

LES ÉTATS GÉNÉRAUX

DU THÉÂTRE PROFESSIONNEL AU QUÉBEC

Rapport du Comité organisateur

Rapport du Comité organisateur des

**ÉTATS GÉNÉRAUX DU THÉÂTRE PROFESSIONNEL
AU QUÉBEC**

octobre 1981

100-101-102
103-104-105
106-107-108

Le ministère des Affaires culturelles du Québec et le ministère des Communications du Canada ont subventionné la préparation et la tenue des États généraux du théâtre professionnel au Québec.

SOMMAIRE

| | |
|--|----|
| Introduction | 1 |
| Une politique culturelle à faire | 3 |
| La situation actuelle du théâtre au Québec | 4 |
| Subventionner la rentabilité ou la création | 8 |
| Conclusion | 10 |
| Propositions prioritaires | 11 |
| Propositions complémentaires | 13 |
| Une problématique régionale à découvrir... et à éclaircir | 15 |
| Les Conseils régionaux de la culture | 16 |
| L'historique | 16 |
| Les rapports entre les CRC et les BRAC | 17 |
| Le double rôle des CRC | 17 |
| L'activité théâtrale en région et les CRC | 18 |
| Entre l'arbre et l'écorce | 22 |
| Conclusion | 22 |
| Une nouvelle catégorisation | 25 |
| Les subventions par projet | 32 |
| Les subventions versées aux jeunes organismes/subventions de fonctionnement | 32 |
| Les théâtres accrédités/subventions statutaires | 34 |
| Les organismes de services | 35 |
| Les théâtres agréés et les théâtres établis | 35 |
| Conclusion | 37 |
| Propositions prioritaires | 39 |
| Propositions complémentaires | 40 |
| Les missions socio-culturelles des organismes théâtraux | 41 |
| Comment se dessine une mission socio-culturelle | 44 |
| Notes préliminaires sur l'application de la grille d'analyse | 45 |
| La finalité artistique de l'entreprise | 47 |
| La nature de la programmation | 48 |
| Le médium choisi (les interprètes) | 49 |
| Le public souhaité | 49 |
| Les théâtres accrédités | 52 |
| Les théâtres agréés | 53 |
| Les théâtres établis | 54 |
| Propositions prioritaires | 57 |

| | |
|--|-----------|
| Les lieux théâtraux | 59 |
| Les théâtres en tant que structures d'accueil | 62 |
| Les théâtres occupés majoritairement par un regroupement d'organismes | 62 |
| Les théâtres occupés en permanence par une seule entité théâtrale | 63 |
| Propositions prioritaires | 65 |
| Propositions complémentaires | 66 |
| Le statut de l'artisan et de l'artisane de théâtre | 67 |
| Préambule | 67 |
| Généralités | 68 |
| L'artisan et l'artisane vus par eux-mêmes | 69 |
| L'artisan et l'artisane en interprétation | 70 |
| L'artisan et l'artisane en production | 70 |
| Le revenu et le chômage | 72 |
| La formation | 72 |
| Le soutien à l'individu | 74 |
| Conclusion | 74 |
| Propositions prioritaires | 75 |
| Le Conseil québécois du théâtre | 77 |
| Propositions prioritaires | 83 |
| Annexe (incluant la liste des propositions votées lors de la journée du 3 février 1980 ainsi que les tableaux 6 à 10) | 85 |

LISTE DES TABLEAUX

| | | |
|-------------|--|----|
| Tableau 1: | Dépenses de l'État dans différents secteurs d'activités jugées d'intérêt public | 7 |
| Tableau 2: | Répartition du total des subventions (5 424 470 \$) accordées aux compagnies théâtrales par le ministère des Affaires culturelles, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des Arts de la Région Métropolitaine de Montréal pour la saison 1979-80 | 27 |
| Tableau 3: | Catégorisation des organismes théâtraux en fonction du soutien souhaitable de l'État | 29 |
| Tableau 4A: | Nombre d'organismes théâtraux selon la catégorisation proposée | 31 |
| Tableau 4B: | Répartition de l'enveloppe budgétaire aux organismes de théâtre, selon la catégorisation proposée | 31 |
| Tableau 5: | Tableau permettant l'identification de missions socio-culturelles | 46 |
| Tableau 6: | Statistiques générales concernant les compagnies de théâtre institutionnel du Québec pour les cinq dernières années | 90 |
| Tableau 7: | Statistiques générales concernant les compagnies non institutionnelles de théâtre au Québec pour les trois dernières années | 91 |
| Tableau 8A: | Évolution du nombre de productions des théâtres institutionnels et non institutionnels | 92 |
| Tableau 8B: | Évolution du nombre de représentations données par les théâtres institutionnels et les théâtres non institutionnels | 93 |
| Tableau 8C: | Évolution du nombre total de spectateurs rejoints par les théâtres institutionnels et les théâtres non institutionnels | 93 |

| | | |
|--------------------|---|-----------|
| Tableau 9: | Population, superficie et densité des régions de recensement, Québec, 1971 | 94 |
| Tableau 10: | Nomenclature des artisans/anes de théâtre | 95 |

INTRODUCTION

Les États généraux du Théâtre professionnel au Québec se tiennent très bientôt. C'est même presque demain. Nous tenons bien sûr à ce que ce soit agréable, mais trop d'énergie et de travail ont été investis et l'avenir d'un trop grand nombre de personnes est en jeu pour que ce ne soit qu'un vaste party de retrouvailles ou encore une ligne ouverte aux doléances et misères de chacun. Nous voulons maintenant vous entendre parler de votre art, de théâtre. Nous tenons à tout prix à remplir le mandat que nous détenons depuis le 3 février 1980* : que des États généraux se tiennent et permettent au milieu en entier de s'exprimer, se consulter, prendre des décisions, s'y tenir ensemble et faire en sorte que l'art qui est le nôtre demeure un art vivant.

Vous n'êtes pas seul; le document que vous avez en main le prouve. Nous sommes conscients de son ampleur, mais il est le résultat de plusieurs mois d'efforts, il mérite donc celui d'être lu, relu et annoté - rageusement s'il le faut - par vous, puisque c'est de notre survie à tous dont il est question ici. Et cette survie dépend de chacun de nous, donc, de vous, que vous veniez de St-Queuepart ou de la Capitale, que vous soyez à la tête d'une troupe de trois personnes ou de cinquante, que vous vous trouviez beau, intelligent ou non, etc.

Vous n'êtes pas directeur de théâtre? Vous ne faites pas partie d'une troupe? Peu importe, puisque c'est vous que le directeur de théâtre ou que la troupe engage pour qu'il se passe quelque chose chez lui ou chez elle: c'est vous qui coupez, construisez, répétez, écrivez, jouez, dirigez, c'est de vous qu'il est question... et s'il vous arrive de moins en moins souvent de le faire, c'est encore plus urgent d'en parler et de trouver ensemble des moyens pour sauvegarder l'art dans un monde comme le nôtre. Et pas n'importe lequel, pas n'importe comment: un art et un théâtre qui nous ressemblent, qui soient le reflet plus ou moins transcendé, ou interprété, de notre société, de ses valeurs, de ses grandeurs et petites. Le document que vous avez en main vous le confirmera: notre art est menacé: non plus de simples coupures (nous n'en sommes plus là!) mais de disparition. À nous de le défendre. À nous d'exiger.

Les propositions contenues dans ce rapport ne sont pas seulement des exemples de rédaction: elles sont tirées de documents réalisés par une vingtaine de personnes. Il est évident que nous ne pouvions pas retransmettre tous les résultats des recherches; il faut savoir néanmoins qu'elles ont été faites par cinq équipes, composées chacune de deux à neuf personnes selon l'objet de recherche, qui ont travaillé de neuf à dix-sept semaines et qui toutes, ont consulté le

* Voir en Annexe la liste des propositions adoptées le 3 février 1980.

milieu. Il s'agit donc déjà d'un document représentatif. À quel point? À vous de le dire. Soyez critique, c'est le temps; notre sort à tous en dépend. Nous sommes conscients des contradictions et des faiblesses de ce document, mais ce sont quelquefois le reflet fidèle des contradictions du milieu et quelquefois celui des faiblesses de notre démarche, l'expérience venant avec l'usage... Malgré tout, nous sommes certains que vous avez ici un rapport assez étoffé pour juger de l'ensemble de la situation et prendre des décisions, et nous en sommes très fiers; nous le considérons comme un outil de travail qui fournira des éléments de solution, à court et moyen termes, et non comme un plan centenaire qui règlera le sort du théâtre au Québec "une fois pour toutes".

Le rapport se lit de la manière suivante: une première section de chaque chapitre est consacrée à un bref résumé de la situation, tiré des recherches qui ont été faites; viennent ensuite, s'il y a lieu, des propositions prioritaires, celles qui devront être votées lors des États généraux, amendées ou non (par "prioritaires", nous entendons les points principaux et cruciaux dont dépendent, à notre avis, la survie de l'art théâtral au Québec); finalement, pour certains chapitres, apparaissent des propositions complémentaires, traitant de points plus spécifiques, développées à l'intérieur des chapitres auxquels elles se réfèrent.

Nous avons tenté d'être aussi brefs que possible, compte tenu de l'importante documentation que nous possédions. Il faut noter qu'à chaque fois que nous parlerons de l'État, sauf indication contraire, nous entendons l'action conjuguée des trois niveaux de gouvernement (municipal, provincial et/ou fédéral). L'ordre des chapitres et des propositions est délibéré; nous les avons élaborés dans cet ordre pour conserver sa logique et sa cohérence au raisonnement poursuivi. En ce qui concerne les termes employés, nous avons opté pour le terme artisan/artisan pour désigner toute personne pratiquant son métier dans, par ou avec le théâtre.

Enfin, nous tenons ici à exprimer notre reconnaissance à tous ceux et celles qui, par le temps qu'ils/elles nous ont consacré lors de nos séances de travail ou dans d'autres contextes, par leur réflexion, leurs commentaires et leur encouragement, nous ont permis d'avancer dans nos recherches et dans la rédaction de ce rapport.

Voilà, les présentations sont faites, le document dans vos mains, les États généraux prêts à se tenir. Ils seront ce que vous en ferez. Nous espérons que ce sera beaucoup, parce que nous y avons investi beaucoup. Commencez donc maintenant!

CHAPITRE I

UNE POLITIQUE CULTURELLE À FAIRE

"Comment être efficace avec moins de violons"¹

"Pendant une assez longue période de temps, les quatre joueurs de hautbois n'avaient rien à faire. Leur nombre devrait être réduit et le travail distribué plus également tout au long du concert, éliminant ainsi les moments de suractivité.

Les douze violons jouaient des notes identiques, c'est un redoublement inutile; le personnel de cette section devrait être radicalement diminué. Si on veut obtenir un plus large volume de son, on peut le faire au moyen d'appareils électroniques.

L'exécution des différentes trilles et semi-trilles exige beaucoup d'effort; c'est un raffinement inutile. On recommande que toutes les notes se résument au trille le plus proche. Si l'on faisait cela, on pourrait utiliser des stagiaires et beaucoup plus d'exécutants de qualité inférieure. Il semble qu'on répète trop souvent certains passages musicaux. Les partitions devraient être radicalement élaguées.

Il est inutile que les cuivres rejouent des passages déjà joués par les violons. On estime que si on éliminait tous les passages redondants, le concert d'une durée de deux (2) heures pourrait être ramené à vingt (20) minutes, et sans qu'il y ait besoin d'un entracte.

On a noté que le pianiste, non seulement exécutait son travail avec ses deux mains, mais aussi devait utiliser ses deux pieds pour faire fonctionner les pédales. Néanmoins, il devait s'étirer exagérément pour rejoindre certaines notes. En refaisant le clavier, on pourrait condenser les touches dans une aire de travail plus adéquate, ce serait avantageux pour lui.

Dans bien des cas, les exécutants se servaient d'une de leurs mains pour tenir leur instrument. Cette main oisive, remplacée par une "fixture", pourrait servir à un autre travail.

On devrait également enquêter sur la désuétude des instruments puisqu'il semble, selon le programme, que l'instrument du premier violoniste date déjà de plusieurs centaines d'années. Si l'on appliquait le barème normal de dépréciation, la valeur de cet instrument serait nulle, et l'on pourrait considérer l'achat d'équipements plus modernes."

I. Ce texte est tiré d'un rapport du "Work Engineer Study" rédigé à la suite d'une visite à un concert symphonique au Royal Hall de Londres. Cité dans Baumol et Bowen, 1966 (pp. 165-166), rapporté par Laurent Lapiere, dans le Théâtre et la gestion (de la mise en scène de l'entreprise de théâtre), photocopie, mai 1981, 157 p. (traduction de C. Raymond)

La situation actuelle du théâtre au Québec

Tel qu'il se présente aujourd'hui à la population du Québec, l'ensemble du théâtre résulte de trois (3) types d'approches: en premier lieu, le théâtre d'amateurs qui, comme son nom et sa tradition l'attestent, relève davantage - pour les personnes impliquées - du phénomène des loisirs culturels; deuxièmement, les compagnies à but lucratif qui, comme leur nom l'indique, produisent l'été comme en saison des spectacles dont le choix est prioritairement déterminé en fonction de leur rentabilité immédiate; en troisième lieu, les compagnies à but non lucratif, qui sont subventionnées pour des réalisations, lesquelles soustraites à tout commercialisme, permettent la transmission des oeuvres du passé et tendent à enrichir l'art théâtral, en reflétant les problèmes, les attentes et les rêves des individus comme de la collectivité.

Pour des raisons évidentes, implicites aux paramètres de ce travail, nous ne nous intéresserons pas ici au théâtre d'amateurs. Quant aux deux autres types d'entreprises, elles permettent une production théâtrale professionnelle; toutefois, les compagnies à but lucratif seront également exclues du champ de nos préoccupations. Le but premier de ce rapport consiste à fournir à l'ensemble du milieu théâtral professionnel des outils de réflexion et à lui suggérer des propositions lui permettant de formuler les grandes lignes d'une politique artistique que l'État veillera à faire respecter, et qui concerne le devenir du théâtre au Québec, à court et à long terme. Cette politique touche donc les organismes dont les activités seraient compromises sans le soutien de la collectivité; conséquemment, il nous faudra d'abord circonscrire les réalités, les besoins et les responsabilités des organismes à but non lucratif qui sont subventionnés; dès lors qu'une entreprise se définit comme étant à but lucratif, elle se situe d'elle-même en marge d'une politique théâtrale administrée par les instances gouvernementales impliquées dans le développement culturel; cependant, elle pourrait être davantage intéressée par les politiques relevant de la Société de développement des industries culturelles (SODIC) ou par celles des ministères de l'Industrie et du Commerce, alors que, pour sa part, le théâtre d'amateurs pourrait, en toute hypothèse, se sentir davantage concerné par les secteurs gouvernementaux responsables du loisir culturel.

Or, à quelque niveau de gouvernement que ce soit, on constate une absence notoire de politiques culturelles concernant le théâtre, à la fois à court et à long terme. À titre d'exemple, on notera la quasi absence du théâtre dans le livre blanc, la Politique québécoise du développement culturel (Éditeur officiel, Québec, 1978) et son manque total de toute réforme concrète touchant ce secteur,

contrairement aux domaines du patrimoine, des arts visuels ou de l'édition, par exemple, qui y sont largement développés. À l'encontre du cinéma, qui a fait l'objet d'une loi-cadre, le théâtre est laissé pour compte. Au niveau fédéral et municipal, la situation n'est guère plus reluisante, la "politique culturelle" se limitant, là aussi, à des syllogismes économistes par lesquels l'État justifie son désintérêt envers le théâtre en invoquant incessamment le contexte de compressions budgétaires, à l'intérieur duquel doit "évoluer" la société québécoise ou canadienne.

Pourtant, le niveau de subventions consenties au théâtre par les différents gouvernements est à ce point dérisoire (0,008% du budget national canadien et 0,017 du budget national québécois) qu'en dépit de la situation économique défavorable, ces subventions devront obligatoirement être ajustées à la hausse, en fonction de l'offre et de la demande théâtrales, prévalant au Québec. **À défaut d'une augmentation substantielle de l'aide étatique accordée au théâtre, aucune réforme n'est possible, puisqu'elle entraînerait fatalement la disparition de plusieurs organismes théâtraux pour permettre à ceux qui restent de disposer enfin de conditions décentes; or, cette dernière éventualité est culturellement, socialement et politiquement inacceptable.**

Un pays comme la Suède intègre le subventionnement du théâtre aux responsabilités directes de son ministère de l'Éducation. "En Suède, le théâtre est conçu comme partie intégrante du rêve et du projet collectif, comme l'instrument d'une politique générale et c'est, pour ce faire, qu'on s'assure de sa liberté d'expression et de ses possibilités de création, et qu'on tente de le soustraire au commercialisme. Le mécénat est surtout celui de l'État." ²

Ainsi, un pays comme la Suède avec ses 8 millions d'habitants, pays auquel on ne cesse de comparer le Québec depuis quelques années, accordait en 1979 à 19 compagnies "établies" de théâtre, le montant de 56,5 millions de dollars canadiens, soit une somme dix fois supérieure à ce que consentaient ici à toutes les compagnies théâtrales, et durant la même année, le gouvernement fédéral, provincial et municipal réunis; de plus, la participation de l'État suédois représente en moyenne 90% du chiffre d'affaires total des compagnies subventionnées. ³

2. Laurent Lapierre, op. cit.

3. Tiré de Laurent Lapierre, op. cit.

Ici, l'État ne consacre actuellement à la culture, et plus particulièrement au théâtre, que des sommes d'argent fort maigres par rapport à l'importance du développement de ce secteur depuis les dix dernières années. Cette situation est d'autant plus odieuse que la rhétorique officielle de l'État laisse entendre, sous toutes ses formes et dans toutes ses manifestations, que la culture est considérée comme importante. Les élus/es du peuple, de tous les niveaux de gouvernement, ne cessent de proclamer que la culture et la langue de la collectivité québécoise sont les traits prépondérants de son Histoire et de son identité; pourtant les budgets consentis au théâtre apparaissent ridicules par rapport aux sommes affectées aux loisirs et aux sports, à la télévision d'État, au patrimoine ou aux bibliothèques, par exemple.

