

Pour un modèle québécois multiforme

Louis-Dominique Lavigne

Numéro 109 (4), 2003

Le « modèle » québécois du théâtre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25705ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lavigne, L.-D. (2003). Pour un modèle québécois multiforme. *Jeu*, (109), 67–73.

Pour un modèle québécois multiforme

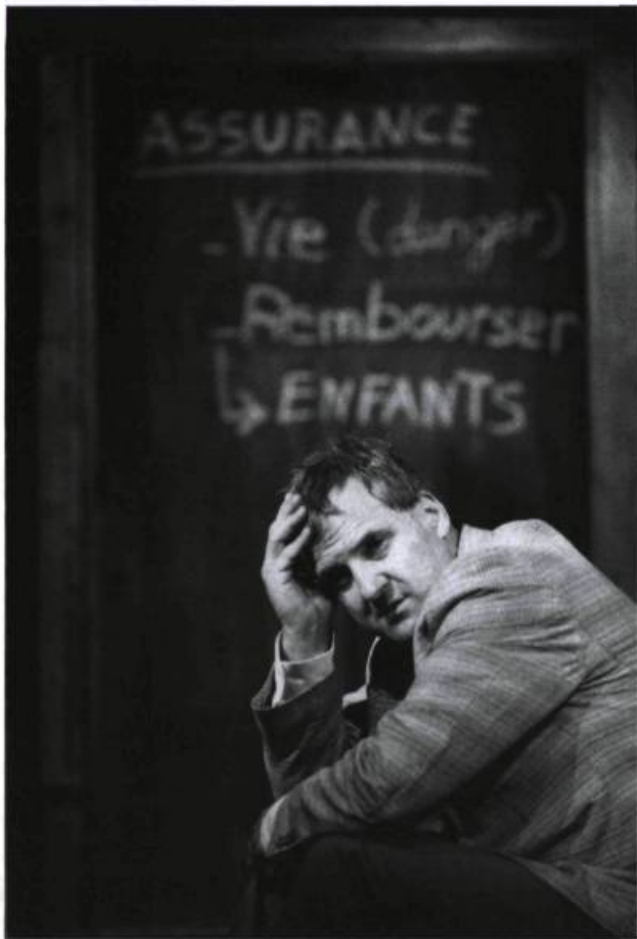
Louis-Dominique Lavigne dans *les Papas*, qu'il a coécrits avec Jean Debeve et Didier de Neck. Coproduction du Théâtre de Quartier et du Théâtre de la Galafronie (Belgique), 1999.
Photo : Johan Jacobs.

Le beau milieu

Le modèle québécois est beaucoup plus varié qu'on ne le croit à première vue. Des Deux Mondes au Théâtre du Nouveau Monde, les modes de création, de production et de diffusion se suivent et ne se ressemblent pas. Les analyses habituelles du paysage théâtral québécois tiennent rarement compte de toutes les catégories de pratiques professionnelles qui s'y expriment. Il n'y a pas un théâtre québécois mais plusieurs. Et pourtant, on a souvent l'impression d'entendre résumer l'exemple québécois à son seul théâtre institutionnel ou à ses seules productions autogérées liées à une seule salle. Raymond Cloutier a raison de revendiquer une diffusion plus large des spectacles institutionnels et même de plusieurs productions à petits budgets. (Son livre *le Beau Milieu*, truffé de contradictions, est un texte remarquable par ses critiques et ses utopies. Il fait appel à un débat qui n'a pas eu lieu... Pourquoi ? Parce qu'il nous dépasse tous, même Raymond Cloutier...) La diffusion arrêtée trop tôt de certains succès demeure difficile à avaler. Pour les artisans et le public. La conception productiviste du travail théâtral québécois doit être repensée complètement, jusqu'à la manière même de choisir les interprètes.

