



les seconds  
**ÉTATS**  
**GÉNÉRAUX**  
du **THÉÂTRE**  
professionnel québécois

LE THÉÂTRE  
*plus que jamais.*

---

# Les modes de production du théâtre Québécois

---

Conseil québécois du théâtre - septembre 2007



Dans le cadre des travaux préparatoires des  
**SECONDS ÉTATS GÉNÉRAUX DU THÉÂTRE PROFESSIONNEL QUÉBÉCOIS,**  
le Conseil québécois du théâtre présente

---

## **Les modes de production du théâtre québécois**

---

Par  
Marcelle Dubois

---



## INDEX

- **I – Présentation du document** **p 3**
  - Objectif
  - Méthodologie
  - Échantillonnage
  - Documents consultés
  
- **II – Ceux qui produisent le théâtre québécois** **p 4**
  - Les théâtres à saisons
  - Les compagnies sans domicile fixe
  - L'artiste au cœur de la production
  
- **III – La production : le reflet d'une vision** **p 6**
  - Le rapport entre les directions artistiques et les autres artistes
  - Collaborer entre créateurs
  - Besoins techniques pour aller plus loin
  
- **IV – Entre le pragmatisme financier et les désirs artistiques** **p 8**
  - L'espace temps
  - Les conditions économiques
  - La nécessité des bons deuxièmes
  - La difficulté de produire en régions
  - La coproduction locale, nationale, internationale
  
- **V – Conclusion : De l'acquis à l'avoir** **p 12**

## I – PRÉSENTATION DU DOCUMENT

### Objectif

Cette enquête qualitative a pour objectif de cerner les conditions de production du théâtre québécois en 2007, d'identifier les freins et les éléments facilitant la production, de penser et de nommer les paramètres qui permettraient aux praticiens du théâtre d'aller au bout de leurs projets artistiques.

### Méthodologie

Il a été convenu de procéder à des entretiens d'une heure et quart environ sur les modes de production qui régissent le théâtre québécois contemporain. L'échantillonnage a été constitué de manière à couvrir l'étendue de la pratique, de la direction générale aux concepteurs, en passant par la direction de production et la mise en scène, au sein des compagnies « établies » subventionnées au fonctionnement ou au projet, comme auprès des compagnies qui ne bénéficient d'aucune subvention.

À cette première cueillette d'informations, nous ajoutons celle provenant de différents documents produits à ce jour par les associations de producteurs. La rédaction de ce document se veut un point de départ pour la réflexion portant sur le chantier des modes de production qui se tiendra lors des États Généraux.

### Échantillonnage

Jean Bard	Scénographe	Pigiste
Hugo Bélanger	Dir. artistique, metteur en scène, adaptateur	Théâtre Tout à trac / Pigiste
Richard Blackburn	Directeur artistique, idéateur, marionnettiste	Théâtre Dame de Cœur
Gill Champagne	Directeur artistique, metteur en scène	Théâtre du Trident / Pigiste
Stacey Christodoulou	Directrice artistique, metteuse en scène	The Other Theatre
Jean-Guy Côté	Codirecteur artistique, auteur	Théâtre du Tandem
Louise Duceppe	Directrice générale	Compagnie Jean Duceppe
Marie-Hélène Dufort	Assistante, régisseuse, directrice de production	Pigiste
Pier Dufour	Codirecteur artistique, marionnettiste	Kobold Marionnettes / Pigiste
Martin Faucher	Metteur en scène	Pigiste
Éric Forget	Comédien, concepteur sonore et compositeur	Pigiste
Éric Jean	Directeur artistique, metteur en scène	Théâtre Quat'Sous / Pigiste
Olivier Landreville	Scénographe, accessoiriste	Pigiste
Jean-Denis Leduc	Directeur artistique	La Manufacture / La Licorne
Sylvain Letendre	Éclairagiste et régisseur	Pigiste
Claude Poissant	Directeur artistique, metteur en scène	Théâtre PÀP / Pigiste

### Documents consultés

- Entretiens menés par Marcelle Dubois pour le chantier des Seconds États généraux du théâtre : *L'intergénérationnalité au théâtre.*
- Mémoire de l'Association des Compagnies de Théâtre (ACT), 2006.
- Rapport du Comité Relève et émergence de Culture Montréal, 2006.
- Portrait de la saison jeune public 2005-2006 (fourni par TUEJ).
- Consultation des sites des différentes associations et compagnies de théâtre.