En somme, c'est une attitude absurde et inconséquente que celle des gouvernements qui ne considèrent pas comme normale la croissance de leurs propres budgets accordés au théâtre: c'est interdire du même coup tout développement théâtral.

**TABLEAU 1: DÉPENSES DE L'ÉTAT DANS DIFFÉRENTS SECTEURS
D'ACTIVITÉS JUGÉES D'INTÉRÊT PUBLIC*****

| <u>Le Gouvernement du Canada</u> | | |
|---|--------------------|----------|
| Budget du gouvernement du Canada: | 112 000 000 000 \$ | (100%) |
| La Défense du Canada; | 12 000 000 000 \$ | (10,5%) |
| Budget du Canada pour la culture: (y compris les loisirs) | 2 240 000 000 \$ | (2,0%) |
| Budget de Radio-Canada: | 577 000 000 \$ | (0,51%) |
| Budget du Conseil des Arts: | 44 000 000 \$ | (0,04%) |
| Subventions accordées aux compagnies de théâtre par le Conseil des Arts: | 8 448 000 \$ | 0,008%) |
| L'achat d'un F-18: | 30 072 000 \$ * | (0,03%) |
| <u>Le Gouvernement du Québec</u> | | |
| Budget du gouvernement du Québec: | 20 000 000 000 \$ | (100%) |
| Budget du ministère des Affaires culturelles: | 106 000 000 \$ ** | (0,5%) |
| Programme du patrimoine: | 20 483 000 \$ | (0,10%) |
| Réseau des bibliothèques: | 12 612 100 \$ | (0,06%) |
| Subventions accordées aux compagnies de Théâtre par le M.A.C.: | 3 500 000 \$ | (0,017%) |

* Le Canada doit faire l'acquisition d'au moins 138 F-18

** Le seul projet du Musée de l'Homme a été évalué à 23 millions \$

*** Ces chiffres ont été tirés de:

Le 23e rapport annuel 1979-1980 du Conseil des Arts

Le Rapport annuel du ministère des Affaires culturelles 1980-1981

Parlons de notre culture, document préparé par le Comité d'étude de la politique culturelle fédérale, 1981.

Subventionner la rentabilité ou la création

L'État semble trouver normal que la majorité des travailleurs/euses culturels/les, incluant bien entendu les gens de théâtre, ne soient pas reconnus comme des citoyens/nes à part entière, ayant droit à des conditions de travail comparables à celles d'autres secteurs d'activités publiques ou para-publiques. Comme si cette attitude n'était pas déjà inqualifiable, lorsque l'État consent enfin une subvention - si minime soit-elle - aux organismes théâtraux, il considère les artistes comme étant avant tout des administrateurs, les accable de responsabilités administratives ou comptables, d'un nombre invraisemblable de rapports et justifications, disproportionné en regard de l'aide financière consentie.

L'État semble obsédé par une stricte rentabilité économique dans son évaluation des organismes théâtraux à but non lucratif, plutôt que de les considérer comme des entreprises d'abord artistiques, spécifiques les unes par rapport aux autres, nécessaires à l'épanouissement de la collectivité et soumises aux fluctuations inhérentes à tout art vivant.

Ainsi, l'État ne semble subventionner que la rentabilité plutôt que le risque inhérent à tout art vivant, et nie à toutes fins pratiques le droit à la création. Devant tout cela, en incluant le spectre de diminution de subsides, d'aucuns en concluent que, pour survivre, le théâtre est menacé d'une commercialisation et d'une exploitation grandissante de ses artisans.

Les responsabilités de l'État en matière de culture, et en l'occurrence de théâtre, ne se limitent pas qu'à assurer des conditions matérielles satisfaisantes à ceux et celles qui y oeuvrent professionnellement, puisque c'est l'a priori de toute véritable politique, quelle qu'elle soit. Par analogie avec d'autres secteurs, il est évident qu'il ne s'agit pas uniquement de construire des écoles ou des hôpitaux, et d'en rémunérer adéquatement les professionnels/les qui y travaillent, mais qu'on doit veiller à ce que des programmes scolaires diversifiés, ou des soins médicaux appropriés répondent efficacement aux multiples besoins, actuels et potentiels, de la société. Concernant la pratique théâtrale, l'État doit donc considérer **fondamentalement** sa dimension artistique, afin de permettre un réel développement du théâtre, ainsi que son évolution, pour le bénéfice de la collectivité québécoise.

Le théâtre a connu, depuis dix ans, un essor remarquable qui a donné lieu aux pratiques théâtrales les plus diverses: de nouveaux/elles auteurs/es ont considérablement développé la dramaturgie québécoise, des troupes de mimes ou de marionnettes ont vu le jour, les collectifs de création ont abordé des thématiques ou des formes théâtrales jusque-là inexplorées et rejoint de nouveaux publics dans toutes les régions, de toutes les classes sociales et de tous les âges, etc. Or, la caractéristique commune à la quasi-totalité des entreprises théâtrales que nous venons d'évoquer, est que toutes ont fait oeuvre de création nationale.

Ce qui, il y a quinze ans, constituait l'exception et suscitait la méfiance - quand ce n'était pas la condescendance ou le mépris - est devenu aujourd'hui la dominante de ce qui se joue partout au Québec: grâce à la conviction, à la générosité et à la persévérance des artistes, le théâtre québécois est rapidement parvenu à s'implanter dans toutes les couches de la population. Or, en dépit de son discours officiel en matière de culture, l'État nie, à toutes fins pratiques, cette réalité: tant par l'absence d'une réelle politique culturelle que par l'insuffisance des subventions qu'il leur octroie, il marginalise la plus grande partie des troupes ou compagnies théâtrales dont la majorité des spectacles sont des oeuvres nationales, alors que, tel que démontré par l'enquête CROP sur le comportement des Québécois en matière d'activités culturelles et de loisir, cinquante-huit pour cent (58%) des personnes interrogées considèrent qu'elles font une place importante aux oeuvres québécoises dans le choix de leurs activités culturelles de loisir. ⁴

Afin de répondre aux aspirations légitimes des artistes de toutes les disciplines, de respecter leur travail qu'illustre éloquentement nombre de réalisations, et de permettre à la collectivité québécoise l'accès à des manifestations artistiques qui témoignent de son identité, l'État devrait obligatoirement réserver à la production nationale - qu'elle soit de répertoire ou de création - au moins la moitié de son enveloppe budgétaire consacrée au théâtre; cela n'implique pas que la moitié des organismes existants devront forcément faire de la création (bien que cette proportion soit déjà largement accomplie), mais plutôt que la moitié des sommes affectées au théâtre le soient pour des entreprises théâtrales qui, sous une forme ou une autre, jouent principalement ou exclusivement des oeuvres nationales, inspirées par l'une ou l'autre des finalités et par quelque médium que ce soit.

Par ailleurs, toute pièce étrangère, dont la langue d'origine n'est pas le français, devrait obligatoirement faire l'objet d'une traduction ou d'une adaptation québécoise; ceci pour des raisons d'abord dramaturgiques, c'est-à-dire afin de faciliter la communication à une oeuvre étrangère, et par respect de l'identité collective du public et des artistes.. On ne devra cependant pas considérer les pièces ainsi traduites ou adaptées comme des créations. Si tel était le cas, on pourrait dès lors prétendre que les oeuvres de Shakespeare, traduites par François-Victor Hugo, ou celles de Poe par Baudelaire, sont des créations françaises, ce qui est absurde...

4. Dulude-Clift, 1979, p. 84 et question n° 37.

Conclusion

Si l'on se fie aux subventions qui lui sont actuellement consenties, on a plutôt l'impression que l'État considère le théâtre comme une sorte de "mal nécessaire" qu'on cherche à circonscrire, et pour lequel on se contente de demi-mesures. La population du Québec a prétendument, selon le discours culturel de l'État, le droit au théâtre: une centaine de troupes ne sont-elles pas subventionnées?... Mais en réalité, qu'en est-il des réelles possibilités d'expression pour tous ceux et celles qui consacrent plusieurs années à leur formation théâtrale et pour les artistes professionnels/les de toutes les catégories et de toutes les régions, mais surtout de toutes les catégories dans toutes les régions?

Qu'en est-il du droit de choisir de la collectivité québécoise? À titre d'exemple, peut-on affirmer que les enfants de Baie Comeau ont raisonnablement accès, aujourd'hui, à une activité théâtrale conçue pour eux/elles? Le public de la région de Québec, qui s'intéresserait au théâtre d'expérimentation, peut-il en voir suffisamment? Combien de productions de mime sont annuellement offertes aux populations du Saguenay ou de l'Abitibi? Dans quelles conditions peut s'exercer le théâtre de création nationale dans la région de Montréal? Combien de compagnies de marionnettes opèrent dans la région de Hull ou de la Côte-Nord?

La seule réponse possible à cette conjoncture réside dans la concertation entre les artistes du théâtre, réunis/es lors des États généraux, en vue d'énoncer les grandes lignes d'une politique culturelle cohérente, impliquant des conditions de travail décentes, et permettant ainsi au théâtre la reconnaissance sociale qui lui est légitimement due.

PROPOSITIONS PRIORITAIRES

Proposition 1

Qu'en matière de théâtre, l'État énonce une politique culturelle cohérente qui satisfasse les besoins réels des artisans et artisanes de la scène, et qui respecte les recommandations adoptées lors des États généraux du Théâtre professionnel au Québec.

Proposition 2

Que, compte tenu de l'importance de cette activité au Québec et du rattrapage à faire dans ce domaine, l'État fasse du théâtre sa priorité culturelle pour les cinq (5) années à venir, afin de créer des conditions viables pour l'exercice des différents métiers théâtraux.

Proposition 3

Que chaque niveau de gouvernement (fédéral, provincial, municipal) consacre dorénavant au moins un pour cent (1%) de son budget à la culture.

Proposition 4

Que l'État procède à un rattrapage au niveau des subventions versées aux compagnies de théâtre et que, conséquemment, les budgets affectés au théâtre soient doublés; par la suite, ces budgets devront être annuellement indexés, en tenant compte notamment du taux d'inflation.

Proposition 5

Qu'afin de reconnaître au théâtre québécois la part qui lui est légitimement due, et afin d'encourager son développement et sa diffusion dans toutes les régions, l'État consacre annuellement au moins cinquante pour cent (50%) de son budget de théâtre à la réalisation professionnelle d'oeuvres nationales, qu'elles soient de création ou de répertoire.

Proposition 6

Que l'État abandonne toute obsession de stricte rentabilité économique dans son évaluation des organismes théâtraux à but non lucratif, mais qu'il les considère dorénavant comme des entreprises d'abord artistiques, spécifiques les unes par rapport aux autres, nécessaires à l'épanouissement de la collectivité et soumises aux fluctuations inhérentes à tout art vivant.

Proposition 7

Que des mécanismes de concertation soient prévus entre les différents paliers de gouvernement afin d'assurer une cohérence dans la politique culturelle concernant le théâtre.

Proposition 8

Que les municipalités et les communautés urbaines du Québec se concertent et articulent des politiques culturelles réalistes, sans censure ni ingérence et, pour ce faire, se dotent de structures autonomes, chargées de soutenir efficacement l'activité des organismes théâtraux.

Proposition 9

Que, par affirmation légitime de notre parler, de notre Histoire et de notre culture, toute pièce étrangère dont la langue d'origine n'est pas le français fasse l'objet d'une traduction ou d'une adaptation québécoise, si elle est jouée au Québec.

PROPOSITIONS COMPLÉMENTAIRES

1. Que l'ensemble du milieu théâtral soit annuellement consulté par les instances gouvernementales sur les politiques de subvention.
2. Que les formulaires de demande de subvention soient conçus de la même façon au Conseil des arts du Canada, au ministère des Affaires culturelles et aux instances municipales, et qu'ils soient simplifiés en fonction des types de demandes.
3. Qu'afin de ne pas pénaliser l'activité théâtrale, la taxe d'amusement relative à toute forme d'entreprise théâtrale soit abolie ou réinvestie dans le secteur du théâtre, ceci devenant une aide indirecte au soutien des organismes concernés.
4. Que tous les paliers de gouvernement publient annuellement la liste complète des programmes de subvention ou d'aide économique, réguliers ou spéciaux, susceptibles d'être utilisés par les artisans, artisanes, groupes, troupes ou organismes de théâtre, et ce, de quelque ministère ou service qu'ils proviennent.
5. Qu'à l'intérieur d'un même niveau de gouvernement, les différents ministères ou services concernés se concertent, afin d'établir des programmes conjoints favorisant la réalisation d'activités théâtrales.
6. Qu'il y ait une entente imminente entre le ministère des Affaires culturelles et le ministère de l'Éducation, afin que les commissions scolaires réservent des sommes à l'activité "présentation de spectacles de théâtre" et qu'il s'agisse, en l'occurrence, de budgets protégés.
7. Que tous les paliers de gouvernement publient annuellement, de façon claire et accessible, la liste des organismes théâtraux ayant reçu toute forme d'aide financière étatique, le montant des subsides versés, la nature des programmes desquels ils sont tributaires, et que cette synthèse relève des instances directement concernées par le soutien à l'activité théâtrale.

CHAPITRE II

UNE PROBLÉMATIQUE RÉGIONALE À DÉCOUVRIR... ET À ÉCLAIRCIR

En novembre 1981, le Ministre des Affaires culturelles aura entre les mains les recommandations d'un comité bi-partite, composé de fonctionnaires et de représentants/antes de Conseils régionaux de la culture (CRC); ce comité a pour mandat d'évaluer les politiques régionales en matière de développement culturel, ainsi que les rôles actuels et prospectifs des Conseils régionaux de la culture au Québec. Dès lors, tout sera possible, tout peut arriver.

La situation du théâtre dans les régions s'avère être une question très complexe à débattre, en regard du nombre de structures intermédiaires, agissant à différents niveaux sur le développement de l'activité théâtrale. Ainsi, avec comme toile de fond la régionalisation (ou la décentralisation), quelle place occupe réellement le théâtre dans les structures régionales à vocation culturelle? Quels pouvoirs exercent les CRC dans l'attribution des enveloppes budgétaires en région, et en vertu de quels critères? Malgré la diversité, voire les antagonismes qui caractérisent l'ensemble de ces structures autonomistes, l'unité est-elle possible et souhaitable?

Considérant l'ensemble de la situation, trois points s'imposent d'évidence:

- la relative importance du théâtre dans la symphonie culturelle des régions;
- l'originalité de chaque CRC, selon laquelle toute volonté de synthèse nationale semble briser quelque part leur véritable nature;
- la réévaluation actuelle, par le gouvernement provincial, de toutes les structures démocratiques (Conseils régionaux de la culture, Conseils régionaux des loisirs, Conseils régionaux de développement) en termes de coût et d'utilisation des ressources humaines.

Les Conseils régionaux de la culture

Les Conseils régionaux de la culture sont des organismes privés, à but non lucratif et à caractère démocratique, favorisant la concertation, l'animation et le développement culturel dans chaque région du Québec, à l'exception de Montréal. Entièrement autonome, chaque CRC possède ses propres règlements généraux, et son assemblée générale lui indique annuellement ses priorités d'action. On peut y retrouver autant des membres individuels que des organismes, quoique quelques Conseils ne considèrent que le membership individuel; les cotisations peuvent varier de 5 \$ à 30 \$. Les CRC sont presque entièrement financés par le ministère des Affaires culturelles (MAC), la marge d'autofinancement se chiffrant à peu près à 5% pour chacun. L'enveloppe globale pour l'année 1981, répartie entre les onze CRC, est de 938 600 \$.

L'histoire

Les CRC puisent leurs sources vers le milieu des années soixante, dans les toutes premières tables culturelles instituées par les Bureaux régionaux des Affaires culturelles (BRAC); celles-ci devaient permettre aux artisans et artisanes de se faire connaître, et à la population des régions d'avoir accès à la culture. À ces tables, il était alors uniquement question de diffusion, et non de production, encore qu'il s'agissait souvent de favoriser la venue de créateurs/trices de Montréal ou de Québec.

Mai 1976: le ministère des Affaires culturelles publie un Livre vert, Pour l'évolution de la politique culturelle, par lequel il propose la création d'un "Conseil de la culture" et, d'autre part, l'établissement de "Conseils régionaux de la culture", organismes jouissant d'un pouvoir décisionnel, faisant partie intégrante du Conseil de la culture, mais disposant de budgets relativement peu importants par rapport à celui de ce Conseil.

1977: une décision ministérielle autorise le MAC à reconnaître les CRC, sans toutefois donner suite à la recommandation de créer un Conseil de la culture; ce dernier ne vit jamais le jour, même si, dans l'esprit du Livre vert, il avait été reconnu comme devant jouer un rôle essentiel et fondamental. Huit des comités provisoires s'incorporent, entre septembre 1977 et mars 1978, pour devenir des Conseils permanents de la culture dans leur région. Le Ministère leur accorde un budget initial de 95 000 \$ pour leurs fonctions d'animation, de concertation et de consultation, et la première convention est signée entre 1977 et 1978, pour une période de deux ans.

L'année 1978-79 voit les trois derniers CRC s'incorporer, signer leur entente avec le Ministère, et les onze Conseils sont mis en place pour fonctionner officiellement. Cette année-là, le Livre blanc du Ministre d'État au développement culturel vient, entre autres, éliminer définitivement le principe d'un Conseil de la culture, et mousser le rôle que le gouvernement compte faire tenir aux Conseils régionaux dans la politique de décentralisation du Ministère.

Les rapports entre les CRC et les BRAC

Les rapports entre les CRC et les Bureaux régionaux des Affaires culturelles (BRAC) ne peuvent qu'être compliqués: les CRC sont des organismes privés, de pression, qui veulent négocier avec le MAC au niveau politique, alors que les Bureaux régionaux sont les répondants administratifs du Ministère et n'ont souvent, comme seul pouvoir, que celui d'acheminer aux différents services du Ministère, les demandes qu'on lui fait parvenir. Pour les créateurs/trices, c'est d'ailleurs la confusion: les CRC ne font-ils pas partie du Ministère? Ne décident-ils pas des demandes de subvention de concert avec les Bureaux régionaux? La réflexion "avant on allait gueuler directement à Québec, maintenant il faut passer par trois portes: celle du CRC, celle du BRAC, quand ce n'est pas en plus celle du Service du théâtre" pourrait succinctement résumer la pensée de bien des créateurs et créatrices qui, en région, ont accès aux subventions.

