

La résidence artistique comme moteur de développement du public

Joël Beddows

Number 148 (3), 2013

Hors de Montréal, *point de salut* ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70180ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beddows, J. (2013). La résidence artistique comme moteur de développement du public. *Jeu*, (148), 74–78.

**Hors de
Montréal,
*point de salut ?***

JOËL BEDDOWS **LA RÉSIDENCE ARTISTIQUE
COMME MOTEUR DE
DÉVELOPPEMENT DU PUBLIC**

Au fil des ans, le milieu associatif franco-ontarien a réalisé des projets très ambitieux, dont la création d'un réseau provincial de tournée et la construction de salles pour héberger la plupart des compagnies établies en Ontario français. Or, une fois le Réseau Ontario (RO) lancé en 1997, de même que la salle André-Paiement à Sudbury et le centre la Nouvelle Scène à Ottawa – les vaisseaux amiraux de ce même réseau, construits en 1997 et 1999 respectivement –, la réflexion qui aurait dû suivre autour du type de programmation apte à attirer un public plus vaste s'est avérée un processus difficile et parcellaire et, dans certains cas, elle se fait toujours attendre. Bien que les raisons pour expliquer cette situation soient nombreuses, il importe de souligner l'énergie disproportionnée consacrée par les directeurs artistiques de l'époque à Sudbury et à Ottawa – dont je faisais partie – à assurer la suivie de ces nouvelles infrastructures. Fait trop peu connu, ces lieux ont ouvert leurs portes avant la création des principaux programmes nationaux et provinciaux d'appui à la diffusion aujourd'hui en place, et un sous-financement public a guetté leur existence pendant plus de dix ans. De plus, il était évident qu'on ne pouvait espérer atteindre l'objectif d'une stabilité financière quelconque à moyen ou à long terme par une simple croissance du public touché puisqu'il s'agissait de boîtes noires de petite jauge¹, conçues en fonction des spécificités d'une communauté artistique tournée vers le théâtre de création.

1. La salle André-Paiement du Théâtre du Nouvel-Ontario compte 105 places, et la version de la Nouvelle Scène que j'ai connue n'a jamais dépassé 180 places.

Dans les centres culturels membres du RO établis ailleurs en province, les défis étaient autres. À partir de 1985, les compagnies franco-ontariennes avaient essentiellement cessé de tourner sur le territoire ontarien. Une différence idéologique qui distinguait les artistes progressistes des directeurs des centres culturels de l'époque, perçus comme