## II – CEUX QUI PRODUISENT LE THÉÂTRE AU QUÉBEC

Un spectacle de théâtre naît d'abord d'un rêve, d'une vision unique, puis s'élabore à partir d'un travail de recherche, de répétition, de cogitation, de partage entre les différents acteurs de la production. Cette phase précédant la diffusion du spectacle mérite que l'on s'attarde à ses rouages dans la mesure où elle constitue la plus importante étape du processus de création : c'est le moment privilégié à partir duquel se bâtit et s'articule la parole artistique. La représentation étant la finalité souhaitée pour toute production, ce qui la précède détermine la qualité de la rencontre entre l'artiste et son public.

Le paysage du théâtre québécois se compose essentiellement de trois profils de producteurs : les théâtres à saisons, les compagnies productrices dites « au fonctionnement » et celles « à projet ». Chaque type de producteur utilise des conventions collectives syndicales différentes et à la mesure de sa réalité. Bien évidemment, pour chacune de ces catégories, il existe autant de modes de production particuliers qu'il y a de compagnies. Là se situe précisément l'un des défis du producteur et de l'artiste de théâtre des années 2000 : trouver la liberté et l'originalité de création tout en tenant compte des normes syndicales et des pratiques du théâtre dont s'est doté le milieu au fil des ans.

### Les théâtres à saisons

La plupart des scènes d'envergure au Québec sont gérées par des producteurs diffuseurs. Ceux-ci ont comme double mandat de produire des spectacles correspondant à leur direction artistique et de diffuser une saison théâtrale habituellement constituée de l'ensemble de leurs productions maison et de quelques productions de compagnies « sans domicile fixe ». Ces producteurs diffuseurs sont pour la plupart regroupés dans une association nommée TAI (Théâtres associés inc.) fondée en 1985. TAI regroupe 11 compagnies de taille et de budgets différents, allant du Théâtre du Nouveau Monde (TNM) au Théâtre de Quat'Sous, théâtres qui relèvent des défis éminemment différents, il va sans dire! À ces lieux associés, s'ajoute le cas de la Manufacture/La Licorne faisant cavalier seul, mais dotée de ce même profil de producteur diffuseur.

Les réalités contextuelles des théâtres à saisons influencent évidemment la façon dont la création se fait en leurs murs. Trois principaux éléments semblent régir les modes de production privilégiés par chaque théâtre : le respect du mandat artistique, l'équilibre de la saison à venir (tant financier qu'artistique) et le nombre de productions réalisées dans l'année.

À titre d'exemple, la Compagnie Jean Duceppe produit cinq nouveaux spectacles et organise une tournée par année. Ainsi, au moment de fixer les conditions de chacune des productions (temps de travail, cachets des artistes, budget de conception, disponibilité des artistes et artisans, etc.), les directeurs du théâtre doivent tenir compte des calendriers serrés de leur salle de diffusion, des temps libres de la salle de répétition, de l'équilibre des budgets (nombre de comédiens dans l'année, coût des décors, exigences particulières d'un metteur en scène, etc.) avant de répondre aux demandes précises reliées à chacun des projets. En revanche, dans le cas du Théâtre de Quat'Sous, ses directeurs ont privilégié un rythme de trois productions par année au cours des trois derniers mandats, afin de pouvoir accorder un financement et un temps de recherche plus grand à chacune de leurs créations. Ces deux schémas illustrent précisément l'impact que chacun des producteurs de théâtre à saisons a sur le développement des modes de production.

Selon la majorité des praticiens rencontrés dans le cadre de cette étude, la relation entre directeurs artistiques et généraux et les artistes impliqués dans une production est bonne. Ensemble, ils parviennent à créer un terrain d'entente créatif entre les exigences des uns et les désirs des autres. Tous semblent travailler à la réalisation d'une vision artistique commune, sans tomber dans une réflexion binaire du type « producteur contre artistes ».

### **Les compagnies sans domicile fixe**

Si les théâtres à saisons jouissent d'une plus grande visibilité et de plus de ressources pour produire leurs spectacles, il n'en demeure pas moins qu'une grande partie des activités théâtrales québécoises est assurée par les compagnies soutenues au fonctionnement ou au projet et qui, bien que ne possédant pas leur propre salle de diffusion, font preuve d'une très grande vitalité.