Le double rôle des CRC

Les CRC ont joué un double rôle: "positif", celui de rationaliser le projet théâtral en assoyant ensemble les artisans/anes autour d'une table, afin qu'ils/elles définissent leurs priorités, tout en leur faisant choisir entre eux/elles ce qu'ils/elles voulaient privilégier - et conséquemment ce qu'ils/elles acceptaient de mettre de côté - et "néгатif", celui de faire accepter aux artisans/anes les restrictions budgétaires. C'est ainsi que les CRC, en assimilant l'affirmation (plausible) d'un contexte de crise économique à l'échelle mondiale, et le corollaire que "l'argent, y en n'a pas", ont stoppé les revendications des artisans/anes. Pourtant, ces derniers n'ont pas encore des conditions de vie décentes.

L'activité théâtrale en région et les CRC

L'esquisse qui va suivre n'a rien d'exhaustif, et doit être considérée comme un simple survol d'une réalité dont la complexité ne saurait être résumée en quelques lignes; on devra plutôt utiliser ces brèves descriptions à titre de repères concernant les différentes régions. On y trouvera certaines composantes objectives, caractérisant l'activité théâtrale des régions et/ou les rapports établis entre les organismes théâtraux et les CRC, lorsque la nature de ces rapports a été portée à notre connaissance.

01) Bas-St-Laurent - Gaspésie

Il existe trois (3) troupes de métier, dont une (1) qui vient d'annoncer sa mort, un (1) théâtre d'été et au moins trois (3) pigistes, l'ensemble du territoire totalisant une vingtaine d'artisans et d'artistes. L'étendue du territoire et la faible densité de population créent un problème majeur: celui de la survie des organismes de théâtre, lesquels doivent nécessairement s'orienter vers la tournée, dont les charges financières sont élevées.

L'an dernier, le CRC a "prioritairement" considéré le théâtre, en lui accordant 55 000 \$ sur une enveloppe de 199 000 \$, soit 27,6% de son budget. Dans cette région, ce sont les artisans/artistes qui décident des priorités, tandis que leurs représentants/artistes font les recommandations, les discutent, les chiffrent et les font parvenir au MAC.

02) Saguenay - Lac St-Jean

Il existe six (6) troupes dites professionnelles, sur un total de vingt-six (26). Par le biais du Certificat en théâtre et celui des services socio-culturels, l'Université du Québec à Chicoutimi agit comme un centre d'animation. Le 9 mai 1981, un regroupement de théâtres professionnels a été mis sur pied. Pour survivre, l'artisan/artiste doit obligatoirement être rattaché/e à une structure, le pigisme n'existant pas. On y dénote un grand nombre de salles de spectacles, mais elles sont sous-utilisées par les artisans/artistes de la région, à cause de considérations financières.

L'an dernier, le CRC accordait au théâtre le montant de 39 000 \$, sur une enveloppe de 179 000 \$, soit 21,7% de son budget. Un "comité de critères" composé de trois (3) personnes, dont une (1) personne-ressource (extérieure aux troupes dans le cas du théâtre) définit les critères et les priorités, après consultation des représentants/antes de chaque discipline.

03) Québec

Il existe environ seize (16) troupes et compagnies. C'est la seule région, outre Montréal, qui a deux (2) théâtres institutionnels. On peut dénombrer une soixantaine d'acteurs/trices, pas loin de quinze (15) scénographes et douze (12) metteurs/es en scène, sans compter plusieurs auteurs/es.

Essentiellement, quatre points se dégagent de Québec:

- La vocation exclusive du théâtre de scène et l'impossibilité ou presque pour les artisans/anes d'agrandir leur champ de travail (radio, tv, post-synchro, publicité, cinéma...) provoque régulièrement un "plafonnement" du métier qui ne trouve de solution que dans l'exode vers un plus grand centre, soit habituellement, Montréal. Cet exode se produit généralement chez les artisans/anes qui ont acquis une certaine expérience et qui cherchent à continuer d'élargir leurs activités. Cet exode déséquilibre le milieu qui perd régulièrement ses effectifs les plus expérimentés et souvent les plus vieux, ce qui a pour résultat de rajeunir la colonie artistique et de créer une carence pour les rôles de trente-cinq ans et plus.
- La présence d'une école, le Conservatoire d'art dramatique de Québec, la seule école en dehors de la région métropolitaine de Montréal qui semble donner une formation très solide et qui tient compte de la réalité de la pratique du théâtre (surtout en région). Malheureusement, et ce au même titre que Montréal, l'école ne semble pas là non plus avoir réussi à communiquer ou collaborer avec le milieu de théâtre dans lequel elle est implantée. Elle demeure, quoique bien vue par lui, isolée du milieu qu'elle alimente.
- L'attrait de la métropole. Il est double. Premièrement, celui dont il a été question précédemment: l'attrait exercé par le plus vaste éventail de pratiques théâtrales pour les artisans/anes. Le second se situe au niveau du public et découle de la vocation de scène de la ville de Québec: le public crée ses "vedettes" par la télévision; celle-ci étant quasi-absente de la région, les "vedettes" ne viennent, pour le public, que de Montréal. L'importation de "vedettes" devient, pour les théâtres qui en ont les moyens, une façon d'attirer le public.

- Le manque de ressources et le manque de lieux qui conduisent les troupes à s'essoufler, sinon à abandonner, étant donné le coût et la difficulté de trouver des lieux où pratiquer leur art. L'enveloppe régionale ne suffit pas pour le dynamisme de la région et on tend "ministériellement parlant" à diminuer le nombre de troupes qui, une fois qu'elles ont survécu, se retrouvent devant la difficulté de se trouver une place où jouer afin d'utiliser leur maigre subvention.

04 et 05) Mauricie - Bois-Francs et Estrie

Il existe environ une dizaine de troupes et de compagnies subventionnées dans ces trois (3) régions bien distinctes; les organismes populaires et communautaires collaborent de plus en plus avec des troupes, notamment par la commande de spectacles. Les artisans/anes déplorent que l'animation théâtrale en milieu scolaire, seul débouché autre que le théâtre, ne leur soit pas confiée.

En Estrie, les artisans/anes considèrent leur CRC comme étant très dynamique. Chaque table sectorielle se partage l'enveloppe budgétaire en fonction des priorités qu'elle-même détermine; certaines années, elles ont même décidé quel montant devrait leur être accordé, et refusé l'enveloppe budgétaire qui leur était soumise, jusqu'à ce qu'elle soit conforme aux besoins minimums des organismes théâtraux.

À l'opposé, les artisans/anes de la Mauricie - Bois-Francs perçoivent moins positivement leur CRC. La vocation nationale des troupes faisant de la tournée ne semble considérée à aucun niveau. Si le Conseil d'administration du CRC accepte le pouvoir de recommandation que lui confère le Ministère, il n'a toutefois pas accepté les recommandations faites, entre autres, par la table de théâtre de sa région, et a considérablement modifié les priorités qu'elle lui demandait.

06) Montréal Nord, Montréal Centre et Montréal Sud

Il existe un Conseil régional pour chacune des régions de Montréal Nord et Montréal Sud; toutefois, il n'en existe pas pour Montréal Centre dont les troupes sont évaluées par un jury. Sur la Rive Sud, les recommandations se sont limitées à énoncer les priorités régionales, sans donner d'avis sur la répartition de l'enveloppe budgétaire. Dans les Laurentides, une table des organismes des arts de la scène a déterminé les priorités régionales: professionnalisme, diffusion, consolidation et éducation.

07) Outaouais

Il existe une quarantaine d'artisans et d'artistes dans l'Outaouais québécois et trois (3) troupes ou compagnies dites professionnelles. Parce qu'indissociable de la réalité outaouaise, il faut mentionner l'existence du Centre National des Arts, à Ottawa, ainsi que celle de trois (3) autres troupes franco-ontariennes, qui engagent une forte proportion d'artisans/artistes québécois/es.

Au confluent de deux cultures, de deux nations, cette région frontalière, qui représente le troisième plus important bassin francophone au Québec avec sa population métropolitaine de 195 000 habitants, se distingue entre autres par:

- un sous-équipement chronique, avec un seul théâtre de 106 places;
- un exode massif de ses artisans et artistes, provoqué par une absence de débouchés autres que le théâtre (télévision, commerciaux, post-synchro, etc.). Comme c'est souvent le cas ailleurs, la polyvalence et la non-spécialisation sont des éléments déterminants pour la survie des artisans/artistes, puisque la majorité d'entre eux/elles tirent leurs revenus presque uniquement de la scène.
- Une enveloppe budgétaire insuffisante accordée au CRC pour la promotion du développement culturel, compte tenu de la situation géographique de l'Outaouais et de l'investissement massif du gouvernement fédéral dans la région de la capitale nationale, aux fins d'activités culturelles de toutes sortes.

Une reconnaissance politique très ambiguë de la part du gouvernement québécois envers cette partie du territoire, dont plus du tiers appartient déjà au gouvernement fédéral, sous-tend toute cette problématique. "L'Outaouais sera-t-il le prochain Labrador?" se demandent les artisans et artistes de cette région...

08) Abitibi - Témiscamingue

On dénombre quatre (4) troupes dites professionnelles qui se financent sporadiquement à partir de programmes tels que OSE-ART ou PIJE. On observe que c'est la région où, avec la Côte-Nord, il se fait le moins de théâtre.

Dans cette région, un comité formé des permanents/tes du CRC, le président, le trésorier, un représentant d'une structure d'accueil et un représentant d'un secteur concerné, font leurs recommandations, mais le CRC refuse, tout comme celui de la Rive-Sud, d'être gestionnaire des enveloppes budgétaires.

09) et 10) Côte-Nord et Nouveau-Québec

Il ne semble pas exister d'activités professionnelles de théâtre dans chacune de ces régions.

Entre l'arbre et l'écorce

Si les CRC ont été conçus par l'État provincial (qui avait besoin d'antennes en région pour bien faire passer ses projets de décentralisation) et s'ils sont subventionnés par lui, leurs rapports perdent peu à peu le caractère ambigu de la filialité, et les organismes régionaux s'orientent vers l'indépendance. Leur définition et leurs structures gardent toutefois une dépendance envers le Ministère, mais on peut prétendre qu'ils ont généralement rempli leur mandat de porte-parole, en regard de l'activité régionale.

Le problème majeur, ce n'est pas que les CRC, initiés par l'État provincial, soient un tampon entre le Ministère et la population, mais bien que le gouvernement ait choisi d'embrayer dans une politique de régionalisation, ait voulu offrir à la population la possibilité de prendre en main son développement culturel sans cependant lui en donner les moyens suffisants et tout en gardant le pouvoir décisionnel de son côté; l'État provincial a ainsi arrêté sa démarche en plein milieu du chemin, puisque le Conseil de la culture n'a jamais été créé.

Conclusion

En premier lieu, il semble que la division administrative du Québec, actuellement appliquée aux Conseils régionaux de la culture et, par conséquent, au théâtre réalisé en dehors de la région montréalaise, ne soit pas une heureuse initiative, puisque l'activité culturelle décelable en région ne coïncide pas forcément avec ce découpage administratif.

Il ne s'agit pas pour autant de nier l'importance de la décentralisation du théâtre, ni celle, pour chaque région, de décider de son développement théâtral. Par ailleurs, la complexité de ces questions et le manque de données précises à cet égard, empêche la Comité organisateur de formuler ici quelque proposition que ce soit, si ce n'est de souhaiter que cette problématique soit débattue lors des États généraux et, préférablement par les personnes directement concernées.

Enfin, devant la difficulté évidente de présenter une synthèse satisfaisante sur cette situation, nous nous sommes posé les questions suivantes: la régionalisation, telle qu'appliquée présentement, favorise-t-elle vraiment le théâtre? l'importance de l'activité théâtrale est-elle vraiment reconnue et défendue par les structures régionales actuelles? la régionalisation, telle qu'exercée aujourd'hui, ne deviendra-t-elle pas un handicap majeur pour le développement d'un véritable théâtre d'envergure nationale, dans toutes les régions du Québec?

CHAPITRE III

UNE NOUVELLE CATÉGORISATION

Toute politique théâtrale conséquente doit d'abord considérer la condition de ceux et celles qui font de cet art leur principal moyen d'expression, et qui désirent en vivre. La conjoncture actuelle, principalement attribuable à l'insuffisance de l'aide étatique, rend invivable la situation des gens de théâtre. Deux aspects majeurs devraient donc préoccuper l'État: la situation globale des artistes qui oeuvrent dans des productions théâtrales professionnelles, et aussi, de toute évidence, celle des troupes, ou des compagnies, qui permettent cette activité théâtrale en employant des artisans et des artisanes de toutes les disciplines.

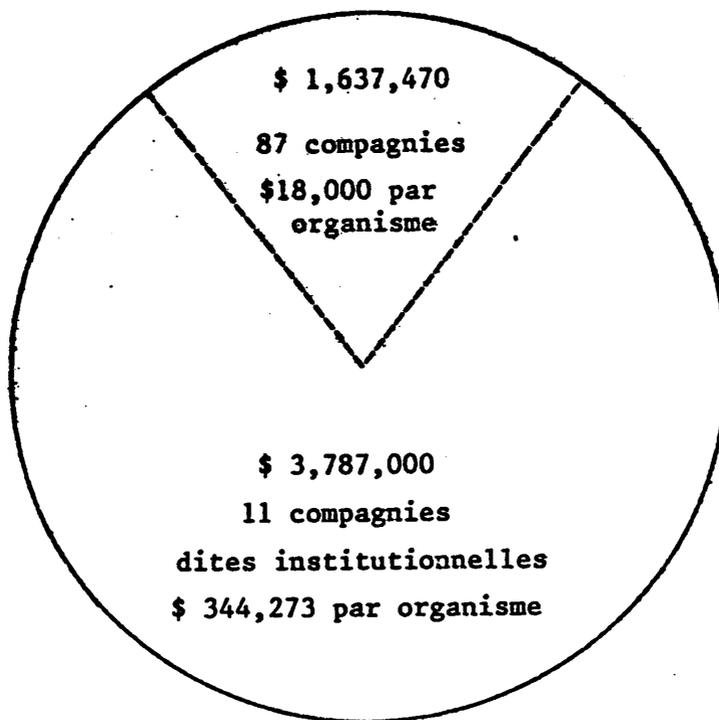
Dans ce chapitre, il nous importe d'évaluer le régime actuel et souhaitable des subventions accordées aux organismes. En précisant ces structures, nous pourrions ainsi mieux définir quelles seraient les responsabilités de l'État envers les entreprises de toutes sortes, quels que soient leur mode de fonctionnement, leur situation géographique ou les particularismes de leurs productions théâtrales. Dans cette perspective d'ensemble, nous proposerons une nouvelle façon de répartir les subventions, selon une planification équilibrée permettant une réelle évolution des divers organismes. On pourra dès lors estimer quelles devraient être les responsabilités des organismes bénéficiaires envers la collectivité. En conséquence, nous proposerons donc une nouvelle catégorisation des organismes théâtraux en fonction du soutien souhaitable de l'État.

Auparavant, il nous paraît opportun de décrire sommairement le profil d'ensemble des subventions actuellement consenties par l'État pour la production régulière des compagnies théâtrales. Pour la saison 1979-80, le total des subventions accordées par le ministère des Affaires culturelles (MAC), le Conseil des Arts du Canada (CAC) et le Conseil des Arts de la Région Métropolitaine de Montréal (CARMM) se chiffrait à 5 424 470 \$, répartis entre quatre-vingt-dix-huit (98) compagnies bénéficiaires, soit une moyenne apparente de 55 352 \$ par organisme.

