

Festivals et diffuseurs multidisciplinaires : des espaces contemporains

Sylvain Schryburt

Number 245, Summer 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69734ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Schryburt, S. (2013). Festivals et diffuseurs multidisciplinaires : des espaces contemporains. *Spirale*, (245), 53–55.

Festivals et diffuseurs multidisciplinaires : des espaces contemporains

PAR SYLVAIN SCHRYBURT

Dans la foulée des seconds États généraux du théâtre professionnel au Québec (17 au 20 octobre 2007), je m'interrogeais comme d'autres¹ sur les causes de la « crise de croissance² » qui frappait l'institution théâtrale québécoise en général, et la relève en particulier. J'avançais que cette « crise » découlait d'une double pression. La première, devenue structurelle, résultait du nombre croissant de producteurs et de compagnies de théâtre réclamant leur part des fonds publics (limités) dévolus aux arts. La seconde était d'ordre générationnel et reposait moins sur l'argumentaire d'un sous-financement chronique du secteur théâtral dans son ensemble que sur la répartition des fonds existants, répartition dans laquelle la « relève » et ses diffuseurs obtenaient la part congrue.

Il serait téméraire d'affirmer aujourd'hui que la situation de crise qui prévalait alors s'est résorbée. Pourtant, en dépit des engorgements qui persistent, force est d'admettre que le paysage théâtral s'est suffisamment modifié depuis pour qu'un changement réel se fasse aujourd'hui sentir du côté d'une certaine relève, là où le sentiment général était hier encore à la morosité et à l'impasse. Depuis les États généraux de 2007, en effet, mais sans lien direct avec eux (sauf à croire que la seule expression de doléances puisse avoir un effet concret sur le réel), des transformations significatives dans des secteurs spécifiques de la diffusion de la relève théâtrale, essentiellement ceux des diffuseurs multidisciplinaires et des festivals, ont ouvert un espace aujourd'hui investi par des artistes qui ont grosso modo percé dans les dix dernières années, c'est-à-dire hier (dans un sens plus large que celui que j'explore ici, le numéro 132 de la revue *Jeu* jetait un regard sur la relève dans un dossier dirigé par Christian Saint-Pierre et intitulé « Portraits d'une génération »).

RELEVÉ? VOUS AVEZ DIT RELEVÉ?

La relève dont je parle ne correspond pas exactement à une tranche d'âge en particulier. En fait, cette relève recouvre moins une génération précise qu'un « devenir contemporain³ » qu'elle a en partage, elle qui semble avoir pris conscience d'elle-même durant et avec la longue « crise de croissance » des années 2000. Non encore solidement ancrée dans le milieu théâtral, elle se sent, à tort ou à raison, reléguée à la précarité et aux marges des théâtres établis, voire, dans certaines de ses manifestations, du

champ théâtral lui-même. En ce sens, son devenir demeure en partie incertain, imprévisible, et sa place est en apparence celle de la liminarité, ce qui constitue justement l'une des marques distinctives de sa contemporanéité.

Des noms? Risquons-en quelques-uns — je m'en tiendrai au cas montréalais — en mélangeant aux metteurs en scène une petite poignée de chorégraphes ou d'artistes multidisciplinaires, puisque telle est aussi la règle dans les espaces qui m'intéressent ici, espaces de croisements où la relève théâtrale côtoie celle de la danse et de la performance : Marc Beaupré (*Terre des hommes*, 2008), Nini Bélanger (*Projet Mû*, 2006), Nicolas Cantin (2009), Olivier Choinière (*L'Activité*, 2000), Clara Furey (2010), Stéphane Gladyszewski (2002), Christian Lapointe (*Théâtre Péril*, 2000), Jérémie Niel (*Pétrus*, 2004) ou Dave St-Pierre (2003), pour ne nommer que ceux-là.