De fait, le schéma de l'artiste indépendant désirant produire une œuvre personnelle à son compte existe très peu au Québec. La production théâtrale est réalisée presque essentiellement au sein de structures incorporées. Cette situation résulte, entre autres, de l'obligation émise par les subventionnaires, d'être constitué en compagnie, ou pour le moins en groupe ad hoc – notons toutefois que tous les bailleurs de fonds ne reconnaissent pas ces derniers – afin de pouvoir accéder aux fonds publics. Une telle obligation pousse, en effet, les artistes qui se regroupent autour de projets communs à s'enregistrer comme organisme à but non lucratif (OBNL) afin de produire leur spectacle. Bon gré, mal gré, cette contrainte force les artistes créateurs à se transformer en artistes producteurs. Pour certains, le chemin qui mène à la direction d'une compagnie est un processus naturel et stimulant; pour d'autres, il s'agit d'un pis aller et l'épuisement et la frustration guettent. Chose certaine, le manque d'alternatives pour produire ses œuvres est à déplorer.

Ces compagnies « sans domicile fixe » ont fondé en 1989 une association à l'image de leurs pratiques multiples : l'ACT (Association des compagnies de théâtre). Bon an, mal an, une centaine de compagnies en sont devenues membres. 59 % de celles-ci œuvrent à Montréal, 7 % sont situées à Québec, et 34 % en régions. Le nombre de compagnies qui se créent et se dissolvent annuellement est plus important à Montréal. Cette association regroupe des compagnies tout juste constituées, en même temps que d'autres qui comptent plus de 30 ans d'existence. Finalement, il convient de souligner qu'une vingtaine de membres de l'ACT seulement sont financés au fonctionnement, tandis qu'une autre vingtaine reçoit des subventions « à projet », le reste des membres ne bénéficiant d'aucune aide de la part des différents conseils des arts. Devant un membership aussi diversifié, l'ACT a pour mandat de négocier avec les syndicats d'artistes des ententes collectives, tout en respectant la capacité de financement du plus « petit » de ses membres, dans le but de garder souplesse et accessibilité de la production théâtrale professionnelle au Québec. Malgré leur disparité de ressources et d'expériences, toutes les compagnies de l'ACT désirent préserver la plus grande liberté de création au sein de leur structure productrice.

TUEJ (Théâtres Unis Enfance Jeunesse, fondée en 1986) est l'association cousine de l'ACT. Elle regroupe l'ensemble des producteurs œuvrant auprès du jeune public. En comptant ses membres actifs, permissionnaires et associés, TUEJ regroupe une quarantaine de producteurs. Là encore, les disparités sont grandes au sein des membres. Certains ont contribué, il y a trente ans, à l'avènement d'une pratique théâtrale forte pour l'enfance et la jeunesse au Québec. Ils en sont à la fois les pionniers, les bâtisseurs et les passeurs. Leurs structures de production ont, en effet, beaucoup évolué au fil du temps et leurs créations sont désormais empreintes de ce savoir-faire acquis au cours des années. Les plus jeunes artistes s'intéressant au jeune public tentent actuellement de trouver leurs repères et avant tout, des moyens afin de financer leurs

productions. Le fossé entre ces deux réalités pourrait mettre en péril la passation d'une expertise importante du théâtre jeunesse propre au Québec, si rien n'est tenté pour le combler.

Enfin, l'AQM (Association Québécoise des Marionnettistes), fondée en 1981, rassemble une trentaine de compagnies. Bien que cette association n'ait pas pour mandat de négocier des ententes collectives et que ses membres aient tous pour obligation de s'inscrire à l'ACT ou à TUEJ afin de produire leurs spectacles, elle a pour but de fédérer les artistes et artisans cherchant à développer l'art de la marionnette, tant pour enfants que pour adultes, au Québec. Cette pratique aux exigences particulières et de moins en moins marginale, exige de la part des compagnies concernées d'adopter des modes de production hors normes. Ainsi regroupées, elles peuvent mieux partager leurs expériences et faire évoluer l'art de la marionnette.

### **L'artiste au cœur de la production**

Si nous présentons ici les différentes associations de producteurs du paysage théâtral québécois, c'est qu'il est quasi impossible de séparer la réflexion portant sur les modes de production des réalités économiques et syndicales avec lesquelles l'ensemble des compagnies doit composer. Effectivement, les ententes collectives liant les associations de producteurs aux associations d'artistes déterminent, pour une large part, les modes de productions théâtrales. Qu'il s'agisse des 110 heures prévues au contrat d'un comédien jouant le rôle principal dans une compagnie ACT, des conditions de travail d'un metteur en scène travaillant chez TAI, des normes régissant l'engagement d'un scénographe à TUEJ ou bien encore des tarifs minimaux reliés à une commande d'œuvre, les balises d'exercice de la pratique théâtrale sont claires, précises et doivent être respectées. L'avènement de ces ententes collectives a eu pour effet de professionnaliser la pratique théâtrale et de reconnaître la juste valeur d'un artiste, tout en tenant compte de la capacité financière des producteurs. Ce système n'est pas parfait, mais le travail effectué en ce sens au cours des dernières années est important.