En fait, la réalité est passablement différente, puisque les onze (11) compagnies dites institutionnelles (représentant moins de 10% des compagnies subventionnées par le MAC moins de 6% de celles subventionnées au Québec par le CAC et 50% de celles subventionnées par le CARMM) recevaient 3 787 000 \$ en subvention

des trois niveaux du gouvernement, soit près de 70% des subventions totales consenties à l'ensemble des compagnies théâtrales du Québec, pour une moyenne de 344 273 \$ par compagnie dite institutionnelle. Une telle moyenne se doit toutefois d'être nuancée puisqu'on dénote des écarts de subventions d'une compagnie à l'autre, mais elle n'en est pas moins indicative de l'importance relative des subventions qui leur sont accordées, en regard des autres compagnies théâtrales. En effet, ces dernières, au nombre de quatre-vingt-sept (87), se partageaient des subventions totalisant 1 637 470 \$ soit environ 18 000 \$ par compagnie. Les mêmes remarques que nous avons formulées envers la "moyenne" des subventions accordées aux compagnies dites institutionnelles s'imposent également ici. Pour schématiser, on pourrait décrire l'aide octroyée à l'ensemble des compagnies théâtrales du Québec de la façon suivante:

TABLEAU 2
Répartition du total des subventions (5 424 470 \$) accordées
aux compagnies théâtrales par le ministère des Affaires
culturelles, le Conseil des Arts du Canada et le
Conseil des Arts de la Région Métropolitaine
de Montréal pour la saison 1979-80 *



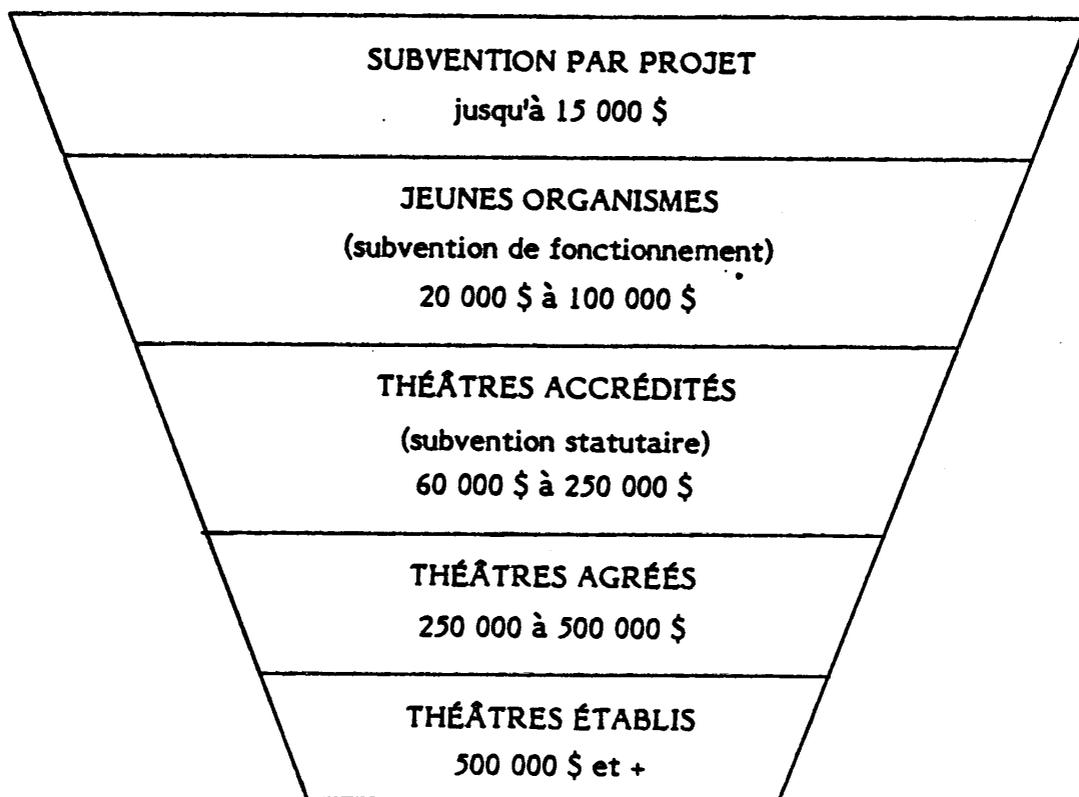
* Établi à partir de "Subventions au théâtre 1979-1980", par Adrien Gruslin, dans Répertoire théâtral du Québec 1981, Cahiers de Théâtre Jeu.

Il apparaît donc impérieux que l'État comble l'écart considérable prévalant actuellement entre les "grosses" et les "petites" compagnies, selon une politique de subventions qui permette de soutenir adéquatement différents types et niveaux d'entreprises théâtrales.

Nous croyons qu'une réelle politique théâtrale, à court et à long terme, devra prévoir une échelle de subventions, qui tienne compte de la réalité et des besoins des diverses compagnies, et qui leur permette d'espérer une croissance aujourd'hui compromise. Une telle politique devra réserver une partie significative de ses subventions pour des organismes naissants ou des projets, de la même façon qu'elle devra attribuer une partie de ses subventions à des jeunes organismes, à des compagnies intermédiaires et à de plus grosses compagnies. Évidemment, les critères déterminant l'octroi de ces différentes subventions et les responsabilités des organismes subventionnés ne devront pas être les mêmes d'une catégorie à l'autre. Comment concevoir qu'une troupe recevant 5 000 \$ et une autre obtenant 1 000 000 \$ soient soumises aux mêmes obligations?

Nous allons maintenant proposer et décrire diverses catégories d'entreprises théâtrales, définies selon la nature du soutien financier que l'État devrait leur consentir, en indiquant les responsabilités qui pourraient en découler. Ce nouveau modèle de croissance n'est cependant pas applicable tel quel dans chacune des régions; on doit l'interpréter comme un schéma structurel, permettant à l'ensemble du Québec une activité théâtrale professionnelle qui répondra aux besoins - et qui tiendra compte des possibilités - propres à chaque région. Schématiquement, les subventions devraient être partagées comme suit:

TABLEAU 3
Catégorisation des organismes théâtraux en fonction
du soutien souhaitable de l'État



Nous avons fait appel à une nouvelle terminologie, mais aucune de ces appellations ne dépend du projet artistique ou des spécificités théâtrales des diverses compagnies. Le chapitre suivant sera consacré aux missions socio-culturelles qui pourraient être assumées par ces différentes catégories d'organismes.

Les montants qui apparaissent ici le sont à titre indicatif, pour donner une idée de l'ordre de grandeur des subventions qui devraient être consenties à chacune de ces catégories; il est évident que ces montants devraient être régulièrement ajustés à la hausse en tenant compte du taux d'inflation. Ils sont pour nous des totaux résultant de l'aide conjuguée de tous les paliers gouvernementaux impliqués. Les modalités reliées à chacune de ces nouvelles catégories sont également données à titre d'exemples.

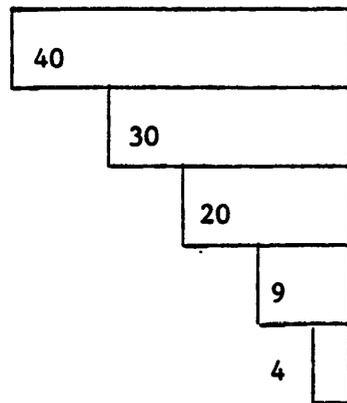
Lors des États généraux, le Comité organisateur souhaite que les discussions portent en premier lieu sur le principe de la nouvelle catégorisation, plutôt que sur les détails - financiers ou d'opération - de chacune de ses composantes.

En plus de proposer une nouvelle catégorisation des organismes théâtraux, nous proposons également une distribution proportionnée par catégorie. Conséquemment, et en toute hypothèse, en partant du principe selon lequel l'État devrait soutenir au moins quatre (4) **théâtres établis**⁵ avec une moyenne annuelle de 750 000 \$ par organisme, il devrait soutenir un nombre au moins deux fois plus grand de **théâtres agréés**, dont la moyenne de subvention devrait être de 350 000 \$. De la même façon, le nombre de **théâtres accrédités**, dotés d'une subvention moyenne d'environ 150 000 \$, serait au moins deux fois supérieur à celui des **théâtres agréés**. Dans cette optique, l'État devrait subventionner un nombre beaucoup plus grand de **jeunes organismes** que de **théâtres accrédités** et, davantage encore de **projets**, tel qu'illustré dans le tableau 4A de la page 31, où l'on constatera que la situation actuelle est loin de se rapprocher de celle que nous évoquons.

-
5. Ce chiffre est apparemment arbitraire mais il est pourtant proche de la réalité actuelle si l'on se fie aux subventions consenties pour l'exercice 1980-81, et que, de toutes manières, nous aurons l'occasion de justifier dans le chapitre consacré aux missions socio-culturelles.

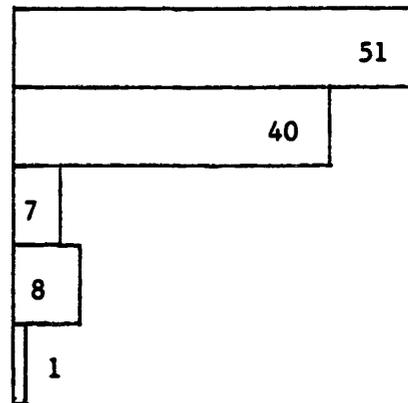
TABLEAU 4A

**Nombre d'organismes théâtraux selon la
catégorisation proposée**



total: 103
situation souhaitée

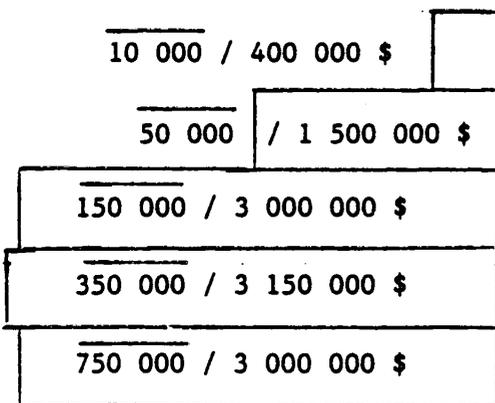
projets
jeunes organismes
théâtres accrédités
théâtres agréés
théâtres établis



total: 107
situation réelle en 1979-80 *

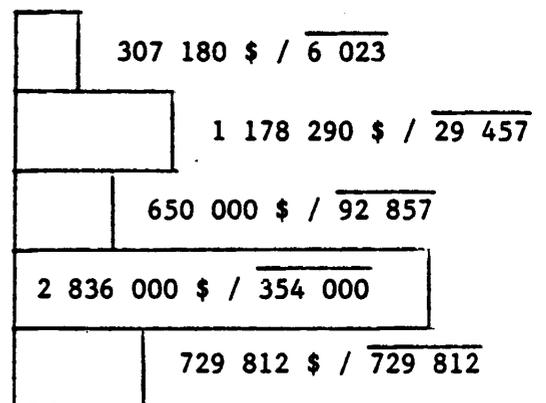
TABLEAU 4B

**Répartition de l'enveloppe budgétaire aux organismes de théâtre,
selon la catégorisation proposée**



11 050 000 \$ total
situation souhaitée

projets
jeunes organismes
théâtres accrédités
théâtres agréés
théâtres établis



total: 5 701 282
situation réelle en 1979-80

000000 / 000000
total / moyenne

* Établi à partir de "Subventions au théâtre 1979-1980", par Adrien Gruslin, dans Répertoire théâtral du Québec 1981, Cahiers de Théâtre Jeu.

Les subventions par projet

Comme tout art, le théâtre évolue à partir de projets ou de défis nouveaux, de nouvelles conceptions, et par l'émergence de talents neufs. La situation du Québec en témoigne: au cours de la dernière décennie, un grand nombre de jeunes compagnies ont vu le jour dans toutes les régions, élargissant considérablement le public traditionnel de théâtre (voir tableau 6, p.90), explorant de nouvelles avenues et révélant à la collectivité plusieurs artistes de qualité.

Dans notre esprit, les subventions par projet devraient permettre à de nouveaux groupes de se former, garantir du même coup un ressourcement "par la base" et assurer surtout l'emploi de nouveaux artisans et artisanes; cependant, l'âge des personnes constituant un nouvel organisme ne saurait en aucun cas représenter un élément prépondérant dans l'octroi de ce type de subvention. Le principal critère devrait être l'intérêt même du projet et ses garanties de qualité, tout en tenant compte de la nécessité d'un développement théâtral sur tout le territoire québécois. Ainsi, toute nouvelle compagnie ou troupe souhaitant recevoir des subventions devra d'abord en solliciter obligatoirement une de projet, avant de se voir confier des sommes plus importantes.

En conséquence, l'État devra nécessairement réserver un pourcentage significatif de son budget de théâtre pour des projets ou pour de nouveaux organismes. Le montant maximal d'une telle subvention pourrait aller jusqu'à 15 000 \$ pour chaque projet, sans que rien n'empêche un organisme de demander plusieurs subventions de projet pour une même saison d'activité. Cette subvention serait principalement accordée pour couvrir les frais de réalisation d'un spectacle et ne devrait être assortie que d'un nombre minimal d'obligations pour le groupe présentant cette demande: production du spectacle et sa diffusion raisonnable, principes élémentaires de saine gestion et justification sommaire de l'utilisation de la subvention obtenue.

Les subventions versées aux jeunes organismes / subventions de fonctionnement

Quelle que soit la période de temps requise pour la réalisation de ses projets, dès qu'un organisme a obtenu au moins trois (3) subventions, dites de projet, il pourra demander d'être reconnu comme jeune organisme et avoir droit à une première subvention de

fonctionnement, lui permettant de développer une infra-structure permanente. La dénomination de "jeune organisme" est achalante, nous en convenons, mais non péjorative. Quant à nous, elle décrit simplement la réalité de la troupe ou de la compagnie: celle-ci est de formation récente, jeune. Il s'agit en fait d'un premier jalon à partir duquel un organisme pourra croître, améliorer la qualité de ses spectacles et être en droit d'obtenir des subventions décentes, non plus "à la pièce", mais en regard de l'ensemble de son activité théâtrale.

Étant doté de moyens plus considérables, l'organisme pourra ainsi faire ses preuves, au plan artistique, mais aussi dans le temps, puisque les subventions s'échelonnent ici de 20 000 \$ à 100 000 \$; une évolution est dès lors permise, à l'intérieur même de cette catégorie. Les **jeunes organismes** devraient produire au moins un spectacle par année, étant entendu qu'en n'obtenant que 20 000 \$, un organisme ne serait tenu qu'à en produire un seul. Après avoir réalisé cinq (5) productions, ou dès l'obtention d'une subvention de 60 000 \$, un **jeune organisme** pourra solliciter la reconnaissance d'un statut différent, celui de la prochaine catégorie.

Les critères décrits pour les subventions **par projet** s'appliqueront aux **jeunes organismes**, mais avec peut-être plus de vigilance envers la cohérence de leur démarche artistique et l'administration de la subvention accordée, mais toujours proportionnellement à l'importance de cette subvention.

À ce stade-ci, l'État doit être en quelque sorte à l'écoute de l'offre théâtrale proposée par les organismes montants, et n'avoir comme principal critère que la qualité de leurs productions. Dès la phase suivante, il devra par ailleurs tenir compte également de la demande - ou des besoins - de la collectivité. En choisissant de doter de moyens plus importants certaines compagnies ou troupes, l'État devra s'assurer qu'elles satisfont les attentes de la société.

Cette problématique, qui devient dès lors partie intégrante du soutien de l'État aux diverses entreprises théâtrales, sera développée dans le chapitre IV. Pour l'instant, nous continuerons de décrire les composantes objectives caractérisant les autres catégories, l'ordre de grandeur des subventions qui devraient leur être allouées, ainsi que les principes sommaires de leur réglementation.

Les théâtres accrédités / subventions statutaires

Après un minimum de cinq (5) productions ou dès l'obtention d'une subvention d'au moins 60 000 \$, un **jeune organisme** deviendra éligible à une **subvention statutaire**, c'est-à-dire renouvelable, et il pourra être reconnu comme **théâtre accrédité**. Cela signifie qu'il aurait l'assurance de se voir accorder une subvention renouvelable de fonctionnement durant une période de trois (3) années consécutives. En passant de **jeune organisme** à **théâtre accrédité**, une compagnie devrait normalement connaître une augmentation de subvention. Ici encore, l'organisme sera subventionné en regard de l'ensemble de sa programmation annuelle. Cependant, si tel était le désir d'une troupe ou compagnie, elle pourrait ne pas vouloir être considérée comme **théâtre accrédité**, mais demeurer un **jeune organisme** sollicitant chaque année une **subvention de fonctionnement**.

Quant à la **subvention statutaire**, elle se chiffrerait entre 60 000 \$ et 250 000 \$. Nous avons délibérément choisi un seuil minimal relativement bas, compte tenu qu'à la phase précédente, une **subvention de fonctionnement** pouvait atteindre 100 000 \$; nous l'avons fait pour deux raisons: en premier lieu, nous désirons faciliter l'accès à ces subventions au plus grand nombre possible d'organismes, puisque les subventions ici consenties permettent une réelle croissance aux organismes; deuxièmement, nous souhaitons respecter la démarche artistique de certaines compagnies; car selon le type de spectacle et/ou sa diffusion escomptée (production nécessitant une longue préparation, désir de n'en monter qu'une seule pour la jouer davantage, etc.), il n'est pas évident que, dans certains cas, un organisme ait besoin d'une subvention de fonctionnement plus importante que le minimum suggéré. La majorité des **théâtres accrédités** devraient cependant recevoir une subvention moyenne qui se situerait approximativement à mi-chemin entre ces pôles minimal et maximal.

Jusqu'à maintenant, seules avaient prévalu d'élémentaires considérations administratives dans la gestion de la subvention accordée. Vu les sommes plus importantes accordées ici aux organismes, il est nécessaire que l'on puisse s'assurer, par une évaluation appropriée, d'une utilisation convenable de la subvention versée. Cela signifie, par exemple, que le rayonnement d'un organisme dans sa région, ou le caractère exemplaire de sa démarche artistique, devraient être déterminants pour le reconnaître comme **théâtre accrédité**.

Par ailleurs, la politique d'emploi de l'organisme bénéficiaire devrait être un facteur de première importance. Toujours proportionnellement aux subventions consenties, celles-ci devraient, en effet, permettre d'abord l'emploi d'un nombre raisonnable d'artistes, décemment rémunérés. Les frais inhérents à l'infra-structure de l'organisme (personnel administratif ou exécutif permanent, frais de publicité, etc.) ne devraient pas excéder un certain pourcentage du

chiffre d'affaires annuel de la compagnie. En conséquence, la subvention serait principalement affectée aux productions théâtrales et à leurs artisans et artisanes.

Les organismes de services

Par analogie avec les **théâtres accrédités**, que ce soit par le niveau de subventions qui devraient leur être consenties, par l'infra-structure ainsi permise, ou par la notion de mission spécifique dévolue à chacun, l'État devrait reconnaître la nécessité d'**organismes de services** d'envergure nationale (C.E.A.D., A.Q.J.T., S.G.D.A., C.Q.T., A.D.T., etc...), ainsi que l'importance de leur rôle historique, actuel et futur dans la défense et le développement du théâtre québécois.

Qu'ils représentent les intérêts généraux des artistes de certaines disciplines, qu'ils assurent la promotion et la diffusion de la dramaturgie québécoise ou qu'ils permettent à des entités théâtrales présentant des traits communs de se regrouper, les **organismes de services** jouent également, au plan national et international, le rôle de centres d'information de première nécessité sur divers aspects de la pratique théâtrale. En conséquence, ils devraient être adéquatement soutenus, afin de pouvoir réaliser leurs missions spécifiques et acquérir une envergure réellement nationale.

Les théâtres agréés et les théâtres établis

Pour les besoins de notre explication, nous avons réuni les **théâtres agréés** et les **théâtres établis** sous un même titre, bien qu'ils constituent deux catégories distinctes. Seule l'importance des subventions accordées varie passablement d'une catégorie à l'autre, mais les mécanismes d'octroi, tout comme les responsabilités des compagnies bénéficiaires, devraient répondre aux mêmes impératifs. Dans les deux cas, il s'agira de troupes ou de compagnies ayant fait leurs preuves, s'étant solidement implantées dans la collectivité, répondant à des besoins spécifiques, et dans lesquelles la société est en droit d'investir considérablement.

