

Et pour ce qui est à venir? Une brève correspondance entre Evelyne de la Chenelière et Olivier Kemeid

Évelyne de la Chenelière et Olivier Kemeid

Volume 51, numéro 3 (287), février 2010

Théâtre 1959-2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63794ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

de la Chenelière, É. & Kemeid, O. (2010). Et pour ce qui est à venir? Une brève correspondance entre Evelyne de la Chenelière et Olivier Kemeid. *Liberté*, 51(3), 81–87.

ET POUR CE QUI EST À VENIR?

Une brève correspondance entre Evelyne de la Chenelière et Olivier Kemeid¹

L'écriture dramatique québécoise trouve sa place dans nos théâtres... une quantité de voix et de paroles nouvelles ont pris d'assaut les scènes montréalaises, même au Théâtre Jean-Duceppe, l'a-t-on suffisamment répété. Il y a, aujourd'hui, davantage d'auteurs publiés, traduits, lus et montés ici et à l'étranger. On s'en réjouit. On célèbre donc, depuis quelques années, « l'effervescence » du théâtre à Montréal.

Là où je cesse de me réjouir, c'est quand je constate que l'effervescence frôle l'hystérie. Le goût pour les nouveaux textes est tel que les auteurs sont poussés à écrire plus vite et davantage. En phase avec notre époque qui célèbre l'immédiateté, la nouveauté, la quantité, on crée vite ; bien sûr on note au passage, comme on parlerait d'une fatalité contre laquelle on ne peut rien, que les conditions de

1. La première intervention d'Evelyne de la Chenelière a été publiée (dans une version réduite) dans le *Voir* du 24 décembre 2009, dans un dossier portant sur les transformations culturelles de la dernière décennie.

production ne sont pas idéales, voire carrément inadéquates, mais tant pis, on croise les doigts et on espère que les spectateurs seront satisfaits.

On a tellement peur que le théâtre soit exclu de la Cité, qu'il soit perçu comme « élitiste », qu'on assiste à une entreprise de séduction qui ne sert ni l'art ni la Cité. On participe ainsi à cette mouvance qui considère les œuvres théâtrales comme de simples produits qui n'ont plus d'autres visées que d'être consommés, avec pour résultat que le spectateur, désormais, n'a plus d'autres repères que ce qu'il a ressenti pendant la représentation. Il aura donc un sentiment de « satisfaction » s'il sent qu'il a été « touché » et qu'il s'est senti « concerné », et le sentiment d'avoir gaspillé son argent si ce n'est pas le cas. Pire encore, bon nombre de critiques tendent à faire la même chose, se limitant au billet d'humeur plutôt que d'entrer en dialogue avec l'œuvre, nous faisant, du coup, avaler que ce « regard » sur l'art est juste, approprié, légitime et intelligent. Comment, si on se limite à ce type de commentaires, prétendre à une si grande « santé » de notre théâtre ? Sur quels critères esthétiques et artistiques les pièces de théâtre sont-elles jugées, en vérité ? Que dire des saisons qui semblent trop souvent être une suite de productions choisies sans aucune direction artistique, aléatoirement selon des « coups de cœur » ou, au contraire, dans une rigoureuse recherche du « hit » ? Comment nous féliciter de cette profusion de pièces écrites, chaque année, sans nous demander pourquoi nous avons tant de mal à bâtir un répertoire québécois contemporain ? Pourquoi tant insister sur le « grand nombre » de nouvelles voix ? Est-ce pour éviter de se questionner sur la force de ces voix ?

Une tendance inverse veut que le « vrai théâtre contemporain d'avant-garde » ne soit pas un théâtre « à texte », mais un théâtre « d'images », et d'« écriture scénique » mariant, par exemple, la danse et la technologie, peut-être en réaction à cette vague d'écritures réalistes pour le théâtre (écritures qui s'apparentent parfois malheureusement au téléfilm ou encore au téléroman). Ce théâtre de peu de mots (qui sait, lui aussi, être superficiel) existe-t-il pour faire contre-poids à une écriture dramatique qui souvent réduit le théâtre à « l'art de raconter une histoire » ?

Raconter une histoire, même habilement, ne suffit pas, selon moi, à être une écriture. La véritable écriture ne peut pas être celle d'un théâtre « efficace » qui garantisse « satisfaction » au spectateur-consommateur. L'écriture dramatique est un genre littéraire. Le

théâtre réclame une langue. Le théâtre n'existe pas seulement pour qu'on puisse se dire : « J'ai passé une bonne soirée au théâtre. » Le théâtre ne peut pas se contenter d'une anecdote, même « rachetée » par une mise en scène spectaculaire. Lors d'un séjour à Valencia, j'ai fait la connaissance de Rosa de Diego. Elle enseigne la littérature française à l'Université du Pays basque. Elle a écrit deux ouvrages consacrés au théâtre québécois. Rosa de Diego m'a confié que c'est par le théâtre qu'elle a découvert notre littérature. C'est grâce à la force littéraire des œuvres théâtrales du Québec qu'elle a eu envie de lire des romanciers québécois. À titre d'exemple, Michel Tremblay l'a menée à Marie-Claire Blais. Honnêtement, ce même phénomène se serait-il produit avec nos « nouvelles voix » ? Je ne pense pas.