Parmi tous les artistes interrogés dans le cadre de cette enquête, qu'ils dirigent une compagnie ou qu'ils soient pigistes, aucun n'a déploré le manque de liberté artistique ou d'innovation accordé dès lors qu'ils abordent une nouvelle production théâtrale. Les relations entre les producteurs et les artistes semblent saines et sans contentieux. Chacun évoque le fait que toute production a son propre rythme de création, et qu'il est en général possible de le respecter... à quelques irritants près. Ceux-ci sont essentiellement le fait d'un manque de financement, empêchant d'avoir recours à des heures de répétitions supplémentaires, à des distributions plus grandes, à des décors reflétant leurs aspirations. Dans des conditions économiques difficiles, les producteurs et les artistes souffrent communément de ne pouvoir se « payer » le show dont ils ont rêvé.

### **III - LA PRODUCTION : LE REFLET D'UNE VISION**

Lorsqu'un créateur entre dans l'étape de production d'un spectacle, il a auparavant développé une vision artistique, politique ou sociale d'une œuvre à défendre. Un des grands défis de l'art théâtral est certainement celui du travail d'équipe. De l'auteur à l'acteur, en passant par le directeur artistique, le metteur en scène et les concepteurs, tous doivent s'entendre sur le projet à construire.

Nous avons tenté d'observer si l'harmonie régnait entre les différentes catégories de créateurs impliqués dans les productions théâtrales.

## **Le rapport entre la direction artistique et les autres artistes**

Le directeur artistique veille en premier lieu à programmer des pièces correspondant au mandat artistique de son théâtre ou de sa compagnie, mais il doit également faire en sorte que le résultat final soit à la hauteur des idéaux qu'il s'était fixés. Bien que les directeurs artistiques semblent tous partager la même idée de ce que devrait être leur travail, les façons de s'impliquer dans leurs productions théâtrales varient grandement d'un théâtre à l'autre, ainsi qu'envers les diverses compagnies avec lesquelles ils travaillent. Pour certains, tels que Jean-Denis Leduc du Théâtre La Licorne ou encore Hugo Bélanger de la compagnie Tout à trac, le directeur artistique a le devoir et le droit de contribuer à chacun des aspects de la production. D'autres considèrent en revanche que le metteur en scène a le dernier mot sur sa création et que le rôle du directeur artistique consiste davantage à se positionner en accompagnateur, plutôt qu'en partenaire artistique.

Dans tous les cas, la première étape d'une production théâtrale revient au directeur artistique et consiste à former des équipes artistiques et techniques cohérentes qui partagent un objectif commun. Certains reprochent aux directions artistiques, qu'ils dirigent des théâtres institutionnels ou non, d'entretenir une « famille » d'artistes, ce qui contribue malheureusement à exclure trop de gens. Le reproche est justifié, mais à l'inverse également, travailler avec des collaborateurs que l'on connaît et estime, permet de pousser la création beaucoup plus loin. Un joli défi est par là-même lancé aux directions artistiques, à savoir comment entretenir la « famille » tout en restant ouvert à de nouveaux artistes talentueux?

## **Collaborer entre créateurs**

L'idée selon laquelle chaque projet artistique comporte sa propre dynamique autour de laquelle doivent être formées les équipes, est partagée par l'ensemble des créateurs rencontrés. Toutefois, cette notion de « dynamique » est abstraite et aléatoire. Aucun paramètre objectif ne peut être fixé, aucune recette appliquée. Olivier Landreville, scénographe, parle de « compatibilité et d'affinités artistiques ».

Cette compatibilité de vision artistique ne semble pas trop difficile à partager entre chacun des intervenants de la production. Bien entendu, les visions des différents concepteurs supposent parfois quelques compromis afin que chacun parvienne à servir une même idée; ou encore certains comédiens se trouvent déroutés dans des processus de création plus longs, moins traditionnels. Mais dans l'ensemble, aucun corps de métiers ne semble souffrir d'un manque de reconnaissance de leur apport artistique personnel et spécifique à la production.

La difficulté principale concernant le travail d'équipe demeure celle des agendas, dont nous reparlerons ultérieurement.