Les **théâtres agréés** devraient recevoir des subventions variant de 250 000 \$ à 500 000 \$. Vu l'importance des sommes octroyées, les critères requis pour l'évaluation de leur performance devraient être rigoureux; ici encore, les subventions seront principalement utilisées pour les productions théâtrales proprement dites et pour rémunérer leurs artisans et artisanes, plutôt qu'affectées à l'infra-structure ou à l'immobilisation; nous reviendrons sur cette dernière question ultérieurement au chapitre V.

Les responsabilités des **théâtres agréés** seront précises: selon le type de théâtre pratiqué par chaque compagnie, sa finalité et son public, selon sa situation géographique et son mode de diffusion (salle fixe ou tournée), un cahier de charges devrait être dévolu à chacune, comprenant un nombre minimal de productions à réaliser ou l'équivalent en représentations, un nombre convenu d'artisans/anes à employer, une certaine quantité de public à rejoindre, etc. Nous le répétons, ces derniers critères doivent en premier lieu respecter la mission artistique et socio-culturelle de l'organisme.

Enfin, dans toute société moderne, il importe qu'un certain nombre de compagnies puissent disposer de moyens leur permettant de produire ce qu'on appelle couramment de "grands spectacles" ou des spectacles à grand déploiement, c'est-à-dire impliquant une importante distribution, et que ceux-ci soient diffusés auprès d'un large public. Les **théâtres établis** devraient jouer ce rôle et recevoir des subventions minimales de 500 000 \$; nous n'avons fixé ici aucun seuil maximal. Comme nous l'avons signalé précédemment, on devra s'assurer que des missions spécifiques seront assumées par ces organismes.

Autant les **subventions par projet** ne devraient être assorties que d'un petit nombre d'obligations pour les organismes bénéficiaires, autant les **théâtres établis** devraient avoir un cahier de charges précis. En étant adéquatement soutenus par l'État, ils devront voir à ce que leurs subventions leur permettent en premier lieu d'employer un très grand nombre d'artistes de toutes les disciplines, et qu'ils/elles soient rémunérés/es convenablement. En plus de cette obligation, on devrait pouvoir s'assurer qu'un certain pourcentage du budget global ne soit pas dépassé, concernant les frais de production, en regard des cachets versés à leurs artisans/es. Les **théâtres établis** devront obligatoirement réaliser un nombre minimal de spectacles ou leur équivalent en représentations, et rejoindre un très large public. Un pourcentage raisonnable du budget global devrait être arrêté, concernant les frais d'administration, de publicité, de salaires aux permanents/es, bref à toute l'infra-structure de la compagnie. Ces obligations s'appliqueraient évidemment à l'ensemble de la saison théâtrale de chaque organisme.

Conclusion

Nous le répétons, les responsabilités et les sommes accordées à chaque catégorie sont données ici à titre suggestif; il faut surtout retenir le principe sous-jacent à cette nouvelle catégorisation, lequel permettrait un rééquilibrage des moyens dispensés par l'État à des entreprises théâtrales de toutes sortes, à condition, il faut le souligner, que l'État consente à un accroissement substantiel de son aide à la pratique théâtrale.

Cette nouvelle catégorisation des entreprises théâtrales serait toutefois incomplète si elle n'était pas dépendante d'une clarification de leurs missions socio-culturelles respectives, que nous allons maintenant explorer au chapitre IV.

PROPOSITIONS PRIORITAIRES

Proposition 1

Que les trois (3) niveaux de gouvernement adoptent une même catégorisation qui impliquera une nouvelle échelle de subvention reconnaissant les besoins des organismes, et qui tiendra compte de leur longévité et de la nécessité de leur croissance; cette nouvelle catégorisation sera respectée par les structures régionales.

Proposition 2

Que la nouvelle catégorisation reconnaisse cinq (5) types de subventions, soient celles versées:

- par projet
- aux jeunes organismes
- aux théâtres accrédités
- aux théâtres agréés
- aux théâtres établis

Proposition 3

Que la nouvelle catégorisation implique un nombre proportionné d'organismes, d'une catégorie à l'autre; selon ce principe, le nombre de compagnies subventionnées sera inversement proportionnel à l'importance des sommes consenties à chacune de ces catégories, ceci permettant le développement de pratiques multiples, leur soutien adéquat et la continuité de l'activité théâtrale.

Proposition 4

Que la création de compagnies intermédiaires soit une priorité à laquelle devrait être affectée, en premier lieu, toute augmentation des budgets accordés au théâtre.

Proposition 5

Que les responsabilités des organismes de théâtre soient proportionnelles à l'importance de l'aide étatique consentie.

PROPOSITIONS COMPLÉMENTAIRES

1. Qu'afin de garantir la formation de nouvelles entités théâtrales dans toutes les régions, une pluralité des approches théâtrales et un constant renouvellement des théâtralités possibles, l'État réserve un pourcentage significatif de son budget pour des subventions par projet, et en accorde annuellement au moins quarante (40), ces subventions n'étant assorties que d'un nombre minimal d'obligations de la part des organismes bénéficiaires.
2. Que l'État subventionne chaque année au moins trente (30) "jeunes organismes" et permette ainsi à des entités théâtrales de toutes les régions, ayant auparavant obtenu des subventions de projet, de se développer et d'élargir leurs choix artistiques.
3. Qu'il y ait au moins vingt (20) théâtres accrédités de reconnus d'ici cinq (5) ans, qu'au moins sept (7) soient créés ou reconnus dans les régions autres que Montréal et Québec, et qu'au moins trois (3) soient créés ou reconnus respectivement à Québec et à Montréal.
4. Qu'il y ait au moins neuf (9) théâtres agréés de reconnus, dont sept (7) immédiatement, soit cinq (5) à Montréal, et deux (2) à Québec, les deux (2) autres devant l'être d'ici cinq (5) ans.
5. Qu'il y ait quatre (4) théâtres établis immédiatement reconnus, dont deux (2) situés à Montréal, un (1) à Québec et un (1) de tournée.

CHAPITRE IV

LES MISSIONS SOCIO-CULTURELLES

De la même façon que l'évolution de la société québécoise exigeait qu'un minimum de services sociaux soient dispensés dans toutes les régions, en matière de santé ou d'éducation par exemple, et de la même façon qu'un réseau routier doit forcément tenir compte autant des communautés éloignées que de la configuration urbaine, plusieurs secteurs publics ou para-publics ont requis des efforts collectifs et une planification stratégique, englobant divers niveaux de considérations.

Certains domaines sont totalement pris en charge par l'État, d'autres font l'objet de programmes conjoints, réunissant des entreprises privées, soutenues partiellement par des subsides gouvernementaux, tels par exemple, l'exploitation des richesses naturelles, ou encore certains services de transport en commun. En d'autres occasions, des collectivités locales, ou des groupes oeuvrant dans un secteur d'activités commun, demandent l'aide de l'État pour subvenir à leurs besoins, comme l'atteste le développement de différentes coopératives. Dans tous les cas, et malgré les différentes modalités d'intervention de l'aide étatique, l'intérêt collectif tout autant que les besoins spécifiques des partenaires en cause sont considérés.

En matière de culture, et plus particulièrement de théâtre, nous croyons qu'une semblable planification peut, et doit, exister. Bien sûr, nous sommes dans le domaine de l'art, lequel se prête moins bien à la systématisation; c'est d'ailleurs l'un des éléments qui en fait sa force, sa constance et sa richesse (inutile de préciser que nous utilisons ici ce terme dans son application morale!). Toutefois, nous jugeons nécessaire qu'une harmonisation de toutes les théâtralités possibles s'effectue dans l'ensemble du Québec; et ce, en vue de favoriser les possibilités réelles d'expression des artistes de toutes les disciplines et de toutes les régions. Nous souhaitons également suggérer des mécanismes qui permettront à différents publics l'accès à un théâtre de qualité.

Tout individu peut - et doit avoir le droit de - prétendre à une totale liberté d'expression. Ce principe indiscutable, qui représente la pierre d'assise des sociétés démocratiques, constitue la condition première de toute production artistique. Les régimes fascistes ne se caractérisent-ils pas tous en premier lieu par l'interdiction d'une

liberté d'opinion, par une manipulation de l'information et par un dirigisme de l'art? La censure peut s'exercer de bien des façons: dans les pires cas, cela ira jusqu'à l'élimination draconienne de tout individu ou organisme déviants. De façon plus pernicieuse, on tentera plutôt de les "rééduquer" pour favoriser leur réinsertion dans le système dominant... et totalitaire. Ou alors, d'une façon subtile, on les privera tout simplement de leurs moyens d'expression. En fait, la liberté d'expression qu'un peuple, et ses représentants/es permet à l'art, reflète toujours l'état de santé de sa démocratie.

Dans une société démocratique, l'importance et l'appui accordés aux créateurs et créatrices sont indicateurs des valeurs qu'elle estime essentielles à sa maturation et à son évolution. Au Québec, il s'agira d'évaluer comment planifier diverses pratiques théâtrales et leurs différentes structures opérationnelles, comment favoriser des conditions artistiques et pécuniaires pour ceux et celles qui font professionnellement du théâtre, afin qu'ils/elles puissent en vivre, et en vivre décemment. Cette notion de liberté artistique pose l'obligation de considérer tous les projets théâtraux, et nous a amenés à suggérer des réponses concrètes à la conjoncture actuelle, dans la perspective d'un développement théâtral à moyen et à long termes.

Or, dans cette conjoncture actuelle du théâtre au Québec, chaque artisan, chaque artisane et chaque organisme producteur peut prétendre, tout au moins en théorie, jouir d'une totale liberté d'expression et de choix artistiques, et réagit viscéralement et violemment à l'idée d'une intervention de l'État dans le domaine de l'art; cette méfiance légitime s'explique et se comprend aisément. Pour sa part, l'État prétend respecter les choix culturels des artistes et, de façon officielle ou avouée, n'intervient apparemment jamais dans leurs choix.⁶

Pourtant, au nom même de cette pseudo non ingérence de l'État dans la pratique théâtrale et au nom même de cette pseudo liberté artistique, le profil du théâtre au Québec est bien vite cerné et, tributaires de cette situation, certaines pratiques sont actuellement dangereusement compromises par rapport à d'autres. Comment soutenir, en effet, que le théâtre de mime, le théâtre pour enfants ou le théâtre d'exploration, par exemple, disposent actuellement des mêmes moyens, de la même reconnaissance, que le théâtre de répertoire, d'acteurs et d'actrices, destiné à un public adulte?

6. à l'exclusion toutefois du Conseil des Arts de la Région Métropolitaine de Montréal (C.A.R.M.M.); afin que la population montréalaise n'ait accès, grâce à ses subventions, qu'aux oeuvres qu'il estimait "de bon goût" le C.A.R.M.M. exigea en 1978 que le texte de toute création nationale, traduction ou adaptation, lui soit préalablement soumis; cette politique d'étroite surveillance à l'égard de la création s'est traduite, dans les faits, par une censure inavouée mais non moins agissante.

À titre de métaphore, une troupe a bien sûr "le droit" de faire, par exemple, un théâtre de marionnettes pour enfants; ce choix se traduit néanmoins pour la troupe en cause par l'obligation d'accepter une situation voulant que ce théâtre soit, au plan économique, considéré comme étant un genre mineur, secondaire et certainement pas aussi nécessaire que "d'autres" vocations théâtrales; cette situation de fait est la même, à quelques nuances près, pour les organismes exerçant du théâtre pour les adolescents/entes, du théâtre d'intervention, du mime, de la dramaturgie québécoise, etc.

La réponse à cette conjoncture ne réside pas, croyons-nous, dans l'attente passive d'un verdict de l'État, décrétant "quel genre de théâtre" méritera son soutien, mais doit plutôt résulter d'un large consensus des artistes de la scène ou des coulisses, qui obligeront l'État à reconnaître la légitimité d'une pluralité d'entreprises théâtrales, diversifiées, impliquant un soutien financier adéquat. Seule cette concertation, permise par les États généraux, pourra favoriser les possibilités réelles d'expression des artistes de toutes les disciplines et de toutes les régions.

Dans le chapitre précédent, nous avons proposé des modalités qui légitimaient un rythme de croissance et un soutien financier conséquent, touchant les organismes théâtraux. L'application équitable de cette grille rendrait ainsi possible la mise en place de structures d'importances diverses, opérant dans tout le Québec, conformément aux besoins distinctifs exprimés en chaque région. Tel que déjà expliqué, jusqu'à un certain seuil de subvention - qui incluait celles de fonctionnement versées aux jeunes organismes - l'État ne devra considérer que l'originalité des projets artistiques, l'évolution des organismes bénéficiaires, la qualité du travail accompli ainsi que sa raisonnable diffusion, et la saine administration des montants accordés. En somme, les crédits octroyés par l'État ne sont jusque-là tributaires que de l'offre, laissant le champ libre à toute nouvelle tendance théâtrale qui se manifesterait, et lui permettant ainsi de se créer progressivement un public.

À partir d'un certain niveau de subvention - celui des théâtres accrédités - nous croyons que les critères élémentaires ci-haut mentionnés deviennent insuffisants; il faudra songer à examiner avec plus de rigueur la démarche artistique de ces entreprises; ceci en vue d'harmoniser par leur complémentarité mutuelle les différentes pratiques théâtrales réalisées dans l'ensemble du Québec. Une telle planification s'impose en premier lieu par l'obligation, pour l'État, de tenir compte alors de la demande des différentes collectivités. Notons bien qu'il s'agit ici de la demande culturelle exprimée - ou souhaitable - pour l'épanouissement de la société québécoise. En tentant de satisfaire les attentes réelles du public, tout en ménageant une place à l'innovation et au risque, le souci d'une harmonisation

répondra du même coup aux besoins fondamentaux des artistes, puisque les théâtralités les plus diverses deviennent dès lors non seulement possibles, mais reconnues nécessaires à la vitalité culturelle de la société.

Lors de rencontres avec les gens du milieu théâtral, cette intuition première devint une certitude qui nous amena à développer et vérifier ce concept, sous-entendu dans l'appellation que nous avons adoptée: celle des **missions socio-culturelles des organismes théâtraux**. C'est en juxtaposant la **catégorisation des organismes théâtraux en fonction du soutien souhaitable de l'État** avec les **missions socio-culturelles des organismes** qu'on pourra trouver des réponses concrètes à la conjoncture actuelle en vue d'un réel développement du théâtre au Québec.

Comment se dessine une mission socio-culturelle

Comment parvenir à identifier des missions socio-culturelles que des organismes théâtraux pourraient assumer? Cette façon d'approcher l'ensemble du théâtre professionnel joué au Québec nous a posé l'obligation d'inventer de nouveaux outils de travail. D'autre part, au cours des rencontres avec le milieu théâtral, la difficulté d'entreprendre une réflexion approfondie sur cette question s'est imposée d'évidence. La principale difficulté résidait dans l'absence manifeste d'un vocabulaire commun; des termes comme "création", "répertoire" ou "théâtre d'animation", pour ne citer qu'eux, s'avèrent souvent équivoques et sont utilisés pour désigner des réalités parfois bien différentes. Nous nous sommes donc livrés à un premier exercice qui consistait à produire une **grille d'analyse**, permettant d'instaurer une terminologie commune et, conséquemment, d'identifier avec précision les diverses activités des compagnies théâtrales.

Avant d'aller plus loin dans l'explication du fonctionnement de ce système d'interprétation, quelques remarques s'imposent: tout système vise à englober et coordonner le plus grand nombre possible d'éléments; toute grille n'est valable que dans la mesure où elle retient en premier lieu les éléments généraux plutôt qu'exceptionnels; enfin, il est particulièrement hasardeux d'effectuer un découpage dans la pratique théâtrale, puisque celle-ci se nourrit essentiellement d'éléments vivants, de nuances, et qu'en règle générale, tout artiste tente d'innover et de témoigner d'une évolution.

Ceci étant dit, nous soumettons ici la grille produite; inévitablement, comme toute grille, elle présente un caractère austère. Nous croyons cependant que son utilisation peut être souple, intelligente, et correspondre à la réalité des pratiques multiples, actuelles et à venir.

Notes préliminaires sur l'application de la grille d'analyse

Bien que chaque production théâtrale puisse être décodée selon la grille que nous proposons, cette dernière vise d'abord à identifier les traits dominants, la "vocation théâtrale" - ce que nous avons appelé la **mission socio-culturelle** - de l'ensemble des productions d'une même troupe ou compagnie. Autant la terminologie est précise, autant nous sommes-nous aperçus que, dans les faits, la réalité oblige à une utilisation circonspecte de celle-ci. Il s'agit donc moins de voir comment telle pratique théâtrale peut "rentrer dans notre grille" mais plutôt d'évaluer comment celle-ci permettra d'acquérir une vision englobant l'ensemble de l'activité théâtrale au Québec.

Enfin, à l'intérieur d'une même "strate" horizontale, les nomenclatures suivent l'ordre alphabétique.

TABLEAU 5

Tableau permettant l'identification
de missions socio-culturelles

| | | | | |
|---|---------------------------------|---|---|--------------------------------|
| FINALITÉ ARTIS- TIQUE DE L'ENTREPRISE | animation et intervention | exploration et expérimentation | récréation | tradition actualisation |
| NATURE DE LA PROGRAMMATION | création | | répertoire (traduction et/ou adaptation) | |
| MÉDIUM CHOISI (interprètes) | acteurs et actrices | marionnettistes | | mimes |
| PUBLIC SOUHAITÉ | adolescents et adolescentes | adultes - hommes - femmes - handicapé/es - ouvrier/ères - prisonnier/ères - troisième âge - etc. | | enfants |

La finalité artistique de l'entreprise

La mission socio-culturelle d'une entreprise théâtrale - il importe de le signaler dès maintenant - ne dépend pas que de sa finalité, mais résulte de la combinaison d'éléments inscrits à chacun des quatre (4) niveaux d'analyse que cette grille permet.