La 421^e représentation

Cela fait longtemps que la plupart des compagnies de tournée jeunes publics jouent plus de 300 fois leurs principales créations. Des expériences de jeu y sont menées jusqu'à des dimensions insoupçonnées. On ne joue plus avec sa mémoire. On finit par connaître par cœur le texte des autres. On atteint une détente inattendue. On découvre de nouvelles pistes d'intériorité. Le jeu part de la tête, passe par le cœur et descend dans les pieds. Voilà, traduit en une image certes réductrice, un peu ce qu'éprouve le comédien qui joue plus de cent fois le même spectacle. J'en sais quelque chose. J'ai connu cet immense plaisir lors de tournées au Québec et en Europe. Même les remises en course



de spectacles qui reprennent la route sont des occasions d'un intense travail d'acteur où les questionnements sont chaque fois au rendez-vous. Depuis 1992, par exemple, le Théâtre de Quartier reprend chaque année *les Petits Orteils* avec la même distribution. Les comédiens s'ennuient-ils de jouer comme cela le même spectacle ? Jamais. Cet exemple que je connais bien n'est pas isolé. Récemment, j'ai vu la 421^e représentation du *Porteur* du Théâtre de l'Œil. Quelle performance de marionnettistes ! Un pur bijou de dextérité. Quand le spectacle a encore sa pertinence au cœur de la cité, un comédien retrouve toujours ce plaisir indéfinissable d'être sur scène. Certains artisans en éprouvent même encore plus de satisfaction. Tout le monde le sait : l'idéal pour un acteur, c'est de recréer, à chaque nouvelle séance, ce vertige sublime de la première fois. Après cent représentations, les « premières fois » deviennent plus confortables. Des délices. Des petits bonheurs.

Le théâtre institutionnel

Un modèle québécois ? Il y en a plusieurs, inventés sur le terrain, selon différents paramètres à la fois sociologiques, économiques et culturels, qui se modifient selon les circonstances. Certes, certaines contraintes de production du théâtre institutionnel laissent parfois perplexes. Pourquoi avons-nous l'impression d'assister, lors de certaines premières, à des rythmes imprécis comme si les comédiens entreprenaient devant le public leur premier enchaînement ? J'ai déjà dit à quel point je ne comprends pas pourquoi les théâtres institutionnels engagent toujours cette même brochette de comédiens que l'on retrouve partout au cinéma et à la télévision. Il s'agit là d'une contrainte probablement douloureuse qui dicte tout de suite la méthode à



Un exemple de spectacle jeunes publics qui connaît une belle et longue carrière : *le Porteur* du Théâtre de l'Œil (1998), dont Louis-Dominique Lavigne a vu la 421^e représentation. Photo : Paul Fournier.



« [...] Il est de plus en plus courant, au Québec comme ailleurs, qu'un metteur en scène reprenne, sur les scènes institutionnelles, une première mouture expérimentée dans les écoles professionnelles. »

L'Histoire des Atrides, mise en scène par Jean-Pierre Ronfard avec les finissants du Conservatoire, qui l'ont ensuite produite à la Salle Fred-Barry avec leur compagnie, AbsoluThéâtre, en 1998. Sur la photo : Stéfano Perreault et Isabelle Blais.
Photo : Robert Etcheverry.

suivre. Une très minutieuse préparation du metteur en scène. Des mémorisations rapides. Des mises en place expéditives qui n'ont pas droit à l'erreur... à l'enchantement du processus et du tâtonnement. Très peu de débats autour des textes. Dans les circonstances, plus rares doivent être les longues démarches, manière Peter Stein avec sa Schaubühne, où le metteur en scène invite autour de la table ses collaborateurs de toutes disciplines à une profonde réflexion sur le texte à monter.

Est-ce que le théâtre s'en trouve gagnant ? Où les stars trouvent-elles le temps de répéter ? En général, nos vedettes, souvent d'exceptionnels comédiens, tirent assez bien leur épingle du jeu, j'en conviens, et leur instinct me fascine. Mais cela suffit-il ? Le théâtre est un art d'abord collectif. Trop occupées, comment des têtes d'affiche aussi débordées peuvent-elles faire avancer l'ensemble d'un spectacle ? En même temps, je m'émeus de leur fidélité à cet art qui les ennoblit. Il m'arrive parfois de me demander comment certains metteurs en scène s'y prennent pour mettre en chair un spectacle cohérent avec des comédiens aussi peu disponibles. Surtout dans un Québec où, comme chacun sait, il y a tant de bons comédiens qui ne travaillent pas.