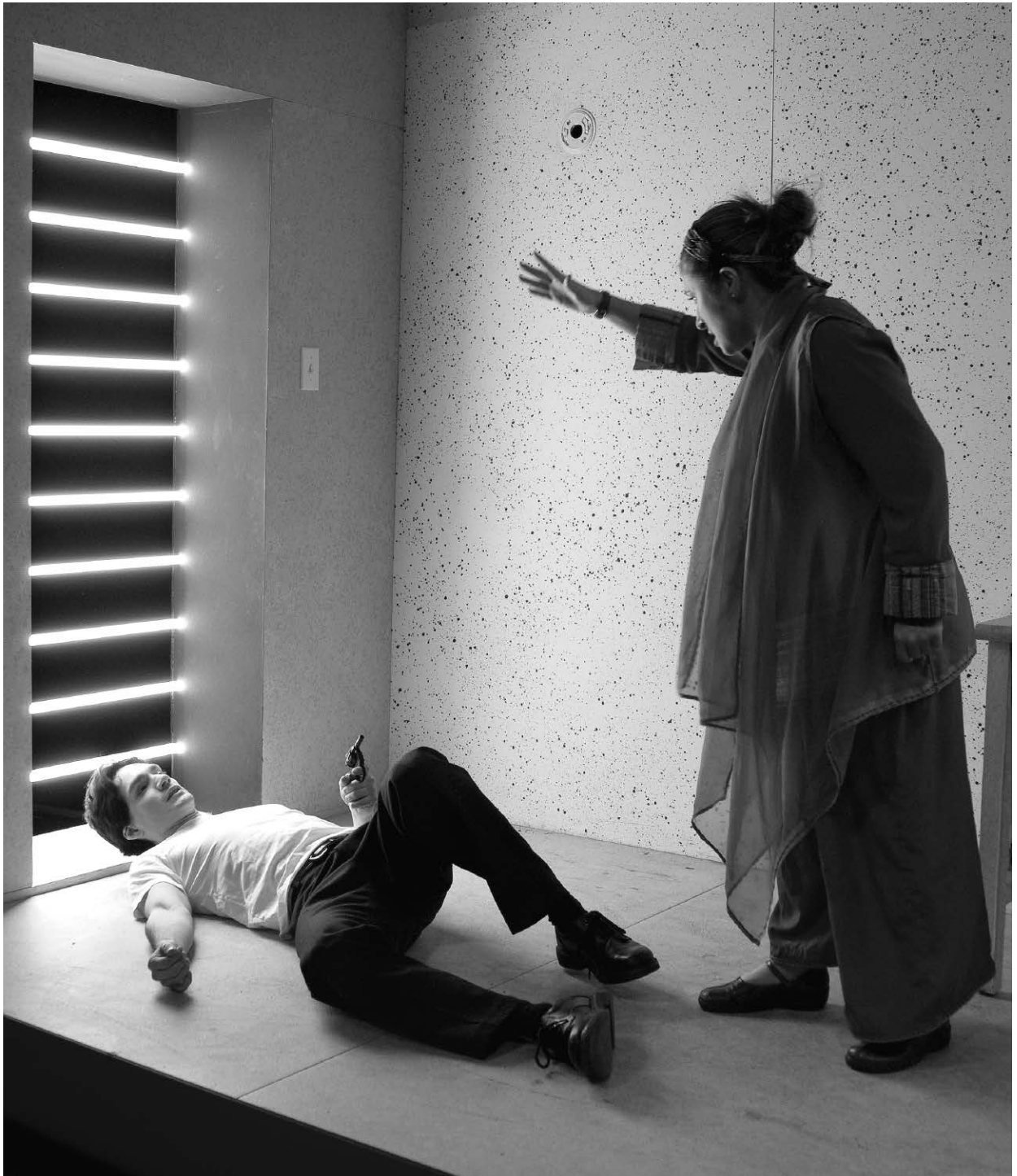
Exit(s) de Luc Moquin, mis en scène par Geneviève Pineault et Joël Beddows, coproduit, en 2006, par le Théâtre la Catapulte, le Théâtre du Nouvel-Ontario (Sudbury), le Conseil des Arts de Hearst, le Centre culturel la Clé d'la Baie (Pénétanguishene), le Centre communautaire de Chatham-Ken la Girouette (Chatham) et le Centre culturel Frontenac (Kingston). © Alexandre Mattar.

étant conservateurs, s'est cristallisée au moment de « la crise des Rogers² ». Cet événement est devenu l'argument utilisé par certaines compagnies pour favoriser la circulation des productions franco-ontariennes au Québec, là où des réseaux et des salles sont établis depuis longtemps, et plus particulièrement à Montréal, où les créateurs ont accès à une critique professionnelle. Contrairement, donc, à l'Acadie, où le Théâtre Populaire d'Acadie envoie systématiquement en tournée ses spectacles depuis sa création en 1973, ou encore à Sudbury ou à Ottawa, où les compagnies franco-ontariennes n'ont jamais cessé de jouer leurs créations, en 2000, il était presque impossible de parler d'un public théâtral « en région » ontarienne. Peu étonnant, donc, que les animateurs des centres membres du RO aient fait comprendre aux compagnies franco-ontariennes que leurs propositions ne correspondaient pas au niveau de développement d'un public naissant. C'est dans ce contexte que des productions comme *Du pépin à la fissure* de Patrice Desbiens (Théâtre du Nouvel-Ontario), jouée devant des salles combles à Sudbury et à Ottawa, connaissaient un accueil timide ailleurs et que des propositions comme *le Testament du couturier* de Michel Ouellette (Théâtre la Catapulte) ont à peine circulé en sol ontarien. C'est dans ce contexte d'une tension croissante que j'ai reçu un appel d'Élaine Legault, directrice du Centre culturel l'Amicale d'Oshawa. Elle voulait présenter *l'Hypocrite* de Michael Gauthier, notre plus récente création pour adolescents, devant le grand public, à la condition que je me rende à Oshawa pour rencontrer le public. Certains collègues m'ont déconseillé de faire le voyage puisque, selon eux, je me retrouverais devant une salle vide. Or, quelques mois plus tard, je me suis retrouvé dans un lieu festif avec 40 spectateurs. Avant la représentation, l'équipe du centre avait organisé un souper communautaire où les comédiens et moi étions les invités d'honneur. Après la représentation, j'ai animé une discussion de deux heures – et je n'exagère point – avec un public qui assistait vraisemblablement pour la première fois à une production théâtrale. La soirée s'est terminée avec le commentaire d'une spectatrice en soi révélateur : « Je n'ai pas tout compris, mais je vais revenir pour vous voir : c'était trop bon. » C'est à partir de cette déclaration paradoxale, ce mariage d'incompréhension, de plaisir, et ce désir de contact avec la figure de l'artiste, que j'ai entamé une réflexion autour des rapports complexes qui lient une œuvre à ses publics, peu importe le contexte de diffusion – réflexion qui se poursuit à ce jour.