Par sa finalité, nous entendons ici la raison d'être fondamentale d'un organisme, même lorsque cette dernière semble pouvoir se définir à partir du public souhaité ou d'un médium particulier. Nous avons identifié quatre (4) types de finalités; trois (3) de celles-ci sont doubles, de manière à ne pas multiplier des sous-catégories présentant indéniablement des affinités entre elles.

a) Le théâtre d'animation et d'intervention

Le théâtre d'intervention est spécifique par rapport au théâtre d'animation, dont il procède; dans les deux cas, les composants en sont les mêmes, mais leur "dosage" diffère; ces deux formes théâtrales visent essentiellement à permettre l'information et la réflexion sur des comportements et/ou des réalités sociales.

Le premier (d'intervention) témoigne d'un point de vue, pour provoquer la prise en charge de moyens d'action; l'autre (d'animation) implique en plus la participation de son auditoire, avant, pendant ou après le spectacle.

Dans un souci d'avoir une audience spécifique, ce théâtre est souvent amené à se produire dans des lieux non théâtraux, s'adressant principalement à un public non théâtral (connu aussi sous l'expression: non-public de théâtre).

b) Le Théâtre d'exploration et d'expérimentation

Ces deux finalités présentent des analogies, mais aussi des traits spécifiques qui les différencient, au-delà d'une simple question de "dosage".

Le théâtre d'exploration innovera, mais souvent à partir du contenu même de ses spectacles, ne serait-ce qu'en présentant des oeuvres inconnues du public, c'est-à-dire inédites; s'il questionne l'esthétique théâtrale, ce sera plutôt par sa recherche de nouvelles thématiques, d'auteurs/es nouveaux/elles, etc.

Le théâtre d'expérimentation, pour sa part, remet en question et renouvelle la théâtralité, en vue de changer radicalement la perception habituelle du monde; c'est sa recherche avant tout "formelle" qui le caractérise.

c) Le théâtre de récréation

Il vise essentiellement à divertir le public, en lui proposant une occasion de délasserment, à travers un contenu et/ou un traitement anodins.

d) Le théâtre de tradition et d'actualisation

Ces deux finalités jouent implicitement un rôle de formation, l'une en étant la mémoire critique de l'héritage théâtral, l'autre en se proposant de l'enrichir.

La première finalité (**de tradition**) facilite l'approche et la reconnaissance des grandes oeuvres du patrimoine théâtral universel, tandis que la seconde (**d'actualisation**) propose à la collectivité des oeuvres contemporaines marquantes, ou encore, aborde celles du passé à travers une re-lecture.

La nature de la programmation

Les finalités ci-haut décrites se réalisent par des oeuvres qui appartiennent à deux (2) catégories distinctes: la création ou le répertoire.

a) La création

Elle est avant tout nationale, bien qu'une pièce étrangère puisse être créée mondialement au Québec - ce qui, tout au moins jusqu'à maintenant, s'est avéré plutôt rare -. Ainsi, le fait qu'une pièce du répertoire n'ait pas encore été portée à la scène au Québec n'en fait pas, pour autant, une création, au sens strict du terme.

Il serait absurde de prétendre que les Suppliantes* d'Eschyle, Henry VI* de Shakespeare, la Mère* de Brecht ou le Cimetière des voitures* d'Arrabal, appartiennent au domaine de la création. Bien au contraire, si l'on joue aujourd'hui ces pièces, c'est qu'on peut les puiser... dans le répertoire.

Dans le bloc création, il faut inclure le phénomène des reprises; celles-ci s'inscrivent dans le sillage de la création dès qu'une pièce est rejouée à court terme, n'importe où sur le territoire national, en impliquant ses principaux/ales artisan/es.

* Sauf erreur, ces pièces n'ont pas encore fait l'objet d'une production professionnelle au Québec.

b) Le répertoire

Il y a d'abord le répertoire national, qui comprend toutes les pièces québécoises ayant déjà été créées. Une oeuvre nationale peut évidemment accéder au répertoire international contemporain, dans la mesure où elle est jouée en d'autres pays et en d'autres langues.

On notera que la création est nationale plutôt que locale; c'est-à-dire que, à moins qu'elle ne s'inscrive dans le phénomène de la reprise, dès qu'une pièce a été créée, elle fait forcément partie du répertoire québécois. À titre d'exemple, une pièce comme Alcide 1er d'André Ricard, qui serait montée aujourd'hui à Montréal, n'est plus une création, puisque celle-ci a déjà eu lieu à Québec, en 1972.

Il y a ensuite le "Grand Répertoire", contenant les oeuvres marquantes de la dramaturgie mondiale, lesquelles se subdivisent en trois (3) domaines:

- le répertoire classique, en y incluant les pièces de l'Antiquité;
- le répertoire moderne, qui débute avec le naturalisme et l'ère industrielle;
- le répertoire international contemporain.

Sous la mention répertoire, on retrouvera les pièces étrangères, traduites et/ou adaptées.

Le médium choisi (les interprètes)

Nous entendons ici le moyen par lequel une troupe ou compagnie, à travers l'oeuvre choisie, réalise sa finalité. Au théâtre, on relève trois (3) types d'interprètes:

- a) les acteurs et les actrices
- b) les marionnettistes
- c) les mimes

Le public souhaité

La finalité d'une oeuvre, sa nature et son médium, détermineront autant l'aspect quantitatif que qualitatif du public premier qu'une pièce cherche à rejoindre. On peut diviser ce public en trois (3) groupes principaux, lesquels pourront inclure d'autres sous-groupes spécifiques.

a) Les adultes

Selon sa finalité, un organisme pourra souhaiter s'adresser plus particulièrement à un public davantage spécifique, tel, par exemple:

- les hommes
- les femmes
- les ouvriers/ères
- les prisonniers/ères
- les handicapés/es
- les minorités ethniques
- les gens du 3e âge
- etc.

b) Les adolescents et les adolescentes

Ici aussi des sous-groupes peuvent représenter un public-cible:

- public "captif" (les écoles)
- classe sociale spécifique
- délinquants/antes
- etc.

c) Les enfants

Les mêmes remarques qu'aux publics d'adolescents/entes peuvent s'appliquer ici.

* * * * *

S'il peut paraître téméraire de proposer ainsi ce découpage d'un art aussi complexe que le théâtre c'est, nous le réaffirmons, afin d'en permettre l'expression de toutes ses nuances; il importe donc d'expliquer le fonctionnement de notre grille d'analyse et ses applications pratiques.

Nous l'avons déjà dit, l'enjeu consiste à identifier des **missions socio-culturelles**, actuelles et souhaitables, que des entreprises théâtrales pourraient assumer. Ces missions, croyons-nous, se dégagent au cours des ans, à partir d'une certaine quantité de productions réalisées par un organisme. Le tableau 5 permet de faire ressortir diverses constituantes d'un organisme en synthétisant les caractéristiques des projets théâtraux d'une compagnie; un profil particulier à chacune se dessine bientôt de lui-même, et confère à cette entreprise théâtrale son identité spécifique, sa personnalité, sa vocation.

La notion même de **mission socio-culturelle** n'est pas un principe purement hypothétique et sans commune mesure avec la réalité puisque, dans les faits, la plupart des entreprises théâtrales se reconnaissent aujourd'hui une certaine vocation particulière; le tableau 5 permettra tout simplement de la préciser. C'est donc la combinaison des quatre (4) niveaux d'analyse (la finalité de l'entreprise, la nature de la programmation, le médium choisi et le public souhaité) qui indiquera la principale **mission socio-culturelle** de chaque organisme.

Parmi les **missions socio-culturelles** déjà constatables, on peut en signaler quelques-unes, à titre d'exemple:

- 1) un organisme ayant **tradition ou actualisation** comme objectif premier, utilisera surtout des oeuvres du répertoire pour faire un **théâtre d'acteurs et d'actrices**, s'adressant à un public **d'adultes**;
- 2) une troupe **d'intervention** fera surtout de la **création**, par un **théâtre d'acteurs et d'actrices**, destiné en premier lieu à un public **d'adultes**, et plus particulièrement **d'ouvriers/ères**;
- 3) une compagnie ayant comme finalité **l'exploration**, se servira surtout d'oeuvres de **création**, pour faire un théâtre de **marionnettes** s'adressant d'abord aux **enfants**;
- 4) une autre, ayant comme finalité **l'exploration**, fera surtout de la **création** par un théâtre de **mimes** destiné en premier lieu aux **adultes**;
- 5) une troupe **d'expérimentation** utilisera d'abord la **création**, pour faire un **théâtre d'acteurs et d'actrices**, et cherchera à rejoindre d'abord un public de **femmes**;
- 6) une troupe **d'exploration** fera principalement de la **création**, par un **théâtre d'acteurs et d'actrices** s'adressant aux **adolescents et adolescentes**;
- 7) etc.

Toutes ces missions, et toutes les autres qu'on pourrait imaginer ou qu'on pourrait relever déjà dans la pratique actuelle, sont légitimes et nécessaires. Cependant, toutes ont-elles, actuellement, le même droit au chapitre? Certaines sont-elles prioritaires? Sont-elles toutes décemment soutenues ou, par comparaison, certaines ne seraient-elles pas laissées pour compte? Si l'on se fie à l'aide actuellement consentie, n'en considère-t-on pas certaines comme étant, à toutes fins pratiques, des genres mineurs, des quantités négligeables?

Les théâtres accrédités

Nous l'avons déjà expliqué, ce n'est qu'à partir d'un certain niveau de développement - celui de théâtre accrédité, ayant déjà plusieurs années d'existence et un nombre significatif de réalisations à son actif - que la mission socio-culturelle d'un organisme devrait être considérée de façon prioritaire dans la décision de le reconnaître comme appartenant à cette catégorie, avec ce que cela implique comme soutien financier.

Afin d'apporter aux différentes missions reconnues un soutien adéquat, sans lequel elles ne pourraient exister, et afin d'harmoniser entre elles les diverses pratiques théâtrales, aucune subvention statutaire ne devrait servir à redoubler une mission socio-culturelle donnée, à l'intérieur d'une même région, tant qu'un autre organisme éligible à ce type de subvention et exerçant une mission socio-culturelle différente, n'en ait bénéficié. En d'autres mots, et à titre d'exemple, cela signifie qu'avant de subventionner dans une même région une deuxième ou troisième troupe pratiquant un théâtre pour adultes, de répertoire et d'acteurs/trices, l'État devrait d'abord assurer un soutien analogue à une troupe déjà existante, et répondant aux critères d'accréditation, qui ferait dans cette région du théâtre pour enfants, de la marionnette ou du mime, du théâtre d'expérimentation ou d'animation, etc.

Il est important de redire ici que la nouvelle catégorisation proposée n'interdit aucunement le redoublement d'une pluralité de missions, jusqu'au stade des jeunes organismes qui, nous le soulignons, bénéficieraient de subventions pouvant aller jusqu'à 100 000 \$. D'autre part, en se référant au tableau 4A, la catégorisation proposée prévoit l'existence d'environ une vingtaine de théâtres accrédités; le redoublement de missions n'est donc pas absolument exclu, puisqu'il est probable qu'à ce stade-là, moins de vingt missions toutes spécifiques auront pu se manifester par des organismes éligibles à la reconnaissance du statut de théâtre accrédité; cependant, toutes les missions originales auront l'assurance d'être convenablement soutenues, ce qui est loin d'être le cas actuellement.

Les théâtres accrédités devraient pouvoir disposer d'un lieu théâtral, conforme à leurs exigences. Le nombre total de productions réalisées par les théâtres accrédités au cours d'une même saison, ne rend pas nécessaire que chacun occupe en permanence un théâtre, et c'est d'ailleurs pourquoi nous préconiserons au chapitre suivant la formule de regroupement de trois ou quatre de ces entités théâtrales, présentant des affinités artistiques.

Une fois clairement identifiées leurs missions socio-culturelles, le regroupement de compagnies accréditées pourrait s'effectuer en tenant compte soit de leurs finalités convergentes, soit encore de leurs publics (étant entendu ici que la simple mention "adultes" est insuffisante). Par exemple, un théâtre pourrait avoir comme particularité de rassembler des troupes pour enfants; un deuxième tenterait, pour sa part, de rejoindre les adolescents/es, par ses troupes résidentes; des troupes d'intervention pourraient se partager le troisième; un quatrième réunirait des compagnies jouant principalement la dramaturgie nationale; un cinquième permettrait de voir du théâtre d'expérimentation, etc. Ces références sont données ici à titre d'exemple et leur ordre ne doit pas être interprété comme étant indicateur des priorités qui doivent être satisfaites.

Les théâtres agréés

À moins que leur mandat ne soit d'abord la tournée, les théâtres agréés et les théâtres établis devraient disposer en permanence d'un lieu théâtral (nous reviendrons plus précisément sur cette question au chapitre suivant). Conséquemment, la mission artistique et socio-culturelle de ces entités sera, du même coup, celle de leur lieu théâtral respectif.

Dans le cas des théâtres agréés, le principe du non redoublement de leur mission ne doit pas toujours intervenir, et ce, pour plusieurs raisons. Nous souhaitons qu'un nombre suffisant de ces théâtres soient créés, c'est-à-dire au moins neuf (9); pour des raisons démographiques autant que pour respecter à moyen terme l'offre actuelle, ils se situeraient exclusivement à Montréal et à Québec.

La **dramaturgie nationale** occupera ici une grande importance, que ce soit par le **répertoire** ou par la **création**, et trouvera ainsi la place qui devrait être légitimement la sienne; il importe en effet que l'on assure à la **dramaturgie nationale** des moyens suffisants qui lui permettront d'affirmer son identité et de se développer. De la même façon que tout pays se construit un avenir par la conscience de son présent et de son passé, il est nécessaire que des structures agréées autorisent la représentation du **répertoire national**.

Enfin, parmi les oeuvres du **répertoire international**, les pièces **contemporaines** devraient être privilégiées. Par son histoire et son évolution, le Québec jouit d'une situation unique, l'amenant à se reconnaître certaines affinités culturelles autant dans la francophonie mondiale qu'envers divers pays européens, ou envers la société américaine. Paradoxalement, le répertoire contemporain de l'Europe et des États-Unis est très peu joué sur les scènes

québécoises. Un théâtre agréé ayant comme mission le répertoire international contemporain pourrait combler cette lacune.

Pour sa part, une compagnie anglaise, située à Montréal, pourrait se voir reconnaître le statut de théâtre agréé. C'est d'abord la langue qui en caractérisera la mission. Ainsi, sa programmation annuelle pourrait être constituée tant par la création nationale ou internationale, que par le répertoire national (d'origine francophone ou anglophone) ou international et, dans cette dernière éventualité, par le répertoire soit contemporain, moderne ou classique.

Les missions des théâtres agréés pourraient être définies à partir de celles déjà proposées par des entreprises théâtrales existantes, éligibles à moyen terme à la reconnaissance de ce statut. On pourrait également considérer qu'il faille créer de nouvelles entités en vue de combler un besoin prioritaire de la collectivité, auquel ne répondrait aucune troupe ou compagnie existant aujourd'hui. Nous songeons particulièrement ici à un théâtre, ou à une structure agréée, permettant l'accueil de productions étrangères; le Québec étant, actuellement, tragiquement privé de la stimulation d'une confrontation culturelle avec des réalisations théâtrales venant d'ailleurs et dont l'apport artistique serait indéniable.

Plutôt que de considérer une compagnie, et une seule, comme devant être agréée, on pourrait également juger nécessaire qu'une structure nouvelle, ayant une mission spécifique, en tienne lieu; à titre d'exemple, on pourrait estimer impérieux qu'un véritable lieu théâtral pour enfants soit construit en fonction de leurs besoins particuliers, et qu'il soit occupé par plusieurs troupes accréditées - résidentes, invitées ou étrangères -. Dans cette optique, et toujours à titre d'exemple, une structure semblable pourrait, quant à elle, abriter les organismes de services d'envergure nationale.

Les théâtres établis

Toujours selon l'évaluation apparaissant au tableau 4A, on devrait reconnaître quatre (4) théâtres établis, soit deux (2) à Montréal, un (1) à Québec et un (1) de tournée nationale. Chacun devrait assurer une mission spécifique qui, de toute évidence, sera caractérisée par un théâtre d'acteurs et d'actrices, d'un public d'adultes et de l'une et/ou l'autre des finalités suivantes: la tradition et l'actualisation.

La création, telle que déjà définie, est ici exclue de cette catégorie de théâtres; d'une part, elle sera largement assurée par les théâtres agréés, lesquels bénéficieraient de subventions pouvant aller jusqu'à 500 000 \$; en second lieu, la part de risque inhérente à toute création nous semble difficilement compatible avec les responsabilités, tant financières que de diffusion, des compagnies établies. Enfin, le répertoire moderne et classique est devenu, faute de moyens suffisants, de plus en plus absent des scènes québécoises, et il nous semble nécessaire qu'au moins un (1) théâtre établi ait pour mandat d'en permettre la connaissance.

Les oeuvres jouées devraient conséquemment être, dans tous les cas, des oeuvres du répertoire, bien que rien n'interdise qu'elles appartiennent au répertoire national.

PROPOSITIONS PRIORITAIRES

Proposition 1

Qu'une mission socio-culturelle propre à chaque organisme théâtral puisse être identifiée précisément d'après:

- la finalité artistique
- la nature de la programmation
- le médium choisi (interprètes)
- le public souhaité.

Proposition 2

Que les organismes théâtraux définissent leur activité à partir de l'une ou l'autre des finalités artistiques suivantes ou de leur jumelage possible: l'actualisation, l'animation, l'expérimentation, l'exploration, l'intervention, la récréation et la tradition.

Proposition 3

Que, pour fins de subventions, soient considérées comme prioritaires les finalités suivantes: l'actualisation, l'animation, l'expérimentation, l'exploration, l'intervention et la tradition, et que, conséquemment, la récréation ne soit pas considérée comme prioritaire.

Proposition 4

Que, pour la reconnaissance de tout théâtre accrédité dans une région donnée, on privilégie le jeune organisme éligible, dont la mission socio-culturelle ne redoublera pas celle d'un organisme déjà accrédité dans cette région, et ce, afin de permettre au plus grand nombre de missions socio-culturelles différentes d'accéder graduellement à ce statut.