Des répétitions en résidence

Je suis parfois trop sévère envers un spectacle pas prêt d'un théâtre institutionnel, alors que les autres catégories de théâtre vivent aussi leurs problèmes

d'échéances. Quant au théâtre pour l'enfance et la jeunesse, la réalité de terrain est simple et claire. Une partie secrète du spectacle se découvre devant le public, un auditoire souvent imprévisible, qui participe à l'envolée rythmique de la création. C'est sans doute pour renforcer des premières souvent fragiles que commencent à se développer des résidences en des lieux de diffusion plus actifs, comme le Théâtre de la Ville à Longueuil, afin d'expérimenter les spectacles devant les enfants pendant tout le processus de répétition. En théâtre jeunesse, on rode les premières représentations loin des médias et du milieu, devant le vrai public, avant d'affronter la rumeur des connaisseurs. Certaines compagnies ont même le luxe (et c'est tant mieux pour elles) de laisser tomber une œuvre qui n'aboutit pas. C'est prévu dans leur budget. Ce modèle est bien connu des Américains, particulièrement à Broadway... Cette manière de fonctionner est impossible dans nos théâtres institutionnels, condamnés au succès et à répondre à toutes les demandes des différents publics convoités. Ces derniers, plus hétéroclites que jamais, réclament à la fois de l'audace, de la création, de l'inédit, des classiques, du répertoire contemporain, québécois, populaire, d'avant-garde... la lune, quoi !

Cependant, il est de plus en plus courant, au Québec comme ailleurs, qu'un metteur en scène reprenne, sur les scènes institutionnelles, une première mouture expérimentée dans les écoles professionnelles. La plupart du temps, ces productions se démarquent des autres par un surprenant mûrissement qui fait plaisir à voir et à entendre.

Les limites du star system

Je connais mal les méthodes du théâtre institutionnel parce qu'en trente ans de carrière je n'y ai à peu près jamais travaillé. J'avoue que j'aurais de la difficulté à m'y adapter. C'est pourquoi, au lieu de critiquer ceux et celles qui en assument les directions artistiques, j'ai plutôt tendance à les admirer. Composer avec le manque d'argent, le choix des œuvres, un *star system* impitoyable, un marketing toujours à redéfinir, un développement de public jamais garanti et les fluctuations intérieures d'un art de plus en plus exigeant, demande une compétence hors du commun que je retrouve chez la plupart de ceux et celles qui assument cette difficile fonction.

Il n'en demeure pas moins que je ne suis pas certain que l'équation « comédiens connus = développement de public » se révèle aussi concluante qu'on veut me le faire croire. Ariane Mnouchkine ne s'encombre pas de stars pour mener à bien ses œuvres répétées pendant deux ans et jouer deux autres années devant des salles comblées. Mnouchkine est une star elle-même. Le Théâtre du Soleil l'est aussi. Il en a toujours payé le prix. Un esprit monastique, matriarcal et collectiviste habite, depuis sa fondation, la célèbre compagnie de la Cartoucherie. À un point tel que la plupart des comédiens n'y restent pas plus que quelques années. Pourtant, ce court laps de temps, dans l'itinéraire d'une compagnie de théâtre, s'avère déjà un luxe au Québec pour un projet de création théâtrale. Le Théâtre du Soleil n'a pas besoin d'autres artistes renommés qu'Ariane et sa troupe pour attirer les foules. Jean Vilar remplissait plusieurs de ses salles grâce au seul nom de Gérard Philipe, la vedette de cinéma que tout un chacun idolâtrait.

L'analyse des critères de mise en marché ne peut jamais être abordée d'une manière simpliste. En ces temps de *Star académie* et de télé-réalité, le recours au vedettariat est compréhensible, mais ne mine-t-il pas de l'intérieur toutes sortes d'autres possibilités de renouveler les modes de création ?