Était-ce un effet du hasard que cette soirée inusitée me rappelle celles que j'avais passées à la Cartoucherie, à Paris, lors de mes études ? J'y ai vu, à plus d'une reprise, Ariane Mnouchkine déchirer des billets, servir une soupe à l'entracte et entreprendre des conversations avec des spectateurs après les représentations. Tout comme celui d'Oshawa, le public de la Cartoucherie était manifestement considéré comme « une communauté à bâtir », des participants invités à vivre un événement théâtral ; un moment de mise en contact privilégiée entre créateurs et spectateurs qui ne se limitait pas à la simple représentation. Cette soirée inusitée m'a également rappelé une entrevue que je venais de faire avec Brigitte Haentjens, pendant laquelle elle avait affirmé que l'échange d'idées, voire le débat, entre artistes et spectateurs était un moyen efficace pour résister à la perception que la représentation théâtrale relevait d'une logique d'échange mercantile³. C'est à Oshawa que j'ai compris le sens de son propos. Si j'ai cherché longtemps à comprendre pourquoi cette « production pour ados » a trouvé autant de résonance chez ce public, en fin de compte, la réponse était simple : la notion même du « théâtre pour » y était absente, et la pièce était perçue avant tout comme une occasion de rencontre. C'est un phénomène que j'ai également pu observer au Théâtre Français de Toronto. C'est Guy Mignault, en poste depuis 1997, qui a géré l'ouverture de cette compagnie au théâtre de création, tout en préservant un lien privilégié avec un public réputé très conservateur, et ce, par une stratégie très simple : l'accueil par un directeur artistique qui ne portait jamais un regard critique sur les réactions de son public. Par sa présence continue et une ouverture remarquable au dialogue, il a préservé un sentiment d'appartenance sain chez son public tout

2. Coproduction du Théâtre du Nouvel-Ontario (Sudbury) et du Théâtre de la Vieille 17 (Ottawa) en 1985, la pièce *les Rogers* était jouée en soirée devant le grand public et en après-midi, en version abrégée, devant les élèves des écoles secondaires. La tournée d'une quinzaine d'écoles du nord de l'Ontario avait été annulée en raison d'une controverse entourant la supposée « censure » de la version abrégée de la pièce, controverse qui avait refroidi considérablement l'ardeur des compagnies de théâtre à faire de la tournée sur le territoire ontarien.

3. Un extrait de cette entrevue a été publié dans « Le Théâtre du Nouvel-Ontario au cœur des années 80 : une structure professionnelle pour des artistes créateurs », *les Théâtres professionnels du Canada francophone : entre mémoire et rupture*, sous la direction d'Hélène Beauchamp et de Joël Bédows, Ottawa, Le Nordir, 2001, p. 69-86.



Rage de Michele Riml, mis en scène par Joël Beddows. Production du Théâtre la Catapulte, en collaboration avec Scène Colombie-Britannique du Centre national des Arts du Canada, 2008. Sur la photo : Victor Andrés Trelles Turgeon et Nathaly Charrette. © Alexandre Mattar.