Proposition 5

Que les missions des théâtres agréés soient définies en premier lieu par un théâtre d'acteurs et d'actrices, pour rejoindre un public majoritairement d'adultes ou, dans certains cas, d'adultes et/ou d'adolescents/entes, et que les oeuvres nationales y occupent une place importante.

Proposition 6

Qu'il y ait quatre (4) théâtres établis immédiatement reconnus, dont deux (2) situés à Montréal, un (1) à Québec et un (1) de tournée, et que leurs missions prioritaires aient comme finalité la tradition et l'actualisation du répertoire national et/ou international, pour rejoindre un public d'adultes, par un théâtre d'acteurs et d'actrices.

CHAPITRE V

LES LIEUX THÉÂTRAUX

Pour que le théâtre ait lieu, il lui faut d'abord et avant tout s'inscrire dans un espace auquel le public aura accès. Certaines formes séculaires ou certains genres nouveaux s'appliquent à transformer la conventionnalité de lieux, au départ non théâtraux, afin de bouleverser ou, plus rarement, rétablir la participation traditionnelle du public; mais, en règle générale, la plus grande partie du théâtre qui se fait aujourd'hui au Québec, se joue dans des salles aménagées - plus ou moins bien d'ailleurs - à cet effet.

Or, tous les praticiens et praticiennes rencontrés déplorent à juste titre l'insuffisance chronique de véritables lieux théâtraux (polyvalents et bien équipés), partout au Québec. Alors que depuis les dix dernières années, les organismes théâtraux de toutes sortes se sont multipliés, le nombre de lieux voués à des fins spécifiquement théâtrales non seulement n'a pas augmenté proportionnellement mais, dans cette conjoncture, a au contraire diminué.

Dans bien des cas, la production des entreprises n'occupant pas en permanence un lieu théâtral doit se faire en fonction de l'éventuelle disponibilité de telle salle, à tel moment, et entrave les processus de création inhérents à leur démarche artistique. En d'autres occasions, une troupe ou compagnie sera coincée avec une production achevée, qu'il lui est impossible de jouer où elle veut, la contraignant à la jouer n'importe où; ou encore, un spectacle qui marche bien ne pourra être prolongé, faute de lieux adéquats disponibles.

Quant à la tournée, en plus des risques artistiques et des coûts additionnels occasionnés par l'itinérance, l'inexistence d'un réseau cohérent et convenable de salles la rend d'autant plus hasardeuse, et hypothèque les possibilités de diffusion des productions; si d'aventure elle a lieu, elle devra le plus souvent s'accomoder soit de salles trop grandes et trop chères, soit d'auditoriums, quand ce n'est pas d'un gymnase, où la grande constante demeure l'inaptitude de ces lieux à recevoir du théâtre.

L'ouverture de nombreux cafés-théâtres n'a réglé qu'une partie du problème; s'ils peuvent convenir à certaines productions pour adultes, on sent rapidement les limites de tels lieux: exigüité, insuffisance d'équipements techniques, absence généralisée d'espaces de travail - et de repos - pour les artistes, conditions de location peu avantageuses, etc.

L'état actuel des choses entrave considérablement les possibilités de développement des organismes de théâtre, puisqu'ils sont privés des outils premiers leur permettant de produire et diffuser. Avec chaque nouvelle production, la troupe ou compagnie sans lieu fixe doit pratiquement repartir à zéro dans la quête d'un public, puisque ce dernier est presque à chaque fois invité à se rendre en un lieu différent, non identifié au groupe et non assimilé au théâtre; cela rend alors "suspectes" les productions théâtrales qu'un public potentiel pourrait y trouver, et le décourage parfois d'y aller voir.

Il apparaît donc urgent que l'État rétablisse la situation actuelle et veille à doter chaque région de lieux théâtraux adéquats, conformément aux besoins des organismes locaux et à ceux de la population, notamment par la construction de salles "intermédiaires", c'est-à-dire d'une capacité moyenne d'environ trois cents (300) places, puisque de tels lieux n'existent pratiquement pas.

Afin que ne se reproduisent plus les situations hélas trop fréquemment connues dans un passé encore tout récent, alors que l'État a fait construire des théâtres dont l'architecture, autant que les conditions physiques ou techniques, sont ensuite dénoncées par les artisans et artisanes de théâtre, il est impérieux que des gens du milieu (metteur/e en scène, acteur/trice, décorateur/trice, régisseur/euse, éclairagiste, etc.) soient étroitement associés à la conception même de toute nouvelle salle, et puissent intervenir, à toutes les phases de sa construction.

N'est-il pas absurde, qu'à même les fonds publics, l'État accorde des subventions d'immobilisation à des organismes privés, qui sont certes des entreprises théâtrales au moment où la subvention est perçue, mais dont l'activité première peut se modifier par la suite, et parfois dès la construction du théâtre achevée, comme on l'a vu encore tout récemment? Que ce soit pour tout théâtre qui se construirait, ou pour ceux déjà existants, il apparaît donc souhaitable qu'ils deviennent propriété publique, à la manière des bibliothèques, par exemple; ceci, afin de préserver leur vocation culturelle et théâtrale. En effet, actuellement rien n'interdit que des lieux théâtraux, logeant des compagnies pourtant subventionnées, ne se transforment un jour en discothèque ou en music-hall, par exemple. N'en a-t-on pas déjà vu disparaître, se métamorphoser en tabagie ou en cinéma chinois?... Il est donc nécessaire que l'État préserve la pérennité artistique de ces lieux au moyen d'une législation appropriée, ou encore en se portant progressivement acquéreur de tous les lieux théâtraux privés des organismes déjà subventionnés, en accord avec leurs actuels propriétaires. Dans ce dernier cas, l'État-proprétaire devrait conséquemment veiller alors à ce que les établissements de théâtre soient convenablement équipés et entretenus.

Dans la plupart des pays d'Europe, cette situation est une chose acquise depuis longtemps. Au Québec, des initiatives semblables ont déjà eu cours, notamment lorsque l'État a racheté la plupart des maisons d'enseignement, jusque là privées, pour instaurer un nouveau programme d'Éducation, visant à élargir l'accessibilité des études post-secondaires à toutes les populations.

Ainsi, les lieux théâtraux seraient dès lors prêtés pour une certaine durée, avec la seule charge de leur entretien, à une ou plusieurs compagnies, selon différentes considérations sur lesquelles nous reviendrons plus loin. De telle sorte que les entreprises théâtrales seraient, dorénavant, d'abord subventionnées pour leurs productions spectaculaires et pour leur infra-structure, mais n'auraient plus à retourner une partie substantielle de leurs subventions en immobilisation ou en location, permanente ou provisoire, comme c'est le cas actuellement.

L'acquisition des théâtres par l'État nécessitera, de toute évidence, des investissements considérables, mais un tel plan de développement devra faire l'objet d'un programme spécial qui saura éviter l'engloutissement de l'enveloppe budgétaire consacrée au théâtre. Il va sans dire que l'augmentation souhaitée des subventions accordées aux organismes producteurs ne doit pas être compromise pour autant.

À cette fin, une concertation des différents niveaux de gouvernements sera indispensable, afin d'évaluer les responsabilités et la participation financière de chacune des instances concernées. Divers programmes pourront être mis à contribution: à titre d'exemple, un fonds spécial pourrait être créé à partir des revenus d'une loterie nationale; ou encore, les taxes municipales d'amusement pourraient être en partie investies dans ce projet - et retourneraient enfin au patrimoine culturel auquel elles sont redevables depuis si longtemps! - etc.

On peut identifier trois (3) principaux types de lieux théâtraux:

1. les théâtres en tant que structure d'accueil;
2. les théâtres occupés majoritairement par un regroupement d'organismes;
3. les théâtres occupés en permanence par une seule entité théâtrale.

Les théâtres en tant que structures d'accueil

Ils devraient recevoir principalement les spectacles des organismes ayant obtenu des subventions par projet ou ceux des jeunes organismes. Vu la diversité des productions susceptibles d'y être accueillies, de telles structures d'accueil ne seraient pas obligatoirement identifiées à une vocation particulière, ni conçues en fonction d'un public exclusif. Pour répondre aux exigences d'une telle flexibilité de programmation, il serait souhaitable que ces lieux puissent être facilement transformables, se prêtant à des scénographies polyvalentes, et être dotés d'un personnel technique réduit.

Il importe qu'un réseau de ces structures d'accueil soit constitué à l'échelle nationale, dans toutes les régions, s'appuyant sur des lieux déjà existants et tenant compte des besoins et des possibilités de chaque région; ces structures serviraient en premier lieu les organismes locaux, mais permettraient également une diffusion inter-régionale, puisque la création d'un véritable circuit de tournée deviendrait dès lors pensable; ces salles pourraient être d'une capacité de cent à trois cents (100 à 300) places.

Les théâtres occupés majoritairement par un regroupement d'organismes

À un certain stade de son développement, soit par la reconnaissance du statut de théâtre accrédité, un organisme devrait avoir l'assurance de pouvoir disposer d'un lieu où il pourra régulièrement se produire. Tout dépendant de sa mission socio-culturelle et de sa productivité, un organisme pourrait se voir proposer le partage d'un lieu théâtral; des regroupements de trois ou quatre entités théâtrales, présentant certaines affinités artistiques, pourraient dès lors se concrétiser.

Ces théâtres d'une capacité d'environ trois cents (300) places répondraient ainsi aux besoins des organismes colocataires, mais pourraient également permettre la diffusion des spectacles de certaines compagnies ou troupes invitées. Au fil des productions, chaque lieu se personnaliserait fortement, permettant la formation et l'élargissement d'un public attiré par les caractéristiques communes des compagnies résidentes.

Cette notion de vocation particulière est souhaitable, et applicable aux lieux théâtraux. À titre d'exemple, on peut facilement imaginer que tel lieu présentera des productions pour enfants, que tel autre offrira du théâtre d'expérimentation, qu'on créera surtout du théâtre d'auteur/e dans tel autre, etc. Concernant les lieux théâtraux, cette

notion de vocation particulière n'est actuellement réalisable que dans les grands centres urbains, à cause du nombre et de la diversité des organismes qui s'y trouvent. Dans les régions moins densément peuplées, appelées à recevoir des productions itinérantes, les lieux théâtraux de toutes capacités n'auraient pas forcément une vocation aussi spécifique.

Les théâtres occupés en permanence par une seule entité théâtrale

Dès lors que des organismes auront le statut de **théâtres agréés**, et pour tous ceux reconnus **théâtres établis**, ils devraient disposer en permanence d'un lieu théâtral à moins qu'ils n'aient la tournée comme principale fonction. Tel que déjà expliqué, ce lieu serait propriété publique, mais il pourrait être prêté à très long terme, à une compagnie résidente ayant une mission particulière. Ces lieux devraient être de grande capacité, pouvant contenir entre quatre cents et mille (400 à 1 000) places.

Vu les subventions consenties à ces deux dernières catégories d'organismes et les responsabilités qu'elles impliquent, en termes de politique d'emploi, de nombre de productions et de quantité de public à rejoindre, chacune de ces troupes ou compagnies devrait avoir l'usage exclusif d'un théâtre; il devient d'autant plus important que l'activité principale de cet organisme bénéficiaire soit alors clairement identifiable.

Le nombre total de ces organismes, et des salles qu'ils occuperont, devra toujours demeurer proportionnel aux autres catégories d'organismes, tel que déjà souhaité. Ici encore, des considérations démographiques, l'évolution des compagnies ou troupes et la demande de la collectivité, détermineront l'emplacement de ces lieux théâtraux.

PROPOSITIONS PRIORITAIRES

Proposition 1

Que l'État dote chaque région d'un nombre suffisant de lieux théâtraux adéquats, polyvalents et bien équipés, afin de répondre tant aux besoins de la population qu'à ceux des artistes de théâtre.

Proposition 2

Que les divers paliers de gouvernement forment ensemble une politique d'immobilisation précise et complémentaire, et qu'une étude tenant compte des recommandations des États généraux soit entreprise sur les besoins de chaque région en matière de lieux théâtraux, afin que chaque région soit dotée de lieux théâtraux adéquats, polyvalents et bien équipés.

Proposition 3

Que la vocation théâtrale des lieux de théâtre déjà existants soit préservée au moyen d'une législation appropriée, interdisant ainsi que la mission première de ces lieux ne soit éventuellement transformée.

Proposition 4

Que, dès la décision de créer ou d'aménager tout nouveau lieu théâtral, les artisans et artisanes du théâtre (metteur/e en scène, acteur/trice, décorateur/trice, régisseur/euse, éclairagiste, etc.) participent étroitement à sa conception et puissent intervenir à toutes les phases de sa construction.

Proposition 5

Que l'État se porte progressivement acquéreur de tous les lieux théâtraux des organismes déjà subventionnés, afin d'en faire des biens publics convenablement équipés et entretenus.

Proposition 6

Que les diverses instances gouvernementales se concertent en vue de la constitution d'un fonds spécial à l'immobilisation et que l'enveloppe budgétaire affectée par l'État aux organismes de théâtre ne soit pas réduite en raison de la constitution de ce fonds spécial à l'immobilisation.

PROPOSITIONS COMPLÉMENTAIRES

1. Que, à moins que leur principal mandat ne soit la tournée, les théâtres agréés et les théâtres établis disposent en permanence d'un lieu théâtral adéquatement équipé d'au moins quatre cents (400) places.
2. Que des compagnies accréditées puissent disposer, selon une formule de regroupement, de lieux théâtraux polyvalents et adéquatement équipés, d'au moins deux cents (200) places.
3. Que toutes les salles publiques du Québec, connaissant une certaine activité théâtrale, aient un/e régisseur/euse attitré/e, ce qui faciliterait l'utilisation de ces lieux et leur accessibilité, tout en minimisant la détérioration des équipements actuellement constatable.
4. Que l'État affecte au théâtre les revenus d'une ou de plusieurs loterie/s, lesquels pourraient notamment constituer un fonds spécial à l'immobilisation.
5. Que l'État, par un programme de dégrèvement d'impôt, comparable à celui créé pour l'industrie cinématographique, stimule la contribution de l'entreprise privée au théâtre, et notamment à l'immobilisation.

CHAPITRE VI

LE STATUT DE L'ARTISAN ET DE L'ARTISANE DE THÉÂTRE

Préambule

Lors de la Journée du 3 février 1980, il avait été souhaité que plusieurs questions relatives au statut de l'artisan et de l'artisane de théâtre, soient débattues au moment de la tenue des États généraux (voir en annexe). Bien que tributaires des conditions affectant en premier lieu les organismes de théâtre, les réalités tant pécuniaires qu'artistiques des individus faisant du théâtre, et à quelque titre que ce soit, se doivent effectivement d'être interrogées par le milieu théâtral lui-même.

Le Comité organisateur a donc mis sur pied une équipe de recherche, prioritairement chargée de questionner cette problématique; les résultats de ce travail auront démontré avec évidence qu'il ne s'agissait pas "d'une" problématique, mais bien de plusieurs, à la fois imbriquées dans celles, plus générales, des structures théâtrales, mais pourtant spécifiques à certains égards, multiples et surtout complexes, dépendant des conditions de travail auxquelles chacun/e s'est apparemment résigné/e, appelant surtout un profond changement de mentalités, et ce, quel que soit le niveau atteint de l'entreprise théâtrale jouant le rôle d'(auto-)employeur.

Dès lors, comment dégager les "grandes lignes" d'une situation commune, principalement attribuable au contexte socio-économique prévalant au Québec en matière de théâtre, mais touchant, dans les faits, les artisans et artisanes de disciplines très distinctes les unes des autres? Partir d'un concept ou de la réalité? Le Comité organisateur a opté pour ce deuxième choix, et a dû faire face à une sérieuse difficulté de synthèse...

Ainsi, ce chapitre devra se lire comme étant d'abord descriptif et faisant état de situations ou problèmes divers ressentis par une majorité de personnes rencontrées, oeuvrant dans différents secteurs reliés à l'activité théâtrale.

Généralités

Depuis 1970, le Québec a connu une explosion du théâtre traduite par une prolifération de troupes, un accroissement continu du nombre de productions, du nombre d'artisans et d'artistes et du nombre de spectateurs et spectatrices. (Voir les tableaux 8b et 8c à la fin de ce rapport.)

Une telle prolifération et une telle fréquentation sont trompeuses puisqu'elles peuvent laisser croire que le théâtre se porterait bien au Québec. En fait, la réalité des individus est beaucoup plus sombre: la très grande majorité des artisans et des artistes qui se consacrent prioritairement au théâtre ne peuvent actuellement en vivre décemment. Les gens de théâtre dénoncent avec véhémence la croyance courante voulant que les artistes "vivent dans l'opulence". La plupart des personnes rencontrées soutiennent au contraire qu'il faut être fou, passionné, et surtout les deux, pour continuer à faire du théâtre au Québec en 1981, ce métier exigeant une générosité inouïe, sans jamais être socialement reconnu.

"(...) il s'agit d'aider à sortir le créateur de l'isolement social où l'État lui-même a trop souvent contribué à l'ancrer en le traitant comme un citoyen non-productif. (...) il faudrait tenter de rejoindre plus étroitement les problèmes relatifs au statut socio-économique du créateur. (...) Le temps n'en est pas moins venu d'agir sur les conditions même de la création."⁷

C'est bien dit, malgré la distance séparant l'intention de l'action. Il s'agit ici d'une préoccupation nouvelle. Auparavant, l'artisan/e était toujours inclus/e dans les structures. On peut facilement le comprendre, le théâtre étant une entreprise collective; la principale difficulté réside dans un changement de mentalité. Quand arrêterons-nous de prendre pour acquis que les participants/tes d'une entreprise théâtrale doivent obligatoirement (s'y) investir sans en retirer d'autre bénéfice que la satisfaction à l'état pur?