## **Besoins techniques pour aller plus loin**

L'ensemble des artistes et artisans interrogés s'entendent pour dire que la difficulté d'avoir recours à des ressources techniques optimales qui leur permettraient de mener leur recherche artistique jusqu'au bout, constitue un frein à la création.

Lorsqu'il est temps d'entamer la création d'un nouveau spectacle, la principale difficulté d'ordre technique pour les directeurs artistiques et metteurs en scène semble être l'accès à des salles de répétition adéquates. Ici, le mot « adéquat » varie selon la taille et les ressources des compagnies. Pour ceux qui œuvrent dans les théâtres à saisons, la grandeur de la salle de répétitions pose problème. Effectivement, plusieurs rêvent d'un lieu de la taille du plateau sur lequel aura lieu le spectacle afin de pouvoir y monter un décor en carton, voire le décor définitif quelques semaines avant l'entrée en salle. Certains théâtres, comme la Compagnie Jean



Duceppe et prochainement le Quat'Sous et La Licorne, ont eu ou auront la chance de se doter de l'outil indispensable que représente une salle de répétitions adéquate. Plusieurs travaillent encore dans des espaces trop petits, souvent non accessibles en tout temps, ces lieux servant tantôt de salle de diffusion pour la relève, tantôt de lieu de réunion. Les compagnies « sans domicile fixe » formulent un souhait plus modeste, quoique similaire, et aimeraient avoir accès à la même salle de répétitions du début à la fin du processus de production, afin de ne pas devoir transporter les accessoires et parties du décor nécessaires au travail. Le véritable casse-tête qu'occasionne l'organisation des répétitions et la recherche constante de locaux nuit grandement à la concentration des artistes producteurs et les privent d'un temps précieux qu'il serait plus souhaitable de consacrer à la création.

Les concepteurs – et quelques metteurs en scène – quant à eux émettent le désir de faire évoluer leur travail à la suite de la première représentation. L'idée du « work in progress » revient souvent. Certains souhaiteraient même pouvoir arrêter le spectacle après une semaine de représentations, retourner en salle de répétitions, retoucher les conceptions et la mise en scène, puis, forts de ces nouveaux ajustements, reprendre la série de spectacles. Ce désir est motivé par l'impact de la rencontre entre le public et une création qui se voit toujours transformée, sur le plan du jeu des comédiens, et étrangement au niveau de la perception des éléments conceptuels. Cependant, l'arrêt d'une production, une semaine après le début des représentations, entraîne des frais importants reliés à des besoins techniques et aux salaires des artistes et artisans, que les théâtres et compagnies ne peuvent assumer. Il est donc indispensable d'être parfaitement au point dès la première représentation publique. Plusieurs artistes rencontrés déplorent cette réalité du théâtre au Québec : le droit à l'erreur est considérablement réduit et une trop grande efficacité est demandée aux artistes afin de pouvoir entrer dans le cadre de la production en cours. Ce phénomène, selon eux, nuit à la création qui nécessite d'avoir le droit à l'essai et à l'erreur; de pouvoir accéder à une plus large zone d'exploration.

#### **IV – ENTRE LE PRAGMATISME FINANCIER ET LES DÉSIRS ARTISTIQUES**

##### **L'espace-temps**

Un des principaux désirs des artistes lorsqu'ils envisagent une production est d'étaler leur réalisation sur une longue durée. Les créateurs évoquent la nécessité du principe de « maturation » de l'œuvre, aucun travail ne pouvant réellement atteindre sa pleine profondeur en l'espace de trois mois. Le travail de création se fait davantage sur des échéanciers d'un an à un an et demi. Certains directeurs généraux, dans le métier depuis plus de trente ans, ont confirmé que cette tendance est relativement nouvelle et qu'elle va en se généralisant. « Se donner du temps » est devenu un concept inhérent à la production théâtrale.