Le work in progress

La réflexion sur nos modèles fait du bien. Il importe de les bousculer un petit peu. De ne rien tenir pour acquis. Les fameuses premières catastrophiques de Robert Lepage ont rendu célèbre au Québec le vocable *work in progress*, issu de la nouvelle critique littéraire française, que connaissaient mal les praticiens de théâtre dans les années 70, mais qu'employait déjà Gilbert David dans la revue *Jeu* qu'il venait de fonder. Expression à présent très à la mode chez les praticiens qui définit bien (quoiqu'en anglais comme tout le vocabulaire « tendance » de la jet avant-garde hexagonale)

Loin du star system qui prévaut dans nos théâtres institutionnels : Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil. *Tambours sur la digue*, spectacle présenté au FTA en 2001. Photo: Michèle Laurent.



l'aspect inachevé de toute aventure théâtrale. Depuis dix ans circule en Europe le terme *try out*: la représentation d'un corpus, en processus de répétition, devant un public d'amis spécialistes. L'expression (une de plus ou de trop) a-t-elle déjà traversé l'océan ?

CULTURE SOCIAL

3 500 manifestants selon la police, 7 000 selon la CGT, ont défilé jeudi, à Paris, devant le siège de l'Unedac, où avait lieu la signature de la réforme du régime d'assurance-chômage du spectacle

Des milliers d'intermittents conspuent « un gouvernement qui passe en force »

LES INTERMITTENTS du spectacle ont protesté contre la signature définitive de l'accord sur le régime de l'assurance-chômage en défilant, jeudi 13 novembre, de la place Gambetta, dans le 20^e arrondissement, au siège de l'Unedac, dans le 12^e arrondissement, où avait lieu la ratification du texte. Ils étaient moins d'un millier au départ de la manifestation mais, en fin d'après-midi, 3 500 personnes selon la préfecture de police, 7 000 selon Jean-Victor Volin, secrétaire général de la Fédération spectacle de la CGT, se sont rassemblés devant le bâtiment de l'Unedac, où les manifestants avaient accroché une pancarte blanche proclamant : « Unedac "sauvée" = chômeurs sacrifiés ».



De 3 500 à 7 000 manifestants se sont rassemblés devant l'Unedac le 13 novembre.

Dans la rue, quelques hubes et affluents contre le ministre de la culture, Jean-Jacques Aillagon, la CFDT et le Medef couvrant occasionnellement le haut d'un groupe de persennement tachés sur un char. « Je défilais sans motter mais je suis assis et comme citoyen, souligne une jeune comédienne, je me suis cogné à un gouvernement qui fait tout passer en force. Ce qui se passe dans le bureau de l'Unedac n'est pas démocratique : des syndicats minoritaires signent un protocole d'accord ».

Nous avons demandé que soit révisé un procès-verbal des propos tenus par chacune des parties, ce qui nous a été refusé par l'ensemble de ces syndicats, il n'y a pas d'autre mot. Nous appelons, avec nos camarades de la coordination Nord-France, FO-spectacle et SGE, et avec tous ceux qui veulent se battre, à une grande assemblée générale de la profession le samedi 17 novembre. Cet accord est injuste et bidon. Nous n'acceptons pas sa mise en œuvre. Nous n'acceptons pas sa dispersion, car nous sommes très en colère. Jean-Victor donne rendez-vous à 20 heures à ses collègues à la station de métro Munguelles, située à deux pas du siège de l'Unedac, pour un départ vers une « action ». « Inscrivez-vous ! » crient certains jeunes manifestants. La nuit est tombée, beaucoup se sont emmitouflés, d'autres, plus légèrement vêtus, se réfugient dans les habitacles du quartier en attendant le rendez-vous. Tout le monde s'ennuie : « Ou alors non ? »

A 20 heures, un groupe de 500 manifestants s'élance et se met à dévaler la rue de Bessily au pas de charge. Un jeune homme lance : « Le dernier page l'après ! » Bâ s'engouffrent dans les cordons de