en lui proposant des défis esthétiques. Grâce à Mignault, pour la première fois dans l'histoire de cette compagnie, des productions de pièces de Molière et de Tremblay partageaient une saison avec des textes de Dominick Parenteau-Lebeuf, de Normand Chaurette et de Luc Moquin. Ayant un instinct plus artistique qu'interventionniste, et fort de ces modèles, j'ai commencé à creuser les multiples rapports possibles entre le « créateur esthète » en moi qui s'intéresse à la recherche et aux nouvelles formes, et « l'artiste-citoyen » qui cherche un contact continu avec des spectateurs. Si un projet de création était susceptible d'intéresser un public – et j'écoutais de très près ce que les diffuseurs me disaient en ce sens –, « l'artiste-citoyen » cherchait progressivement à créer des occasions d'échange, pour comprendre la spécificité de ses réactions et comment le rapport salle-scène s'articulait selon chaque projet esthétique, et même, dans certains cas, en fonction de chaque représentation. Que ce soit à Hearst, à Penetanguishene, à Windsor, à Kingston, à Québec ou à Montréal, c'était le dialogue autour de l'œuvre présentée et les rapports possibles entre l'œuvre, le public et le « créateur-citoyen » qui m'habitaient. Pour mettre en action ce principe, avec l'appui de certains centres culturels franco-ontariens et de diffuseurs québécois, tels le Théâtre de la Ville à Longueuil ou les Gros Becs de Québec, j'ai commencé à marier et à juxtaposer mon travail de recherche et ces moments de prises de contact avec le public lors de résidences. Celles-ci me permettaient de m'isoler le temps d'une étape de travail avec mes équipes pour ensuite ouvrir ce même travail par le biais de mises en lecture, de tables rondes et de laboratoires pour recueillir les réactions des publics touchés. C'est ainsi que le Théâtre la Catapulte a produit *Exit(s)* de Luc Moquin, *Rage* de Michele Riml dans une traduction de Sarah Migneron et, plus tard, *L'Honnête homme/Un One Woman Show* de Marc LeMyre, en collaboration avec la compagnie Poésie Électrique. Au fil des ans, j'ai commencé à ouvrir certaines étapes de travail à la Nouvelle Scène au public d'Ottawa-Gatineau. Certes, embrasser une telle logique implique un désir de créer en étapes ainsi qu'un amour du déplacement. Or, le jeu en vaut la chandelle, car cela permet au créateur d'articuler son projet dans la durée et de creuser les multiples rapports possibles entre l'œuvre en chantier et divers publics. J'ai aussi remarqué que c'est au fil d'une série de contacts que l'on peut constater l'intérêt réel que porte un public ou un spectateur à notre démarche. C'est à la fois déstabilisant et utile : déstabilisant, car le

Metteur en scène, **Joël Beddows** a été directeur artistique du Théâtre la Catapulte (1998-2010), où il a monté nombre de pièces pour les publics adulte et adolescent. Il était l'architecte principal du Projet Rideau Project, regroupant près de 100 artistes d'Ottawa-Gatineau, en 2009. Depuis 2011, il assume la direction du Département de théâtre de l'Université d'Ottawa, où il anime aussi la Chaire de recherche en pratiques culturelles. Il a reçu le prix John-Hirsch en 2005 et le prix Marcus-Centre national des Arts en 2010.

regard critique est parfois difficile à prendre quand il est justifié ; déstabilisant, aussi, car certains spectateurs ne s'intéressent pas à notre travail pour des raisons de goût ; mais ô combien utile, car cette instabilité force le créateur et le spectateur à se remettre en question continuellement et mutuellement. Cependant, avec un peu de recul, j'ai aussi constaté que ce type d'initiatives peut avoir des effets pervers : une fois en Ontario et une fois au Québec, j'ai constaté que des diffuseurs m'invitaient à vivre une résidence non pas pour des raisons de curiosité artistique, mais parce que j'étais ouvert à l'idée de m'y rendre. Chose certaine, mes douze ans au Théâtre la Catapulte et plus de quinze résidences plus tard m'ont convaincu que la mise en contact, l'échange et le débat permettent le développement d'une œuvre, une réception plus riche lors d'une représentation éventuelle et une proximité saine entre créateurs et spectateurs. Grâce aux efforts d'Élaine Legault et à la présence continue de créateurs dans son centre – car je n'étais pas seul à accepter son invitation –, les 40 spectateurs de *L'Hypocrite* sont devenus les 250 qui ont assisté à *Rage*. En 2009, je me suis retrouvé de nouveau à Oshawa à échanger autour de la mise en scène de ce spectacle controversé. Si cette pièce a fait l'objet de résistance chez plusieurs diffuseurs au Québec, lors de la discussion suivant la représentation à l'Amicale, la même spectatrice rencontrée après *L'Hypocrite* a affirmé qu'elle trouvait « que la scénographie ne servait pas bien mon propos et que le texte était un peu cliché dans sa façon d'articuler les rapports de force ». À présent, ce commentaire critique me fait sourire. ■