

## La fausse liberté du théâtre québécois

Cristina Iovita

---

Numéro 109 (4), 2003

Le « modèle » québécois du théâtre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25710ac>

[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

Iovita, C. (2003). La fausse liberté du théâtre québécois. *Jeu*, (109), 96–102.

# La fausse liberté du théâtre québécois

## Obsessions et subventions

La liberté du théâtre québécois<sup>1</sup>, clamée et acclamée comme qualité essentielle et exceptionnelle chaque fois qu'une tentative de contester l'efficacité du modèle paraît à l'horizon, repose sur le fait que les artistes de la scène « d'ici » partagent le pouvoir (exécutif) avec le gouvernement (l'exécutif même), cela dans un cadre constitué et parfaitement « équilibré » représenté par le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ). En effet, le CALQ, « société d'État par l'entremise de laquelle le gouvernement offre son soutien aux artistes professionnels et aux organismes à but

non lucratif » œuvrant dans le domaine, afin de stimuler « la création, l'expérimentation et le développement » de l'art (scénique), s'associe à un conseil de spécialistes nommé le « jury des pairs », grâce auquel la guilde des artistes offre ses services de guide au gouvernement (en matière d'art, s'entend). Ces deux conseils réunis – l'un permanent (le CALQ) qui joue également le rôle de conseiller auprès du ministre de la Culture, en certaines « matières tenant de sa compétence », l'autre (le jury) temporaire et limité aux activités de conseiller auprès du CALQ – décident du sort de l'art théâtral québécois par le moyen des concours de subventions aux artistes, organismes, etc.



Le double conseil du CALQ : tout droit sorti de Marivaux. *Silvia et Thomassin*, d'après un tableau de Lancret, illustration tirée de *Marivaux par lui-même* (Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1954, p. 32).

Humour involontaire mis à part – cette formule du double conseil me paraît sortir tout droit de Marivaux, et ce n'est pas la seule –, la réalisation majeure de cet organisme est qu'il divise le théâtre en « établi » et « non établi », installant ainsi un

1. L'analyse est basée sur la réalité théâtrale montréalaise, celles de Québec et du théâtre régional m'étant moins bien connues ; vu que le même système y opère, je crois que cette réduction ne nuira pas à ma démonstration de manière essentielle.



Le jury des pairs : « miné  
à la base par les questions  
éthiques qu'il soulève ».  
Les avocats de Daumier.

establishment de l'art théâtral au Québec, establishment qui, loin d'être une expression de liberté ou d'alléger la peur fondamentale des artistes de se voir asservis à telle ou telle propagande politique, imposée par les gouvernements bailleurs de fonds, représente surtout un bouclier parfait contre les tendances naturelles de développement de l'art en question (et de tout art). L'examen, même superficiel, du mandat de l'organisme donne tout de suite un aperçu des conséquences principales de ce dédoublement.

D'une part, la composition des jurys des pairs permet aux juges ou conseillers artistiques d'être en même temps candidats au soutien gouvernemental en tant que signataires de certains projets soumis au concours dont ils ont la charge. D'autre part, l'ambiguïté des critères d'évaluation des demandes et de sélection des projets créent le cadre parfait sinon pour les abus, du moins pour les erreurs de toutes sortes. Les « pairs » (et le « personnel du CALQ ») sont censés agir « de bonne foi » – encore du Marivaux involontaire – en situation de conflit d'intérêts, et je suis persuadée qu'il y en a parmi eux qui observent ce principe. Il n'empêche que ce genre de fonctionnement est miné à la base par les questions éthiques qu'il soulève. Les demandes « sont évaluées au mérite » – du demandeur ? du projet ? des deux à la fois ? La sélection se fait en tenant compte de « la valeur comparée des projets et des crédits disponibles » ; mais qui a la tâche précise de faire cette comparaison ? Laquelle des deux parties tranche là-dessus ? La définition des tâches étant tout aussi peu explicite que celle des critères, il n'est pas étonnant qu'une personnalité du domaine reçoive toujours l'appui du gouvernement pour ses projets ou que l'importance d'un organisme, en ce qui concerne le volume d'activités ou le chiffre d'affaires, prévale sur la qualité intrinsèque de ses propositions esthétiques. Une petite compagnie ou un artiste « nouveau venu », même muni d'un programme esthétique original et accompagné d'un dossier de presse enthousiaste, peut toujours se voir jeter en bas de l'échelle de valeurs dressée par le CALQ, cependant qu'un rendement artistique médiocre ou nul de la part d'un théâtre établi, souligné par la presse spécialisée et par la défection du public n'entraîne pas, ou très peu, de pénalisation de la part de l'organisme subventionneur. Il en résulte une double réalité théâtrale, prévue dès l'installation du système des concours, dont la couche supérieure est soutenue par l'État et représente la culture officielle, produite en série par les grandes compagnies subventionnées *a priori* et à perpétuité. Les tendances alternatives constituant la couche inférieure sont alors ignorées ou partiellement reconnues par l'exécutif. L'exemple révélateur de l'existence d'une culture parallèle qui se développe en dépit de l'establishment me paraît avoir été donné par les choix de la critique des dix meilleurs spectacles de l'année 2002 à Montréal selon l'hebdomadaire *Voir*. Deux des spectacles