Grève des intermittents en France : « [...] serions-nous prêts à une action d'éclat aussi cinglante que, par exemple, le boycott du FTA afin de faire bouger cet État qui ne bouge jamais ». Article paru dans *Le Monde* le 15 novembre 2003, deux jours après une manifestation à Paris.

boutade circule chez les Flamands à propos des Wallons. On raconte que sur les scènes institutionnelles, les Canadiens anglais répètent encore moins longtemps que nous. Trois semaines maximum pour un Shakespeare. Mais d'une manière plus concentrée. Sans que la compagnie soit dépendante des horaires compliqués de pigistes débordés.

Depuis quinze ans, je travaille fréquemment en Europe et j'ai eu l'occasion de voir de l'intérieur des différences sensibles de méthodes de création, liées la plupart du temps aux conditions de travail des artisans. La récente grève des intermittents français nous révélait paradoxalement à quel point les conditions de travail de leurs pigistes sont meilleures que celles des nôtres. Pas étonnant. Ils n'ont pas peur de prendre les moyens qu'il faut pour faire avancer leur cause, jusqu'au tragique sacrifice du dernier Festival d'Avignon. À quand, au Québec, une grève des pigistes, nos intermittents ? En cette période de regroupements protestataires des arts de la scène et de rumeurs de compressions budgétaires liés aux changements de gouvernements, serions-nous prêts à une action d'éclat aussi cinglante que, par exemple, le boycott du Festival de théâtre des Amériques afin de faire bouger cet État qui ne bouge jamais ? Mais est-ce que l'État bougerait ? Pas sûr. La culture ne fait pas partie des priorités des gouvernements nord-américains. Même si parfois on élit un acteur comme gouverneur. Alors qu'en Europe... Ce n'est pas pour rien que la situation économique de nos artistes est si pitoyable à côté de celle des Français, des Allemands et des Belges.

Ces vocables cherchent à établir une sorte de continuité avec la fameuse *Versuch* brechtienne. Toute représentation théâtrale est un essai, nous rappelle Brecht avec raison. L'œuvre théâtrale n'est jamais parfaite. Toujours en devenir. Cela fait partie des spécificités du théâtre comme de plusieurs autres arts de la scène. Une représentation est une étape. Le créateur est toujours prêt tout en ne l'étant jamais puisque l'œuvre demeure toujours en progression.

Deux manières

Plusieurs Européens trouvent qu'au Québec on travaille trop rapidement. Alors qu'au Canada anglais on pense le contraire. Un gag circule même parmi les praticiens anglophones : au Québec, on parle d'une idée avant de l'essayer ; au Canada anglais, on en essaie d'abord trois versions avant d'en parler. Toute une différence. Deux manières de penser et d'agir... Opposition latin/saxon ? spéculation/pragmatisme ? La même



L'exemple belge. *Les Papas* (Théâtre de Quartier/Théâtre de la Galafronie, 1999), de Jean Debeffe, Louis-Dominique Lavigne et Didier de Neck, mis en scène par Didier de Neck. Sur la photo : Louis-Dominique Lavigne et Didier de Neck. Photo : Johan Jacobs.

Les Belges et nous

En Belgique, pour un acteur professionnel, le théâtre est plus vital, plus essentiel que chez nous. Les carrières sont souvent orientées autour du seul théâtre. Pas de télé. Pas de doublage. Un cinéma très dynamique mais qui emploie très peu d'acteurs. Un comédien est rarement partagé entre une pub, un rôle au théâtre, un doublage et un tournage. Il se consacre souvent complètement à une seule création à la fois, qu'il joue un nombre considérable de fois pendant plusieurs années. Si j'envie souvent cette concentration sur une seule création, plusieurs Belges de la Wallonie, noyés par la « métropolisation » française, envient la carrière du comédien québécois qui ressemble à celle du Flamand, plus variée au bout du compte, et, si ça marche bien, plus reconnue et mieux rémunérée.