Je souhaite que, dans dix ans, notre constat ne soit pas limité à nous réjouir d'un « foisonnement » d'auteurs, mais soit le constat d'une dramaturgie qui s'inscrive dans notre littérature, faite pour durer, faite pour qu'on y retourne, faite pour qu'on en reconnaisse la portée des décennies plus tard.

Evelyne de la Chenelière

Ce que tu nommes avec justesse, c'est la fameuse « surproductivité » québécoise. Cette surproductivité gangrène aussi le domaine de la littérature, où l'on publie plus que l'on écrit ; de la musique ; du cinéma ; de la danse ; et de combien d'autres sphères artistiques... Elle est, je crois, le lot des « petites nations », celles dont, selon Kundera, « l'existence peut être à n'importe quel moment remise en cause et qui le [savent] ». Cette remise en cause, voire cet effacement possible, reste assez angoissante. Et, devant l'angoisse, deux choix : le silence ou le verbiage excessif. Il semble que les arts modernes ont choisi la surproduction — et son corrélat, la surconsommation. Le débarquement massif sur nos scènes de productions de tout acabit a de quoi donner le vertige ; la profondeur des œuvres n'est plus verticale mais horizontale : on parlera d'art de grande surface...

Mais, au-delà de ce « vide » qui aspire, il me semble important de nous pencher sur les éléments socioéconomiques qui nourrissent la bête de la surproduction. Et, en premier lieu, les bailleurs de fonds, sans lesquels, malgré toute la bonne volonté du monde, une partie de l'activité artistique ne serait possible. Je ne dis pas que, sans argent, il n'y a pas d'œuvres, mais l'argent donne du temps. Si nous prenons le

cas du théâtre et de l'édition, les subventionneurs exigent un nombre minimal de productions ou de parutions, dont la majorité, parfois les deux tiers, doit être de contenu canadien ou québécois. Un théâtre qui déciderait de se consacrer exclusivement aux pièces étrangères aurait peu ou pas d'appui financier des gouvernements ; un éditeur québécois doit faire large place aux plumes québécoises — bonnes ou non. Toujours dans la même optique, une maison d'édition qui déciderait de ne faire paraître que des romans répondant à ses plus hautes exigences, et ce, de manière sporadique, verrait ses subventions retirées. C'est ce qui est arrivé à L'Effet pourpre, dont l'éditeur, François Couture, avait décidé de ne publier que ses coups de foudre sans aucune concession commerciale. L'Effet pourpre fut considéré comme l'une des maisons d'édition les plus novatrices de son temps ; on lui doit entre autres la découverte d'Hervé Bouchard. Elle publia vingt-deux titres en six ans — ce qui n'est quand même pas rien. Mais ce n'était pas assez pour assurer sa survie — c'est-à-dire remplir les critères des subventions —, et la maison a dû fermer.

Dans le cas particulier des arts de la scène, les théâtres sont assujettis à toutes sortes de politiques « hystériques », qui forcent la machine à surproduire, dans un contexte terrible où les artistes s'es-soufflent et les spectateurs enfilent les spectacles les uns après les autres, comme autant de petits-fours. Comme tu le dis, cela entraîne le règne du « j'aime, j'aime pas », seul régulateur du manège frénétique : comment faire autrement devant les étals remplis à ras bord de sucreries ? Mais, plus encore que le nombre de spectacles proposés, c'est le surnombre de petites compagnies qui étonne. Pour le simple domaine du théâtre, plus de 125 de ces compagnies ont ou souhaitent recevoir un appui au fonctionnement, c'est-à-dire non plus au projet, mais à un plan quadriennal soutenant l'ensemble de leurs activités. Chaque artiste a sa compagnie ou est relié à une structure. Lorsque l'on sort d'une école de théâtre, que l'on soit acteur ou auteur, on fonde une compagnie. C'est presque automatique. Je ne m'exclus pas de la manne : qu'aurais-je fait si je n'avais pas fondé Trois Tristes Tigres en 2004 ? M'aurait-on ouvert les portes d'un théâtre ? Aurais-je vu mes pièces montées ?

Pourquoi donc tant de compagnies ? Est-ce un simple besoin de faire vite avec peu ? Un besoin d'attention ? Un besoin d'exister ? Tout cela sans doute à la fois, mais ce surnombre — et l'ensemble de notre surproductivité — témoigne d'un malaise plus profond, que

nous n'avons pas eu le courage de nommer lors des derniers États généraux du théâtre professionnel québécois, soit l'échec, ni plus ni moins, de faire de notre théâtre un théâtre public.