mentionnés sur la liste appartiennent à deux de ces grandes structures (l'Espace GO et le Nouveau Théâtre Expérimental), les autres étant soit des productions étrangères, soit des créations appartenant à de « moyennes » et « petites » compagnies dont une (le Théâtre de l'Utopie) entièrement non subventionnée. L'échelle de valeurs dressée par la presse spécialisée s'avère ainsi différente, sinon opposée à celle établie par le double conseil. Si on ajoute à cela l'annulation de plus en plus fréquente de représentations dans certains théâtres « établis » (plus récemment au Théâtre d'Aujourd'hui), causée par la défection du public – ultime bénéficiaire des décisions prises par le CALQ et son conseil sur le plan de la subsistance matérielle –, même la viabilité de la valeur marchande du théâtre « établi » doit être remise en question. Certes, on peut accuser (et on ne s'en prive pas dans le milieu) la critique de parti pris, de manipulation, voire d'incompétence et traiter le public d'ignare et de docile, il n'en reste pas moins que les fonds publics alloués à la culture théâtrale sont dirigés – autre obsession « ancestrale » – de manière à combattre l'idée même de liberté de mouvement et que la participation des artistes au pouvoir exécutif, loin d'assurer la liberté d'expression dans le domaine, sert d'excuse au gouvernement pour tuer dans l'œuf les tendances contestataires venant du milieu.



*Jacques le fataliste*, adapté et mis en scène par Cristina Iovita (Théâtre de l'Utopie/Groupe de la Veillée, 2002). Photo: Carmen Jolin.

### **Apolitisme et manque de politique culturelle**

L'apolitisme de l'organisme subventionneur – but ultime de la création du CALQ –, garanti par la participation directe des artistes au processus de financement de la culture théâtrale, justifie, en fait, le manque de politique culturelle des gouvernements qui se succèdent depuis une quinzaine d'années à la tête du pays. Mes collègues « établis » n'arrêtent pas de soupirer en pensant à l'âge d'or des années 70 et même 80 ; je suppose donc que les gouvernements de ce temps-là étaient plus intéressés à développer la culture que leurs successeurs. Le manque d'intérêt manifeste chez le personnel du CALQ envers les résultats réels de leur activité de subventionneurs montre on ne peut plus clairement le manque de direction à la base de l'exercice, l'absence d'un plan cohérent d'investissement dans la culture. Les agents (ou les évaluateurs délégués par le Conseil) fréquentent les salles de spectacle et dressent des rapports sur l'activité des compagnies subventionnées, mais ces rapports, il faut le croire, deviennent matière à recycler dès leur rédaction puisqu'ils ne changent rien au paysage. Le rendement artistique des compagnies subventionnées n'est jamais une raison pour arrêter le gaspillage en cas d'échecs répétés ni pour renflouer les succès ; la dilapidation des fonds publics, si elle saute aux yeux, est soi-disant jugulée à coups de moratoires défavorisant la concurrence pour éviter les cas de « faillite » artistique<sup>2</sup> ; le virtuel est soutenu au détriment de la réalisation effective des projets (on finance, par