Comment cette nouvelle conception de la création peut-elle trouver un écho dans des ententes collectives qui régissent les heures de répétitions et dictent les normes? Le défi se situe précisément là. Loin de vouloir remettre en cause les règles et le bien fondé des ententes collectives, la rigidité du calendrier de production et de répétition est parfois remise en question. Particulièrement chez les producteurs ACT et TUEJ qui échappent aux obligations liées aux saisons fixes, dans la mesure où chacun de leurs projets rencontre des exigences précises. À titre d'exemple, le Théâtre des Fonds de Tiroirs qui produit *Vie et mort du Roi boiteux*, avec douze comédiens évoluant en extérieur, a besoin de revoir certaines clauses des ententes collectives, afin que le projet artistique puisse se réaliser. De même, un groupe de finissants nouvellement constitué en compagnie a besoin de beaucoup de temps d'exploration pour

trouver sa voix artistique et doit pouvoir jouir d'un assouplissement des règles syndicales. C'est le cas enfin d'un théâtre de marionnettes qui, d'un laboratoire de création à un autre, parvient à un résultat final et doit pouvoir bénéficier de conventions collectives adaptées à cette réalité, et ce malgré un mode de création inusité et imprévisible. Cette souplesse reliée au temps de création est défendue par les artistes qui souhaitent la préserver à tout prix.

La disponibilité ou l'indisponibilité des comédiens engendrant des conflits d'horaire constitue un frein également assez important à cette nouvelle façon de concevoir le processus de création sur une longue période de temps. En effet, la première étape de la lecture de l'œuvre et de la rencontre avec l'ensemble de l'équipe de création, se fait de plus en plus jusqu'à un an avant le début des répétitions intensives. Il est alors difficile pour les comédiens pigistes de dégager du temps dans un horaire souvent surchargé par des projets immédiats. Plusieurs artistes sont en tournage à la télévision et au cinéma durant le jour et jouent au théâtre le soir. Trouver des cases horaires en vue de lectures et de séances de réflexion pour un projet qui sera produit un an plus tard, est difficile, d'autant que les agents d'artistes n'encouragent pas cette pratique. Il est vrai que l'artiste a besoin de gagner sa vie au jour le jour et que ces périodes de travail sont souvent moins payantes que les représentations elles-mêmes. Les directeurs artistiques doivent alors se battre afin d'imposer le bien-fondé de ce processus. Il en va de même pour les étapes de travail, dites d'exploration. Effectivement, il apparaît difficile de rassembler les différents artistes d'une équipe pour des périodes de laboratoire réparties sur un an, et cela pour des raisons essentiellement financières. Néanmoins, cette pratique est devenue essentielle au travail de plusieurs metteurs en scène.

### **Les conditions économiques**

Nous ne pouvons passer sous silence le sous-financement des productions théâtrales et la précarité particulièrement criante des compagnies soutenues « à projet » et freinant ainsi le développement artistique de leurs créateurs. La conjoncture économique et artistique semble plus difficile que jamais pour les jeunes artistes producteurs. Depuis les dernières années, les fonds publics alloués aux compagnies « à projet » ont diminué considérablement, tandis que le bassin d'artistes professionnels en droit de demander du financement a, quant à lui, augmenté. Cette réalité fragilise les artistes émergents et les maintient dans un état de frustration permanent, dans la mesure où ils ne peuvent atteindre leur plein potentiel de création. Comment développer et concrétiser une vision de metteur en scène avec un budget de 1 000 \$ alloué pour les décors? Comment s'entourer d'une équipe adéquate, d'un assistant à la mise en scène, de concepteurs travaillant à chacun des postes qu'exige un projet théâtral, quand on peut espérer un budget de production de 40 000 \$ au mieux, salaires, location de salle de répétitions et de spectacle, promotion, matériaux de construction et tissus compris! Ce problème n'affecte pas seulement la rémunération des artistes embauchés, mais bien le développement artistique de l'ensemble des créateurs réunis sur un projet. Réaliser de bonnes productions avec des bouts de ficelle est possible; faire évoluer, au fil des ans, une pratique avec ces mêmes bouts de ficelle devient tout bonnement impossible.

En perpétuant le sous-financement de ces compagnies « à projet », c'est tout un pan de la pratique qui souffre de ne pouvoir offrir des moyens de production à la hauteur des talents engagés. La solution ultime est certainement l'augmentation des budgets gouvernementaux alloués à la culture et à ses praticiens. Toutefois, cette lutte de longue haleine risque d'aboutir à trop peu de résultats et d'intervenir trop tard. Les nouveaux artistes se sentent investis du bonheur et du devoir de continuer à cultiver le riche paysage culturel que leurs prédécesseurs leur lèguent. Dans cette perspective de passation, il faut envisager de se doter, au sein même du milieu, des moyens de favoriser et soutenir cette passation. De belles initiatives structurantes commencent à voir le jour. Mais elles sont encore peu nombreuses et leur portée reste très

limitée. Donner aux producteurs de la jeune génération les moyens d'aller au bout de leur vision artistique constitue le défi et doit être au centre des préoccupations du milieu théâtral québécois. Ainsi, nous pourrions espérer une passation des savoirs forte, à la hauteur de ce que les bâtisseurs ont mis en place.