Esthétiquement variée, on dira de cette relève qu'elle œuvre aux frontières du théâtral dans des spectacles disciplinairement incertains (*Grand singe* de Nicolas Cantin; *Chaleur humaine* de Stéphane Gladyszewski; *Chante avec moi* d'Olivier Choinière) ou qui interrogent — souvent assez radicalement d'ailleurs — quelques-unes des assises du théâtre même. Frontières de la fiction et étirement de la temporalité théâtrale avec *Beauté, chaleur et mort* (Nini Bélanger), polyphonie et fragmentation narrative avec *Caligula (remix)* (Marc Beaupré), dispositifs de répétitions ou d'accumulations avec *Limbes* ou *Vu d'ici* (Christian Lapointe), place du spectateur dans le plus conventionnel *Enclos de l'éléphant* (Étienne Lepage, Sylvain Bélanger) ou le plus subversif *Projet blanc* (Olivier Choinière), les œuvres récentes de ces artistes ont ceci de contemporain qu'elles marquent un pas de côté, un déphasage pour emprunter à Agemben, face aux pratiques qui constituent encore largement l'horizon des possibles théâtraux tel qu'il se dévoile en saison régulière.

Pris ensemble, ces artistes de la « relève » — qu'ils soient peu connus ou en passe de consécration — ne forment pas un mouvement artistique au sens propre. L'impression de groupe ou de masse critique qu'ils créent toutefois découle en partie du fait qu'ils se croisent et cohabitent dans les programmations des lieux qui les diffusent au premier chef et qui, partant, les font exister en tant qu'ensemble plus ou moins perméable au sein du champ théâtral. Dès lors, si cette relève

partage un semblable « devenir contemporain », elle le fait dans un espace commun qui est le fait de quelques diffuseurs multidisciplinaires et festivals.

UN ESPACE COMMUN

Le diffuseur spécialisé en théâtre a ceci de particulier qu'il occupe, gère ou loue un lieu dans le but d'y présenter majoritairement ou exclusivement le travail d'autrui en fonction d'un mandat ou d'une ligne artistique plus ou moins précise. En clair, le diffuseur spécialisé en théâtre programme des saisons, il ne produit pas de spectacles, sinon en offrant un soutien financier ou logistique à la compagnie théâtrale qui pilote le projet artistique. À Montréal, les diffuseurs spécialisés qui accueillent régulièrement la relève sont, en dépit des apparences, plutôt nombreux. Citons en exemple le Théâtre de la Manufacture (Petite Licorne), le Théâtre d'Aujourd'hui (salle Jean-Claude-Germain), le Théâtre Denise-Pelletier (salle Fred-Barry), l'Espace Libre (volet accueil), le Théâtre Prospero (salle intime), sans oublier, bien sûr, le Théâtre Aux Écuries, dernier-né dont l'ouverture, en 2011, est venue cristalliser une certaine image de la relève. Outre qu'ils disposent d'un lieu physique à animer, ces diffuseurs ont en commun de proposer des programmations échelonnées sur plusieurs mois — d'ordinaire de septembre à avril — et d'ainsi participer de plain-pied à l'offre théâtrale saisonnière de la métropole comme à la dynamique propre à son champ théâtral.

Or, à ces diffuseurs spécialisés en théâtre s'ajoutent quelques autres joueurs qui partagent les mêmes caractéristiques (gestion d'un lieu de représentation, temporalité saisonnière, rôle de programmateur plutôt que de producteur), mais dont la programmation effective, si elle comprend toujours une part de théâtre, est résolument engagée dans la multidisciplinarité et incorpore plus volontiers les artistes et spectacles dont je faisais état plus haut. De par l'éclectisme de leur programmation, des diffuseurs comme l'Usine C ou La Chapelle se trouvent ainsi à l'intersection de plusieurs milieux ou champs artistiques (pas uniquement en théâtre mais aussi en danse, en performance, voire en arts médiatiques), ce qui les rapproche sensiblement des festivals d'arts vivants dont ils sont, en saison régulière, le pendant naturel.