C'est toujours mieux chez les autres

Personne n'est content. C'est toujours mieux chez les autres. C'est sans doute pour cela que j'aime bien le radicalisme théâtral de mes amis belges. Il rejoint le mien. Je me sens très à l'aise dans leur façon de faire le théâtre. D'accord, les méthodes sont

beaucoup plus lentes. On discute peut-être trop. Cela permet d'approfondir les sujets. J'ai toujours cherché à explorer d'une manière exhaustive les thèmes abordés dans les œuvres en chantier. Depuis les années engagées du jeune théâtre des années 70 jusqu'à maintenant, j'aime réfléchir avant d'agir. Les débats créatifs sont mieux acceptés en Europe. De l'autre côté de l'océan, on ne se méfie pas de l'approche intellectuelle. Mieux, l'activité cérébrale est bienvenue dans un processus de création. Les lectures et la fréquentation des productions des autres sont considérées comme essentielles au parcours artistique d'un créateur. Les journées de travail sont souvent plus longues. Il n'y a pas d'Union des artistes pour contrôler les heures. Par contre, les préparations personnelles sont moins indispensables. Pas besoin d'une mise en train chez soi, quand on a tout notre temps ensemble. Lors des répétitions avec les Belges, je me sens pourtant, avant tout, un Américain. Un certain besoin d'efficacité, de rapidité, de méthodes miracles m'habite continuellement. Moi qui me trouve si lent et si brouillon en mon propre pays ! Je fais figure d'artisan efficace en Europe. Je m'impose, un peu malgré moi, comme un praticien qui se méfie de l'inspiration, de la science infuse, du talent inné, comme un artiste sans moyens, qui croit, avant tout, au pouvoir presque métaphysique de la technique.

Provoquer l'éphémère

Si les théâtres jeunes publics belges se réservent le temps qu'il faut pour aboutir au spectacle, deux troupes de théâtre de recherche, l'une wallonne et l'autre flamande, Dito'Dito et Transquinnal, qui ressemblent étrangement à notre Nouveau Théâtre Expérimental, prennent un malin plaisir à faire des spectacles fort intéressants en ne répétant presque pas. Un peu comme certains spectacles de Robert Gravel où les comédiens cherchaient à jouer sans trac tout en ne sachant pas complètement leur texte. Une sorte d'ivresse de la rapidité y est explorée. Pourquoi pas ? Quand l'autocensure n'a pas le temps d'opérer, on obtient des résultats fascinants. Des délais mal gérés peuvent devenir des ennemis de la création théâtrale. André Breton saluait l'éblouissement de l'écriture rapide, sans retouche, fragile foyer de la spontanéité surréaliste. J'ai déjà vu des *work in progress* plus vivants que leur production aboutie. J'ai déjà assisté à des spectacles trop peaufinés, des œuvres trop retravaillées. Sur ce plan, encore une fois, les Belges sont des as. Certains artisans en arrivent, malgré le très long temps dont ils disposent, à provoquer sans cesse le renouvellement. Ils se posent des pièges au gré des répétitions afin de stimuler l'effet « première fois » et de combattre ce mauvais penchant, sournois, qui nous guette tous, celui de jouer trop mécaniquement. C'est ce que j'appelle « le syndrome du pilote automatique ».

Des modèles libres

Il nous incombe de creuser la magie éphémère de l'acte théâtral afin d'y puiser chaque fois sa modernité. Il n'y a pas un modèle québécois mais plusieurs. Et c'est tant mieux. Les contraintes sont souvent inspirantes et génèrent des espaces insoupçonnés de liberté créatrice. Nous devons pourtant nous méfier de ces balises trop superficielles imposées du dehors. Elles ont intérêt à être continuellement remises en question. L'esprit de renouvellement, essentiel à la survie de cet art vieux comme le monde, mérite d'être préservé face aux habitudes commerciales d'un système de production trop souvent contrôlé par les lois féroces du marché. Le théâtre doit n'avoir comme modèle que celui qui, absolu et libre, lui permet de se surpasser. **J**