2. Voir le moratoire posé sur le développement des petites compagnies, qui les empêche d'acquérir le statut de fonctionnement, même si les normes sont manifestement respectées en vue de l'accès à ce statut.



exemple, un projet de dramaturgie ou de mise en scène, mais pas la production de la pièce en question) et, en règle générale, on condamne le conseil artistique (le jury des pairs) pour toute erreur flagrante de jugement menaçant la rentabilité de telle ou telle entreprise ou projet d'entreprise théâtrale. La transparence des activités du CALQ concernant les concours de subventions, récemment instituée – les candidats ont le droit depuis deux ans de recevoir par écrit les commentaires du jury –, dévoile une confusion totale sur le plan des critères d'évaluation, voire une ignorance crasse, dans certains cas, des termes mêmes du mandat de l'organisme, chez les agents chargés de les appliquer. La « création » équivaut à « l'événement », « l'expérimentation » à « l'innovation » et le « développement » au « maintien » des structures déjà en place, tout cela aboutissant, du point de vue de la logique élémentaire, à un modèle de stimulation des générations spontanées, d'innovation sur le néant et de développement de l'immobilisme, ce qui n'est pas sans effrayer tout honnête citoyen exposé à de pareille vision. Les résultats de cette logique se voient dans le manque de cohérence du paysage théâtral « établi » : à Montréal, à part Carbone 14 et Omnibus, orientés vers le gestuel depuis le début, un seul théâtre est axé sur un style de mise en scène reconnaissable (l'Espace Libre), un seul promoteur le répertoire engagé (le Quat'Sous), les autres voguant entre le répertoire contemporain, local ou américain, et le répertoire classique emballé dans un visuel postmoderne, d'importation européenne ou encore américaine, laissant à la charge exclusive des compagnies jeunes publics le soin de disséminer la culture universelle parmi les dauphins indigènes et de faire de l'expérimentation afin de la rendre potable à leurs goûts (dé)formés par la télévision. Les cas « spéciaux », comme Lepage et Marleau, sont confinés dans le « rayonnement » à l'étranger parce que, de toute manière, ils y sont et se débrouillent tout seuls pour y rester, mais pas question de les aider à se produire plus fréquemment ou de les inviter à créer une école ou un véritable courant esthétique : ce serait museler, pense-t-on, la « liberté » de la relève de demeurer sous forme de génération spontanée toute sa vie et de créer des « événements » sans conséquence aucune pour le théâtre.

### **Originalité, spontanéité, marginalité**

Si le gouvernement se soucie comme d'une guigne de la culture sous tous ses aspects (le débat des chefs nous l'a amplement montré lors des dernières élections : motus et bouche cousue sur la politique culturelle chez les trois candidats), « l'exécutif » artistique n'y fait pas figure de proue non plus – dans le domaine de la scène à tout le moins. L'érosion des concepts de création, d'expérimentation et de développement, explicable à la rigueur chez les fonctionnaires, n'est pas plausible chez les artistes « de bonne foi », qui devraient s'avouer incompétents et donc inutiles en tant que conseillers auprès des premiers, si jamais ils endossaient les galimatias des agents du CALQ comme langage commun ou prenaient la distorsion desdits concepts comme base philosophique de leurs agissements. Pourtant il y a parmi eux des pionniers qui ont bâti la culture théâtrale québécoise avec la volonté sincère de configurer un art original, représentatif des aspirations de liberté et d'autodétermination de leurs contemporains et qui, à présent, ignorent – il faut le croire – consciemment toute tendance novatrice manifeste dans l'actualité. Il est extrêmement rare qu'on voie les personnalités théâtrales s'intéresser aux productions des nouvelles troupes, qu'ils ont souvent traitées « d'irréalisables » à l'étape de projet : leur dédain de la critique est total et inébranlable, et la réaction du public par rapport à la création qu'ils « stimulent »