Hormis leur proximité, à mes yeux capitale, avec les rares diffuseurs multidisciplinaires de la métropole, tout ou presque distingue les festivals d'arts vivants des lieux de diffusion saisonniers, à commencer par leur offre quantitativement riche mais étalée sur un temps court, soit de quelques jours à deux semaines en moyenne. Au rythme plus lent des saisons de théâtre, les festivals opposent une rapide suite d'événements pensée dans une logique d'édition, une sorte de portrait annuel, dont on pourrait presque parler en terme de cru. Événementiels, donc passagers, les festivals de taille moyenne ne possèdent pas ou rarement leurs propres lieux de diffusion, mais, le moment venu, en louent quelques-uns pour de courtes mais intenses périodes de temps. En ce sens, leur mode d'occupation du territoire relève presque toujours de l'étalement éphémère. Qu'ils se déploient dans des salles ou des sites plus ou moins éloignés, qu'ils aient lieu sur ou loin de la place officielle qu'on a construite à grands frais au centre-ville, les festivals sont nulle part et partout à la fois : ils

interviennent dans le champ de la production culturelle, mais le font depuis une marge singulière.

MONTRÉAL, VILLE DE FESTIVALS

On le sait, la métropole québécoise croule sous les festivals et les événements spéciaux. À lui seul, le calendrier établi par le Bureau des festivals et des événements culturels de la Ville de Montréal (oui, cela existe) dénombre rien de moins qu'une centaine d'événements du genre dont la taille est suffisamment importante pour tomber sous sa juridiction. Si les festivals intéressent la classe politique, les chambres de commerce, les conseils des arts et les syndicats, en plus des artistes qui les animent, c'est qu'ils s'inscrivent au croisement de l'art et de la culture, de l'économique et du touristique, des modes de sociabilité urbaine et du *branding*. Dans le discours officiel, Montréal « ville de festivals » est devenu synonyme de créativité, de fêtes et de prestige international.

Sur la centaine de festivals et d'événements qui ont lieu annuellement dans la métropole, rares sont ceux qui sont exclusivement dévolus au théâtre, comme le sont le Festival de théâtre de rue (2008), le Festival international de théâtre anarchiste de Montréal (2008) ou le plus ancien Festival du jamais lu (2002) qui loge désormais Aux Écuries et se consacre à la lecture publique de textes inédits, surtout ceux d'auteurs émergents. Dans tous les cas de figure, ces festivals occupent un créneau spécifique et extrêmement pointu de l'offre théâtrale, créneau qui ne trouve guère d'équivalent dans les programmations saisonnières.

Or, on l'a déjà dit, l'offre de la majorité des festivals est multidisciplinaire et fait tour à tour place à des combinaisons parfois surprenantes de danse, de performance, de cinéma, de cirque, d'arts visuels ou médiatiques, de musique ou de chanson, quand ce n'est pas d'« arts culinaires » ou d'humour. Dès lors, même si les festivals de théâtre sont rares, le théâtre demeure assez bien représenté dans le circuit des festivals. On en parle peu mais au Fringe (1991), à Vue sur la relève (1996), à Montréal en Lumière (2000) ou encore au Zoofest (2009), *off* officiel du plus ancien Juste pour rire (1983), le théâtre émergent sait trouver des tribunes, même si la ligne artistique confuse de ces événements fait en sorte qu'ils passent souvent sous le radar de l'amateur de théâtre.

De fait, ces festivals sont bien loin d'avoir la renommée, l'impact médiatique ou la cohérence artistique du plus important et ancien festival d'arts vivants de la métropole, le FTA, que la refondation majeure de 2007, l'année même des États généraux du théâtre au Québec, a fait basculer dans le club des événements multidisciplinaires. En effet, c'est à cette date que le biennuel Festival de Théâtre des Amériques (1985-2006), en absorbant le mandat du défunt Festival international de nouvelle danse (1985-2003), est devenu le Festival TransAmériques, un événement annuel combinant une trentaine de spectacles de théâtre, de danse et de performances en provenance du Québec et d'ailleurs. Signe de l'ampleur du rayonnement du FTA que pilote depuis toujours Marie-Hélène Falcon, mais aussi du fait qu'il représente une voix plus établie du créneau théâtral « contemporain », sa réorientation de 2007 a accompagné la création, sous les auspices de

Jasmine Catudal, d'un *off* parallèle mais indépendant, le OFFTA. Si la programmation majoritairement locale et émergente du OFFTA vient combler ce que d'aucuns perçoivent comme les manques d'un FTA qui doit aussi regarder vers l'étranger et les créateurs québécois reconnus, l'un et l'autre se rejoignent en partie dans la relève québécoise qu'ils suivent ou soutiennent.

