davantage, comme cette compagnie qui « axe sa recherche sur ce drôle de chemin qu'emprunte l'espèce humaine et qui la mène tout droit vers l'extinction pure et simple » et cette autre troupe qui « explore comment la vie devient la plus grande des œuvres grâce à l'art ».

Quelle dimension de l'humanité ces compagnies veulent-elles explorer ? Par quels moyens ? Ont-elles une vision critique ou attendrie de l'action des humains sur Terre, dans notre société ou dans l'Histoire ? Ces questions demeureront sans réponses, lesdites compagnies n'ayant pas jugé opportun de nous faire part de leurs réelles inclinations.

## **LE THÉÂTRE, ACTE DE CRÉATION COLLECTIF**

Rien de mieux, pour éviter de se compromettre dans une vision trop étroite du théâtre, que de rédiger une déclaration vague et souffreteuse sur le désir inné de l'artiste de « créer » et de mettre en commun les « esprits créateurs » de chacun des membres de la compagnie. C'est ainsi que se présentent bon nombre de jeunes troupes, dont l'appétence pour le théâtre de création est émouvante mais peu éloquente.

« Éveiller le spectateur à la forme artistique unique qu'est la création », « créer et diffuser des œuvres de création avec un souci de collaboration entre les artisans », « mettre l'emphase [sic] sur le travail d'ensemble et produire des œuvres distinctes et diverses », « se concentrer sur le travail de création », « développer sa propre approche du jeu de l'acteur », « créer des œuvres originales et audacieuses en explorant des formes innovatrices et dynamiques qui favorisent la naissance d'une esthétique naturelle et propre à chaque pièce », sont autant de formulations fourre-tout que les jeunes compagnies publient dans leurs documents officiels pour éviter de préciser la nature de leur création. Devant une telle marée de phrases creuses, deux hypothèses s'imposent. Soit leurs auteurs ignorent complètement le type de théâtre qui les intéresse et les sillons qu'ils ont envie de creuser (ce qui laisse croire qu'eux aussi ont d'abord fondé leurs compagnies pour des raisons d'employabilité plutôt que pour des raisons artistiques), soit ils ont volontairement laissé toutes les portes ouvertes pour que leur collectif puisse évoluer dans différentes directions au fil du temps. Cette dernière option est certes prudente, et les raisons d'un tel manque de conviction se comprennent aisément, vu la jeunesse de ces compagnies. Mais il y a tout de même lieu de se demander quelle est l'urgence de fonder une compagnie quand on a si peu idée de ses propres orientations artistiques. N'existe-t-il pas d'autres moyens



*Homo Faber*, mis en scène par Alexander Wilson et Mélanie Verville. Spectacle de Parabolik Guérilla Théâtre, présenté Aux Écuries en février 2010. SUR LA PHOTO : Peter James. © Alexandre Lampron.

pour les jeunes acteurs de se découvrir et de se construire, par exemple par le biais de formation d'appoint et d'ateliers de création au sein de structures déjà existantes ?

Dans cette même catégorie de comédiens et de metteurs en scène indécis quant à leurs objectifs, il y a ceux dont les énoncés de mission englobent tout et son contraire, parfois de très baroques charabias qui ont de quoi donner de puissants vertiges à leurs lecteurs. Ainsi, une jeune troupe écrit qu'elle « aime bien les mélanges : mélanges de tons, de formes, de rythmes, mélanges de magie et de réalisme, d'ancien et de contemporain, à l'image des mélanges que nous sommes dans le grand drame de la modernité ». Une autre dit s'inspirer « de ce que le quotidien comporte de banal et d'extraordinaire », et une autre encore veut « produire des œuvres subtiles et accessibles, riches et universelles ».

Évidemment, il y a des contre-exemples qu'il serait malhonnête de ne pas mentionner. On remarque entre autres de nombreuses compagnies qui affirment clairement leur parti pris pour un théâtre interdisciplinaire et pour un théâtre socialement engagé, de même qu'un certain nombre de groupes disant se spécialiser dans le théâtre clownesque ou marionnettique et le jeu masqué, et un plus petit contingent s'intéressant à « l'exploration des textes coup-de-poing [*sic*] par une approche américaine du jeu ». Parfois, l'énoncé de mission précise les enjeux sociaux ou éthiques que la compagnie cherche à interroger, à dénoncer, à explorer. L'exemple le plus éloquent est celui du Parabolik Guérilla Théâtre, qui se lit comme suit : « Le travail de Parabolik Guérilla est porté par une réflexion critique sur la construction sociale du corps, la production des identités et l'institution des "vérités". Sa démarche interdisciplinaire combine poésie corporelle et nouveaux médias, articulant une sémantique globale qui implique lumière, son, corps et concepts en un seul geste continu. » Dans un autre registre, le FrancThéâtre dit « explorer la langue française sous plusieurs facettes et créer un espace de partage des cultures, des régions, des pays, en tissant des liens avec la communauté culturelle francophone de partout ».

À la décharge de ces jeunes compagnies en perpétuelle redéfinition d'elles-mêmes, postulons que leurs prédécesseures n'ont pas toutes fait mieux qu'elles (ce qui mériterait toutefois d'être analysé dans un autre article). Il existe aussi des exemples d'organismes ayant grandement modifié au fil du temps leur manière de se présenter. Ainsi, la compagnie Pétrus disait à ses débuts « faire ce qui lui plaît, quand ça lui plaît » et affirme aujourd'hui être « obsédé[e] par des thèmes qui [la] hantent à chaque création : la vaine recherche d'une direction dans un monde athée et la complexité de l'humain révélée par cette errance ». Gros changement de programme, n'est-ce pas ? Seuls les imbéciles ne changent pas d'idée, comme dit l'adage.

N'empêche, en constatant la multiplication des démarches artistiques imprécises, il est difficile de ne pas s'imaginer, comme le faisait Geneviève Billette dans un récent numéro de *Liberté*, que l'un des principaux désirs des artistes de la relève est d'attirer « les pontes du théâtre » dans leurs salles, « dans l'espoir qu'ils [les] adoucent, appellent, engagent<sup>4</sup> ». En empruntant la terminologie de Bourdieu, on pourrait en effet affirmer que produire un spectacle, même sans trop connaître ses propres objectifs artistiques, serait devenu l'un des seuls moyens pour les jeunes acteurs de gagner du « capital symbolique » dans le « champ théâtral ». Est-ce dû à la trop grande précarité des artistes, qui oublie ainsi que le théâtre n'est pas seulement une opportunité d'emploi et une occasion de se faire voir ? Est-ce le résultat d'une culture de plus en plus industrialisée dans laquelle les impératifs d'un véritable théâtre d'art se dissolvent ? L'école de théâtre se transforme-t-elle insidieusement en machine à fabriquer des artistes soumis aux diktats du marché ? Ou n'est-ce qu'un symptôme de la jeunesse que de se laisser aller à son indécision et à sa candeur devant les joies de la création libre et désinvolte ? Espérons que le temps et la maturation de ces nouvelles compagnies rendront obsolète ce terrible questionnement. ■

4. Geneviève Billette, « Mes batailles et mes deuils », dans *Liberté*, n° 287, février 2010, vol. 51, n° 3, p. 43.