Je m'explique : nos institutions théâtrales ont été fondées par des hommes et des femmes à la sueur de leur front, la plupart du temps à l'image d'une entreprise familiale ou d'une coopérative d'artisans. Ces institutions n'ont jamais été fondées par l'État, car, au Québec, l'État n'a jamais voulu d'institutions culturelles. Cinquante ans, quarante ans, trente ans après ces fondations, possédons-nous de réelles institutions théâtrales soutenues par l'État ? Avons-nous un théâtre public ? Les chiffres sont éloquentes : la plupart des grandes maisons théâtrales du Québec, si l'on fait exception des théâtres destinés au jeune public ou aux étudiants, sont subventionnées par l'État entre 20 % et 30 %, le reste relevant des revenus autonomes (billetterie et argent privé). En Europe, un tel soutien correspond au secteur du théâtre privé, lequel a peu de comptes à rendre à la collectivité, programme ce qu'il souhaite, change son mandat selon son bon vouloir et reste soumis aux aléas du « marketing ». Malgré toute la bonne (ou mauvaise) volonté des grandes maisons théâtrales québécoises, le théâtre qu'on nous propose relève davantage du théâtre privé que du théâtre public. Il y a bien sûr des exceptions, des directeurs artistiques courageux, ou suicidaires, mais ils ne sont pas légion, et pour cause : un entêtement peut mener à la banqueroute.

J'ajoute à cela que le mot *institution* ne fait pas consensus au sein de notre beau milieu : quels sont les théâtres qui méritent cette étiquette ? Nous sommes-nous entendus là-dessus ? Comment demander aux gouvernements de reconnaître ces théâtres comme tels, quand nous ne sommes même pas d'accord sur ce point ? Or rien de plus urgent à mon avis que de nommer nos institutions, et il aurait fallu ouvrir les États généraux à partir de cette question : « Voulons-nous un théâtre public au Québec ? » Si oui, alors pointons nos institutions et demandons aux différents paliers gouvernementaux un appui à la hauteur de cette reconnaissance. En échange, exigeons de nos institutions qu'elles remplissent pleinement leur rôle et leurs responsabilités envers la collectivité, soit un mandat clair, une direction artistique changeante aux règnes définis dans le temps, une ouverture sur le milieu par l'entremise d'adjoints, de comités de lecture officiels, de conseillers dramaturgiques et de stagiaires (ces derniers afin d'assurer une relève), bref exigeons qu'elles mettent en branle

l'arsenal d'une institution digne de ce nom. Et je parie fort que, dans ce cas, bon nombre de petites compagnies créées par défaut, créées parce que les grandes maisons ne laissaient pas entrer d'air neuf, disparaîtraient.

Et, si la réponse est « non, nous n'en voulons pas et nous voulons rester comme nous sommes, mais simplement avec plus de fric » — ce que j'ai souvent entendu aux États généraux —, alors tant pis, continuons à nous cantonner dans la plainte, à courir vers l'éparpillement généralisé, vers l'atomisation, dans lesquels les institutions déjà chambranlantes s'effondreront (dans certains cas, c'est déjà commencé), et la taylorisation, le fordisme et autres plaies de la surconsommation se logeront au cœur de notre art comme un cancer incurable.

Olivier Kemeid

Il faudra ne plus rien écrire qui n'est absolument nécessaire.

Il faudra refuser d'être productif, refuser d'être prolifique, et refuser d'être constamment visible.

Il faudra aborder l'acte créateur avec plus de respect, de précaution, voire de cérémonie.

Il faudra exercer un transfert d'humilité : être plus humble en songeant à l'individu que l'on est, être moins humble en songeant à l'œuvre que l'on crée.

Il faudra cesser d'adapter la création aux délais et aux conditions de production ; il faudra que les délais et les conditions de production se plient aux besoins de la création.

Il faudra envisager le succès avec méfiance, relativisme, et humour.

Il faudra cesser de répéter partout combien nous sommes honorés et redevables.

Il faudra cesser de nous plaindre.

Il faudra cesser de carburer à l'approbation.

Il faudra cesser de croire qu'on serait mieux compris à l'étranger.

Il faudra cesser de penser qu'on mérite davantage.

Il faudra cesser de croire les flatteurs.

Il faudra tenter de renouveler les formes.

Il faudra discerner tendance et mouvement, mépriser la tendance et contester le mouvement.

Il faudra résister à l'envie, à l'amertume et aux préjugés, afin de reconnaître la grâce, la beauté et la force quand elles se manifestent.

Il faudra ne pas se suicider.

Evelyne de la Chenelière