Ces festivals et les jeunes artistes qui s'y produisent évoluent ainsi dans un espace semblable, un « créneau » du champ théâtral qu'ils partagent avec quelques diffuseurs spécialisés, dont les plus importants sont multidisciplinaires comme eux, c'est-à-dire l'Usine C et, depuis que Jack Udashkin l'a sauvé *in extremis* de la faillite en 2007, le très actif Théâtre La Chapelle. Combinée à celles du FTA et du OFFTA, l'offre théâtrale de ces deux diffuseurs assure — en saison — une tribune et un soutien à une relève contemporaine qu'on s'attache ou qu'on soutient, dans le meilleur des cas, à coups de coproductions ou de résidences de création. On ne s'étonnera guère si les créateurs déjà nommés plus haut, à une exception près, ont récemment présenté leur travail dans au moins deux de ces quatre lieux ouverts (quoique différemment) à la relève théâtrale.

Au final, l'espace privilégié dans lequel circule présentement une frange significative des artistes émergents est en grande partie redevable à des directions artistiques dont les mandats et les sensibilités s'orientent vers la « création

contemporaine⁴ », souvent dans un souci de « *décloisonnement des pratiques artistiques contemporaines*⁵ », voire même avec la volonté quelque peu paradoxale « *d'enrichir [un] patrimoine artistique* », lui aussi « *contemporain*⁶ ». Cette rhétorique commune, cet *ethos* du contemporain dont se prévalent les festivals TransAmériques et OFFTA mais aussi un diffuseur comme La Chapelle, a quelque chose de résolument performatif dans la mesure où le contemporain, en tant que fait linguistique et acte perlocutoire, est justement « *construit par la portée de la parole*⁷ ». Désignant ainsi le sens de leur action et, du même coup, les artistes qu'ils promeuvent, s'inscrivant tout à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du milieu théâtral (parce qu'œuvrant aussi dans celui de la danse, de la performance, des arts visuels...), ils incarnent et définissent dans un équilibre précaire, toujours à négocier, ce qui est aujourd'hui contemporain : une saisie, décalée, de leur temps. †

1. Voir notamment David Lavoie, « Gestionnaire de théâtre au bord de la crise de nerf », *Le Devoir*, 30 novembre 2007.
2. Cf. « Crise de croissance de l'institution théâtrale québécoise », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, 2008, vol. 11, n° 2, p. 159-167.
3. Marie-Dominique Popelard, « Devenir contemporain », dans Catherine Naugrette, Catherine (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, volume 1, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts et médias », 2011, p. 24.
4. <http://www.fta.qc.ca/fr/pages/vision-artistique>, site consulté le 15 mai 2013.
5. <http://www.offta.com/mission-et-historique>, site consulté le 15 mai 2013.
6. <http://lachapelle.org/la-chapelle/mission/>, site consulté le 15 mai 2013.
7. Marie-Dominique Popelard, *Ibid.*

Retour sur un manuel d'action culturelle et son auteur



PAR LOUIS PATRICK LEROUX

LE FACTEUR C : L'AVENIR PASSE PAR LA CULTURE

de Simon Brault

Éditions Voix parallèles, 166 p.

SIMON BRAULT. PRENDRE FAIT ET CAUSE POUR LA CULTURE

de Laurence Prud'homme, Aurélie Dubois-Prud'homme et Laurent Lapierre

Presses de l'Université du Québec, 133 p.

Simon Brault s'est imposé, au cours de la dernière décennie, par son action rassembleuse et par sa réflexion sur la pertinence de la culture dans les arènes municipale et fédérale. Directeur général de l'École nationale de théâtre du Canada depuis 1997, vice-président du Conseil des arts du Canada depuis 2004, président-fondateur de Culture Montréal et instigateur des Journées de la culture, le comp-

table et gestionnaire a révélé ses qualités de penseur et de fin politique. Son ouvrage *Le facteur C : L'avenir passe par la culture*, lui a permis de consigner ses réflexions nées d'une activité soutenue dans le milieu culturel montréalais. Traduit en anglais sous le titre lapidaire (et nettement plus efficace) de *No Culture, No Future*, l'ouvrage est écrit dans un style plus près du rapport administratif que de l'essai, avec une synthèse