Par ailleurs, la difficulté de faire évoluer les compagnies, ironiquement baptisées « de la quarantaine », doit être absolument soulignée. Monsieur Alain Filion, directeur du secteur théâtre du Conseil des arts et des lettres du Québec, évoque une génération sacrifiée pour désigner ces compagnies « sans domicile fixe », oeuvrant depuis une quinzaine d'années dans le milieu théâtral québécois. Parfois subventionnées au fonctionnement, souvent au projet, le potentiel artistique de ces compagnies est inévitablement bridé. Ces compagnies reconnues par leurs pairs ont acquis au fil des ans l'expérience qui leur permettrait de produire des spectacles d'envergure, mais disposent des moyens financiers d'artistes débutants... Si la nouvelle génération a de la difficulté à accéder à un financement adéquat, cette génération « de la quarantaine » souffre d'une saturation des enveloppes de financement qui empêche chacun de trouver une stabilité financière à la hauteur de ses compétences.

En ce sens, il est important de préciser que si les partenariats entre les théâtres institutionnels et les compagnies « sans domicile fixe » sont à encourager, il faut également répondre aux volontés premières des artistes producteurs et leur donner les moyens de développer et de préserver leurs visions artistiques à l'intérieur même de ces structures. L'institution doit être là pour les soutenir, et la mission artistique demeurer leur priorité. Les théâtres à saisons étant des producteurs diffuseurs, la jonction entre les directions artistiques des théâtres et celles des compagnies indépendantes est parfois difficile, voire non souhaitable. Sachant que la diffusion est essentiellement assurée par des théâtres aux directions artistiques précises, l'accès à la scène est très difficile pour plusieurs compagnies qui ne répondent pas aux visions de quelques décideurs. Afin de conserver la multiplicité des pratiques et des styles théâtraux, il est par conséquent important de doter les compagnies « sans domicile fixe » de moyens suffisants pour qu'elles puissent préserver leur indépendance artistique et la faire reconnaître comme une force et non comme une chose marginale.

### **La nécessité d'être secondé**

Dans un autre ordre d'idée visant à améliorer les conditions de production des artistes, les concepteurs ont exprimé le désir d'avoir accès systématiquement à des assistants afin de les accompagner dans leur travail. Ils sont convaincus que leur potentiel créateur serait augmenté si cette mesure était appliquée. Les théâtres et les compagnies acceptent le plus souvent qu'ils aient des assistants, mais les concepteurs doivent les payer à même le budget de production alloué pour la conception. Cette pratique restreint alors considérablement le budget de réalisation du projet. Par ailleurs, l'assistant est engagé à l'heure – le concepteur l'est à cachet – ce qui limite son investissement sur la production, personne d'autre ne fonctionnant ainsi dans l'équipe de conception. Il faudrait, d'une part, instaurer le rôle d'assistant dans les théâtres à saisons, et d'autre part, encourager les compagnies à dégager un cachet séparé de celui alloué à la conception pour les assistants, lorsque sont réalisées les prévisions budgétaires.

Ce désir d'être assisté pendant le travail de création se fait aussi sentir chez les directeurs de compagnies « sans domicile fixe ». De leur côté, le besoin n'est pas tant celui d'un assistant que du support et du savoir-faire de travailleurs culturels qui pourraient se charger du développement et de l'administration de la compagnie. Ce désir des directeurs de compagnie d'avoir accès aux services de travailleurs culturels compétents, bien qu'il paraisse périphérique à la question des modes de production, n'en est pas si éloigné. Quand il doit assurer (et

assumer) l'ensemble des tâches administratives reliées à une production, un créateur passe forcément moins de temps en salle de répétitions, et certains aspects du spectacle finissent par en souffrir – quand ce n'est pas la santé et les relations familiales du créateur qui en pâtissent. Cette aide, qui devrait être particulièrement accessible en période de production, permettrait aux artistes-producteurs de se consacrer à leur création et d'assurer un meilleur suivi artistique.