(par leur participation aux jurys des pairs) leur semble tout au moins inquiétante du point de vue de la santé mentale de la populace, à leurs yeux en voie de déchéance. Les directeurs des compagnies établies ne fréquentent que leurs « pairs » et le manque d'opinion parmi les professionnels est encouragé, que dis-je, imposé comme règle de conduite dans le milieu pour ne pas ébranler le « détachement » de celui-ci de la réalité qui entoure son cocon. C'est surtout ce refus obstiné d'entrer en contact avec la réalité courante qui fausse les principes de base de l'activité de la classe artistique; tout jeune qu'il est, le théâtre québécois existe, possède des institutions adéquates pour l'activité professionnelle constante, des monuments de littérature dramatique, un enseignement régulier des arts de la scène (à part la mise en scène, les autres secteurs sont très bien développés). Son originalité, en somme, ne tient plus de « l'événement », ni sa liberté, de la spontanéité absolue de ses actes. Par contre, sa liberté de mouvement est sérieusement entravée puisqu'on ne suit pas ses tendances naturelles de développement et on coupe à la racine toute tentative de puiser aux courants universels de la recherche théâtrale sous prétexte de sauvegarder son originalité. Or, ce qui se passe en ce moment avec le théâtre québécois, c'est que le manque de vision de l'exécutif artistique lui fait rejeter, d'une part, tous les projets qui développent un style de jeu, de mise en scène, ou un répertoire inspiré des courants traditionnels – européens ou autres – et, de l'autre, le pousse à soutenir tout ce qui est né de la dernière pluie, texte ou formule spectaculaire, où le multimédia tient lieu d'avant-garde. Comme la critique n'est acceptée ni chez les théoriciens ni chez les autres praticiens, il faut croire soit à une volonté de la part de l'establishment artistique d'isoler le phénomène théâtral québécois de toute influence extérieure, par peur des comparaisons défavorables, soit à un manque de vision endémique qui tend à confondre la différence et la spécificité avec la marginalité.

### Une profession non agréée

Dernier aspect de la liberté tant clamée du théâtre québécois, la liberté de mouvement du professionnel de la scène est peut-être plus nuisible au développement de l'art théâtral que la manipulation défectueuse des ressources matérielles et la cause possiblement première de tous les cafouillis logiques à la base du système. Les artistes de la scène ont au Québec (aux États-Unis aussi, mais point n'est besoin de copier un modèle boiteux juste parce qu'on a une frontière assez souple entre les deux pays) un statut ambigu qui les met en conflit avec la nature même du phénomène théâtral, voire un statut amateur qui s'ajoute à celui du professionnel et les empêche d'évoluer – eux-mêmes, la profession et leur art également.





Hors des « complexes architecturaux dernier cri, appelés de nos jours "théâtres" », de nouvelles structures apparaissent, comme lorsqu'une équipe reprend son spectacle de fin d'études au sein d'une production professionnelle. *Arlequin, serviteur de deux maîtres* est une belle réussite du genre. Mis en scène par Serge Denoncourt, ce spectacle des Enfants de Bacchus, finissants de l'Option-théâtre du collège Lionel-Groulx, a été présenté au Théâtre de la Bibliothèque avant d'être invité par la NCT en 1996 (Théâtre Denise-Pelletier).

Les acteurs sont formés dans les écoles, mais ne peuvent faire fructifier leur formation ni la perfectionner faute d'institutions théâtrales qui leur assurent un rythme de pratique soutenu. Les metteurs en scène – rarement formés dans un cadre pédagogique spécialisé – subissent les mêmes rigueurs de la pratique professionnelle interrompue, ce qui compense difficilement leur manque de formation par l'expérience. Les scénographes et les techniciens vont un peu mieux par rapport à l'offre d'emploi (bénéficiant d'une pratique cohérente au moins à leurs débuts dans la profession), ainsi que les auteurs (l'écriture est la création qu'on encourage le plus au Québec), mais ils manquent eux aussi de cadres organisés pour se manifester et de metteurs en scène pour former des équipes de conception stables en vue d'entamer une recherche de style soutenue. Or, le théâtre est de par sa nature un phénomène traditionnel où chaque métier a sa propre histoire, sa propre évolution, ses codes d'expression et ses innovations, l'évolution se basant sur celle de chacun des métiers impliqués. Les amateurs ne peuvent y accéder que par la professionnalisation, c'est-à-dire en quittant leur statut initial pour se dédier, au sens propre du mot, à leur nouvelle occupation ; il s'agit d'un travail d'équipe, les artistes ne sont pas des « entreprises individuelles »

mais des membres d'une entreprise collective. La preuve a été mille fois faite de la rupture entre le statut du professionnel québécois et celui de ses collègues d'ailleurs.

Il se peut que ce statut ambigu n'ait pas dérangé la génération des fondateurs qui, précisément, quittaient leur statut de simples citoyens de « bonne foi » pour adopter celui de professionnels de l'art théâtral ; leurs successeurs cependant, qui n'ont plus à jeter les bases d'une culture mais à consolider les initiatives déjà lancées, souffrent inutilement des effets de cette liberté calquée sur un modèle révolu.

Ce qui était liberté de mouvement pour les fondateurs de l'art théâtral québécois devient discontinuité de pratique et, somme toute, discontinuité dans les idées chez les générations suivantes.

### Conclusions et désillusions

Il se peut que l'organisme bicéphale CALQ-jury des pairs ait fonctionné comme garantie de la liberté de création au moment de sa naissance, malgré les défauts de structure qui l'ont fait devenir inefficace à l'âge de la maturité ; son apparition est certainement compréhensible dans le contexte original et il suffirait de quelques ajustements pour le rendre viable aujourd'hui. Le règlement des concours d'architecture, par exemple, prévoit l'anonymat strict des candidats jusqu'à la fin du processus de

sélection des projets et, en sciences fondamentales et appliquées, les juges doivent être totalement non impliqués dans les projets (même une collaboration trop récente avec le demandeur fait récuser le juge). Ce sont là des solutions acceptables pour remédier à la composition actuelle des jurys des pairs ; la précision des tâches des deux parties du système pourrait clarifier les responsabilités de chacune d'entre elles et attacher l'idée même de responsabilité à la liberté qu'elles veulent maintenir dans le domaine. Une restructuration des professions liées à la scène est plus difficile à réaliser, mais elle peut être entamée s'il y a vraiment une volonté de bâtir un théâtre cohérent, à la mesure du talent qui foisonne dans la contrée (pour le moment on se plaint d'avoir « trop d'artistes au Québec » et « trop de petites compagnies » qui s'agitent à Montréal dans le but précis de « déstabiliser » la culture, mais j'espère que cela va passer). « L'inflation » de petites compagnies exprime déjà la tendance des nouvelles générations à la restructuration sur les principes du travail d'équipe, de la continuité de la pratique et de la recherche stylistique d'un groupe constitué, et du rassemblement autour d'une personnalité, reconnue ou pas par le milieu. Ces petites compagnies ne sont pas moins des modèles institutionnels que les grandes, pour être formées d'artistes et non « d'entrepreneurs » et, si le principe de la cohésion administrative y est remplacé par celui de la cohésion esthétique, cela ne veut pas dire qu'elles ne sont pas viables du point de vue du « marché ».

Un jeune auteur crée une compagnie dont il devient aussi le metteur en scène et la dirige en tant qu'artiste plutôt qu'en administrateur, cherchant à promouvoir sa propre démarche esthétique avec une équipe souvent formée de ses anciens collègues de classe de l'école d'art où il a été lui-même formé (Choinière, Monty, Kemeid, etc.), ou bien une équipe tout entière « adopte » un metteur en scène connu qui l'a dirigée en tant que professeur invité pendant la dernière année d'études professionnelles afin de prolonger le lien artistique qui s'est formé (Claude Poissant et Serge Denoncourt, par exemple, reprennent souvent leurs spectacles réalisés avec leurs anciens élèves). L'apparition et la prolifération de ces structures prouvent que les grandes structures administratives logées dans les complexes architecturaux dernier cri, appelés de nos jours « théâtres », ne sont plus les symboles de « l'affranchissement », mais les reliques d'un temps révolu. L'inflation, si inflation il y a, se manifeste donc comme une illusion ; il faudra réactualiser le concept d'institution théâtrale, peut-être même avant d'entamer la restructuration des métiers de la scène. Mais il faut d'abord que l'illusion d'une liberté du théâtre acquise une fois pour toutes par la simple installation d'un mécanisme, fût-il parfait, soit dissipée si l'on veut vraiment avoir une liberté d'action dans le domaine.

Et si le désillusionnement nous fait peur, pensons à Marivaux. **J**

---

Cristina Iovita est metteuse en scène et directrice artistique du Théâtre de l'Utopie.