### **Les difficultés du théâtre en région**

Il est important d'évoquer le problème spécifique vécu par les producteurs oeuvrant hors des grands centres et qui concerne un bassin restreint d'artistes disponibles dans leur région de création. Travailler avec un petit nombre d'artistes régionaux nuit parfois à la composition des distributions, au travail de recherche, à l'avènement d'idées nouvelles. Au moment d'entreprendre une production, il faut donc que les producteurs, de concert avec le metteur en scène, trouvent le compromis juste et artistiquement stimulant entre l'intégration d'artistes locaux et les exigences artistiques de l'œuvre produite. Il devient alors parfois nécessaire de faire appel à des comédiens provenant de l'extérieur de la région où la pièce est produite quand le bassin d'artistes disponibles ne peut suffire. Dans ce cas, les frais de déplacement et de séjour alloués aux artistes provenant de l'extérieur, s'élèvent dangereusement, et cet argent ne sert plus à la concrétisation du projet artistique comme tel. L'éloignement géographique est en effet une problématique bien réelle qui engendre son lot de frustrations et qui peut compromettre la réussite artistique d'un projet.

### **La coproduction locale et nationale**

Une des solutions adoptées par les producteurs au cours des dernières années afin d'augmenter leurs ressources financières, est le principe de coproduction entre une compagnie et un producteur-diffuseur, entre deux compagnies, entre des structures de différentes villes, provinces, pays. Tous les modèles sont bons. La coproduction est un phénomène assez nouveau. Du moins, sa fréquence a-t-elle nettement augmenté dans les dernières années. Les gains de cette pratique sont multiples. La mise en commun des budgets permet, entre autres, de pousser l'aventure artistique plus loin en augmentant les heures de répétitions, en engageant davantage de comédiens, en offrant de meilleures conditions budgétaires aux concepteurs. D'autre part, l'émulation artistique qui se produit entre créateurs pratiquant dans des milieux différents, oxygène la pratique et stimule les imaginaires de tous, modifie les méthodes de fonctionnement et engendre de nouvelles visions artistiques. Cette solution privilégiée par les compagnies pour mener à terme leur vision artistique, est certainement à encourager et à soutenir. Cependant, il ne faudrait pas tomber dans l'excès, comme cela semble avoir été parfois le cas. Certains directeurs artistiques ont mentionné lors de l'enquête, qu'on leur « suggérait fortement » de faire de la coproduction s'ils pensaient manquer d'argent pour réaliser leurs projets. La motivation première d'une coproduction doit toujours rester de nature artistique et non financière.

## V- CONCLUSION : DE L'ACQUIS À L'AVOIR

Peut-être aurions-nous voulu voir ce document porter sur les modes de production plus artistique. Peut-être aurions-nous dû parler davantage de ce que Martin Faucher nomme « le rêve du metteur en scène », ou encore de ce que veut dire « relever de nouveaux défis sur tous les points créatifs » selon Richard Blackburn, du désir d'Hugo Bélanger d'avoir une troupe d'acteurs permanents, ou encore de ce que Jean Bard nomme tout simplement « la liberté de création ». C'est certainement ce dont nous aurions le goût de parler plus abondamment entre artistes. Cependant, en rencontrant ces artistes et en lisant les points de vue de chacun, nous nous rendons rapidement compte que ce que nous nommons « mode de production » n'est en fait ni plus ni moins que l'expression concrète du désir de création. Cette réalité est unique à chacun, jalousement défendue par des personnalités persuadées de détenir la meilleure formule. Évidemment! Sinon, ces gens ne seraient pas des créateurs. Il est impossible d'émettre un jugement ou d'établir un ordre de valeur des « modes de production » du théâtre. Il est à souligner que la forte personnalité des créateurs est réclamée par les directeurs artistiques et producteurs afin que soit vécu un art théâtral parfois spontané, parfois longuement étudié. La multiplicité des pratiques reste la plus grande richesse du théâtre québécois.

Les années ont passé et le théâtre québécois s'est modifié de belle manière. S'il n'y a pas péril en la demeure, les défis des années à venir restent entiers et il est urgent de les relever. Entre autres, il faudra répondre à certaines questions concernant la réalité des artistes-producteurs : celui qui se produit à son propre compte doit-il souscrire aux mêmes règles que le producteur non impliqué dans la création en cours? La production d'une œuvre doit-elle forcément passer par la création d'une compagnie? Comment faire cohabiter dans les mêmes lieux des producteurs-diffuseurs et des compagnies à saison aux mandats artistiques spécifiques?

En définitive, il apparaît que le milieu théâtral québécois a su malgré tout, bien gérer ses manques au cours des dernières années. Néanmoins, il fait face aujourd'hui à des réalités démographiques, sociales et économiques qui impliquent un changement de sa pratique. C'est à cet enjeu qu'il doit s'attarder et préserver son identité et son originalité si chèrement acquises tout en acceptant la mouvance qui s'amorce.