7. Québec, ministère d'État au Développement culturel, la Politique québécoise du développement culturel, vol. 2, Québec, 1978b, pp. 293-294

L'artisan et l'artisane vus par eux-mêmes

- Sans entrer dans le champ de la rhétorique, les deux idéologies ou philosophies de travail prévalant actuellement dans le milieu théâtral (l'artiste-pigiste et l'artisan/e-travailleur/euse) nous apparaissent non seulement comme ne pouvant pas - ou ne voulant pas - se rejoindre, mais surtout comme se désolidarisant totalement l'une de l'autre. Il ne s'agit pas, pensons-nous, d'une dichotomie entre le "théâtre traditionnel" et le "jeune théâtre". Nous sommes en présence de deux façons d'envisager et de pratiquer le théâtre et les deux peuvent, théoriquement, se rencontrer à tous les âges.
- Dans ce métier, tout le monde croit se connaître, c'est apparemment une grande famille, semblable à une classe d'option-théâtre au sein d'un cégep; mais, à titre d'exemple, que connaît l'acteur/trice du travail de celui ou celle qui a coupé et/ou cousu ses costumes; et inversement? La réponse à cette conjoncture ne proviendra que du dialogue, lequel ne pourra s'effectuer qu'en mettant en lumière, et de l'avant, des aspects communs.
- De tous les milieux consultés, il ressort clairement une situation similaire: l'éparpillement, l'essoufflement, l'épuisement, l'impossibilité de disposer du temps nécessaire à la réalisation d'activités strictement théâtrales et le sentiment de ne pouvoir infléchir le cours des choses, que ce soit au niveau étatique ou à celui, plus particulier, de la participation des artisans/anes au sein des structures décisionnelles qui les affectent directement dans les compagnies théâtrales.
- La question de la représentativité des artisans/anes au sein des conseils d'administration des compagnies théâtrales ne se pose pas envers un genre d'entreprise où ce conseil n'est constitué que d'artisans et d'artisanes. Dans le cas contraire, la question mérite d'être débattue, et il s'agit de savoir si cette participation est nécessairement à l'avantage des artisans/anes; le problème soulevé ici évoque celui des Conseils régionaux de la culture. Si, une fois siégeant au conseil, l'artisan/ane est - en théorie - dans une position privilégiée pour défendre sa réalité, il lui faudra également tenir compte du phénomène courant, voulant qu'à force d'être tenu au courant de tout, de comprendre les divers intérêts en jeu et les difficultés vécues par l'organisme, la "raison" peut facilement prendre le dessus; un ton initialement revendicateur se nuance souvent jusqu'à se fondre dans des préoccupations plus générales. Enfin, le rôle premier d'un conseil d'administration consiste à gérer les

affaires de la corporation, au plan légal et économique; la question à se poser est de savoir si c'est à ce niveau que souhaitent intervenir, en premier lieu, les artisans et artisanes.

L'artisan et l'artisane en interprétation

L'amour du théâtre ne semble pas être une gratification suffisante pour se laisser exploiter soi-même... Pourtant, en prenant pour exemple le comportement des acteurs/trices, on serait tenté de faire un rapprochement avec le phénomène de la double personnalité: le jour, ils/elles pestent contre leur condition et le soir, sur scène, tout est oublié, ils/elles font le plus beau métier du monde et ne le changeraient pas "pour tout l'or du monde".

Les praticiens/ennes sauront-ils prendre des mesures à court terme pour mettre fin à ce cercle vicieux? Si le niveau de leurs exigences n'est pas rehaussé, si leurs revendications ne sont pas claires et si leur position n'est pas ferme, personne n'interviendra en leur faveur. Par ailleurs, un grand nombre d'artisans/anes ne se sentent pas représentés/es au sein du seul syndicat regroupant des interprètes. Nous croyons qu'il y aurait place pour un autre regroupement.

L'artisan et l'artisane en production

Cette situation de non représentativité est particulièrement criante pour les gens de production, notamment pour les concepteurs/trices. Les consultations ont mis en évidence que, dans bien des cas, ceux-ci acceptent "pour le même prix" des fonctions qui devraient être réalisées par d'autres, tel que couper des costumes, patiner des décors, etc., quand ce n'est pas de payer à même leur salaire des personnes effectuant ces tâches.

- Tous les artisans/anes se considèrent créateurs, mais il existe à leur égard un ostracisme exercé surtout par les gens d'interprétation. À titre d'exemple, si une personne touche à un bouton - que ce soit sur une console ou sur un costume - elle est immédiatement considérée comme "technicienne", avec le sens péjoratif que l'on peut parfois accorder à ce terme. Nous constatons ainsi une hiérarchie traditionnelle, mais non avouée, qui tendrait certainement à disparaître à la suite d'un regroupement des gens de production, qui ferait respecter leur travail.

- Au niveau de la production, et à cause d'impératifs économiques, on comble parfois des postes par des artisans/anes qui n'ont pas nécessairement la compétence souhaitable; pourtant, il est rarement demandé à un éclairagiste, par exemple, de jouer un personnage... Tant que les artisans/anes en production considéreront le cumul d'emplois comme normal ou inévitable, la situation demeurera inchangée.
- Au Québec, le théâtre s'est historiquement structuré grâce aux artisans/anes en interprétation et les consultations effectuées auprès des gens de production nous permettent d'affirmer que ces derniers ne jouissent pas du même statut, de la même reconnaissance, des mêmes conditions de travail, fussent-elles par ailleurs insatisfaisantes pour les premiers.
- L'évolution du spectacle au Québec, les caractéristiques du cinéma, de la télévision, ainsi que la présence importante de l'aspect visuel dans les manifestations musicales ou chantées, tous ces facteurs ont amené le public à ne plus considérer uniquement la dimension du jeu lorsqu'il vient maintenant au théâtre. Or, la production entraîne une réalisation des travaux "solitaire" plutôt que collective; dans l'élaboration d'un spectacle, une équipe se crée au sein des acteurs/trices, tandis que l'artisan/e, coupeur/euse, concepteur/trice ou autre, se sent beaucoup plus difficilement impliqué/e dans ce tout; il/elle est marginalisé/e. Est-ce ce phénomène qui a empêché jusqu'à maintenant un regroupement dans ce secteur d'activité, ou tout simplement la diversité des emplois, donc des réalités? Et pourtant, toutes les personnes rencontrées sont en faveur d'un tel regroupement; par ailleurs, on craint une perte de liberté, l'éclosion d'une nouvelle hiérarchie et une bureaucratie accrue; enfin, on déplore généralement un manque de sens collectif et de solidarité. Toutefois, un changement de statut des artisans et artisanes oeuvrant en production devra obligatoirement être le fruit d'un regroupement.
- Les gens de production, et plus particulièrement les concepteurs ont du mal à imposer des droits de suite; s'ils n'ont pas prévu, lors de la négociation de leur contrat, une clause spéciale à cet effet, ils risquent la plupart du temps de ne pas recevoir autant, toute proportion gardée, que les interprètes. Ainsi, lors d'une reprise, on les paiera surtout pour le "rafistolage". Les décors, les costumes, les accessoires, appartiennent-ils au créateur, à la compagnie ou à la troupe qui les commande, à l'État, au patrimoine? L'auteur/e d'un costume demeure, à juste titre, choqué/e de retrouver une de ses créations sur le dos d'un/e invité/e à une fête costumée...

Le revenu et le chômage

- Il faut d'abord distinguer les deux façons d'exercer un métier théâtral: le pigisme ou le salariat. Le pigisme n'assure pas de revenus constants, mais procure au bénéficiaire la possibilité de déductions d'impôt (à condition, bien sûr, de travailler suffisamment pour qu'il vaille la peine de produire un rapport d'impôt). Quant au "salarié" en théâtre, il doit généralement ce statut à une conjugaison de divers programmes gouvernementaux, non spécifiquement théâtraux, et par la volonté de permanence de sa troupe. Ainsi, une bonne partie de ses gains proviendra, par exemple, de l'assurance-chômage qui, de toute évidence, lui assurera surtout un "salaire" hebdomadaire de loin insuffisant; par ailleurs, il faut le souligner, la plus grande partie de son temps sera alors consacrée à la recherche active d'un emploi...
- Les sociétés québécoise et canadienne ne se sont pas encore doté de mécanismes ou programmes permettant une réelle reconnaissance du statut professionnel de l'artisan/ane, contrairement à la France, par exemple: après avoir cumulé des emplois dans des secteurs tels le théâtre, le cinéma ou autres, l'artisan/ane français/e peut y réclamer un soutien provisoire de l'État, en cas de chômage; de plus, une organisation indépendante de tous ces secteurs de travail agit à titre de percepteur des charges sociales auprès des divers employeurs, et redistribue les sommes ainsi perçues au pro-rata du travail accompli par chaque individu.
- En cas de manque de travail, le pigiste qui travaille au Québec se verra contraint de demander "l'aide" de l'assistance sociale. Le travailleur comptera, quant à lui, sur l'assurance-chômage pour combler ce que sa troupe ne peut lui payer et pour laquelle il travaille durant ses temps de loisir; dans ce dernier cas, il aura vraisemblablement pris part à cette décision et il contribue ainsi à ce qu'il est convenu d'appeler: l'auto-exploitation. Un chômage alors créateur, peut-être, mais débouchant rapidement sur une aliénation économique des individus.

La formation

- La formation théâtrale se pose comme un problème crucial. Les limites du présent rapport nous ont empêchés d'approfondir cette question. On trouvera, par ailleurs, une intéressante

analyse de la situation dans un article de Lorraine Hébert intitulé "Un rapport à l'image de la profession: ambigu et fuyant"⁸ et portant sur le Rapport du comité d'enquête sur la formation théâtrale au Canada (1978). On peut cependant se demander dans quelle mesure les recommandations émises à la suite de cette enquête auront réellement modifié le domaine de l'enseignement théâtral au Québec. Notons finalement que le budget alloué par le gouvernement provincial à l'enseignement du théâtre au Québec se chiffre à plusieurs millions de dollars et que les revenus des enseignants étaient, en 1977, supérieurs à ceux des acteurs/trices.

- La plus grande partie des artisans/anes de "jeune théâtre" font face à une réelle difficulté de relève disposant d'une formation minimale. Ils déplorent que l'enseignement dispensé par les écoles ne préparent pas leurs élèves à ces formes de pratiques théâtrales, ni ne les encourage à s'y destiner, exception faite du Conservatoire de Québec. Quant aux gens de production, et principalement ceux de conception, ils constatent qu'on oblige les étudiants/antes à faire un peu de tout, sans pouvoir par ailleurs approfondir un domaine spécifique. Ces choix pédagogiques devraient être questionnés.
- La formation dispensée par le Conservatoire de Montréal et occasionnellement par l'École Nationale de Théâtre, pour les artisans/anes déjà formés/es ou expérimentés/es en interprétation est généralement considérée comme une heureuse initiative; on regrette cependant qu'un tel programme ne soit pas accessible pour les gens de production. Dans les régions autres que Montréal, on souligne la difficulté qu'ont les artisans/anes à se former ou à se perfectionner, l'émulation y étant quasi inexistante, faute d'un véritable milieu artistique suffisamment diversifié.
- L'enseignement du théâtre se fait d'autre part par le biais des cours de français ou par les ateliers d'initiation théâtrale, donnés en para-scolaire. Même si le ministère de l'Éducation semble manifester l'intention de mettre fin à la pratique voulant que des professeurs de français puissent s'improviser metteur/e en scène, il faudra dorénavant s'assurer que les animateurs/trices en théâtre, de même que les personnes chargées de l'application pratique d'un cours de théâtre, soient issues du milieu théâtral, tout en ayant la compétence pédagogique requise.

8. Jeu 9, Montréal, les Éditions Quinze, 1978, pp. 5-16.

- N'y aurait-il pas lieu que le ministère des Affaires culturelles devienne, partiellement ou totalement, responsable de l'enseignement du théâtre, et notamment de la formation en théâtre?

Le soutien à l'individu

- En général, les artisans/anes se sentent davantage concernés/es par les programmes d'aide étatique, touchant les individus plutôt que les structures. Encore faut-il qu'ils puissent disposer d'une information suffisamment précise concernant les divers programmes de bourses, et qu'ils ne se découragent pas par la certitude de n'être pas à la hauteur des critères "d'excellence" ou encore que la compétition sera trop forte.
- Quant aux bourses de voyage, et sans nier leur pertinence, on peut toutefois se demander s'il est toujours préférable d'envoyer un individu à l'étranger ou si "l'étranger" ne pourrait pas venir ici profiter à plusieurs. Ceci n'exclut pas pour autant l'aide individuelle car, tel que déjà affirmé par des artisans/anes de théâtre et rapporté dans le Livre vert "ne vaut-il pas mieux être des assistés économiques à des fins culturelles que des assistés culturels à des fins économiques?".

Conclusion

C'est à force de répéter certaines évidences inacceptables, par une action progressive et constante, mais surtout par un changement de mentalité, que la situation actuelle des artisans et artisanes de théâtre pourra devenir conforme à leurs besoins. La sublimation du théâtre par les artisans et artisanes représente actuellement le principal "personnage-démon" intérieur, qu'il faut exorciser. Les artisans et artisanes doivent se donner la permission et les moyens de travailler ensemble à la transformation véritable de leurs conditions de vie.

PROPOSITIONS PRIORITAIRES

Proposition 1

Que tout/e artisan/ane de théâtre, salarié/e ou pigiste, rejette l'auto-exploitation en refusant de travailler à un taux horaire inférieur au salaire minimum en vigueur au Québec.

Proposition 2

Que soit créé un fonds d'aide économique dont le but premier serait l'assistance aux artisans et artisanes dans le besoin.

Proposition 3

Que tout soit mis en oeuvre pour favoriser pleinement la création d'un regroupement des artisans et artisanes en production, actuellement non regroupés/es.

Proposition 4

Que tout soit mis en oeuvre pour favoriser pleinement la création d'un regroupement des artisans et artisanes en interprétation qui seraient actuellement non regroupés/es.

Proposition 5

Que la formation dispensée par les conservatoires d'art dramatique ou par l'École Nationale de Théâtre soit reconnue par le ministère de l'Éducation.

Proposition 6

Qu'en collaboration avec le ministère des Affaires culturelles, le ministère de l'Éducation veille à ce que les animateurs/trices en théâtre ainsi que les personnes chargées de l'aspect pratique d'un cours de théâtre, soient issus/es du milieu théâtral, tout en ayant une compétence pédagogique.

Proposition 7

Qu'un programme d'études supérieures pour tous les artisans/anes en théâtre soit établi, et que cet enseignement soit accessible à toutes les régions du Québec.

CHAPITRE VII

LE CONSEIL QUÉBÉCOIS DU THÉÂTRE

Au cours des recherches et des consultations qui ont permis la rédaction de ce rapport, le Comité organisateur a pu mesurer, dans toute son ampleur, le morcellement du milieu théâtral. Celui-ci l'est: en premier lieu dans l'espace, puisqu'on retrouve dans quasi toutes les régions du Québec des gens qui souhaitent vivre de leur métier d'artisan/e de la scène, dans leur propre région ou ailleurs; en second lieu, dans la fragmentation de sa pratique même.

Pris par les contraintes de production et face à la diversité des pratiques théâtrales, les artisans et artisanes semblent mal informés des problèmes véritables, des difficultés, et plus généralement des réalités des organismes qui ne sont pas le leur. Il semble qu'il y ait une absence de dialogue entre les différentes catégories de praticiens et praticiennes, entre les divers types de troupes ou compagnies, entre les diverses régions, à supposer qu'un tel dialogue ait jamais existé.

De plus, les artisans et artisanes de théâtre déplorent la démultiplication de structures intermédiaires ou d'interlocuteurs qui, soit les représentent, soit décident de leur sort - tout au moins sur le plan économique -. Un sentiment unanime s'est bientôt dégagé: celui de voir se créer une instance pleinement représentative de la réalité et de la diversité du théâtre professionnel exercé au Québec; cette instance pourrait arbitrer sur la pertinence des politiques culturelles affectant le théâtre, que celles-ci soient de source municipale, provinciale ou fédérale. Cette nouvelle entité a bientôt pris pour désignation celle de Conseil québécois du théâtre.

Si la plupart des personnes rencontrées a reconnu la légitimité de ce principe, tous et toutes ont, par ailleurs, émis des opinions - parfois contradictoires - sur la composition et le mandat de cet éventuel Conseil québécois du théâtre. Ces variantes d'opinion se polarisaient principalement autour des questions suivantes:

a) La composition de ce Conseil: un organisme "lourd" ou "léger"?

S'il est vrai que, plus nombreuses sont les personnes constituant un organisme, plus lent en sera vraisemblablement son fonctionnement, il apparaît néanmoins nécessaire que toutes les facettes de l'activité théâtrale puissent être représentées au sein de ce Conseil québécois du théâtre, de même que toutes les régions, puisque personne ne défendra leurs intérêts prioritaires et respectifs en leur absence.

D'emblée, cela implique la participation - ponctuelle ou continue - d'au moins une vingtaine de personnes. On peut par ailleurs supposer qu'une telle entité saura inventer des mécanismes de fonctionnement souples, intelligents, et surtout efficaces, pour réaliser son mandat.

b) Son autonomie: devrait-il être subventionné ou non?

D'aucuns prétendent que, pour assurer son "autonomie", le Conseil québécois du théâtre ne devrait, en aucun cas, être subventionné par l'État, quelle que soit la provenance de ces subventions, mais au contraire dépendre uniquement des cotisations de ses membres.

L'ampleur présumée des tâches du Conseil requerra, on s'en doute, des moyens réalistes et des sommes conséquentes; à défaut de quoi, cette entité ne sera qu'emblématique et forcément inopérante. Même dans des conditions financières décentes - qui font actuellement défaut - l'ensemble du milieu théâtral n'a pas, croyons-nous, à assumer seul l'entière responsabilité économique de cette entité médiatrice entre le théâtre et l'État.

Par ailleurs, le fait que l'État subventionne certaines personnes morales ne compromet en rien le libre choix de leurs objectifs et moyens d'action, comme l'atteste l'existence de toutes les compagnies à but non lucratif, incluant les entreprises théâtrales, dont l'autonomie est reconnue - et protégée - sous forme législative. En d'autres domaines, et par analogie, l'État (soit, dans les exemples qui suivent, le gouvernement provincial) assure totalement ou partiellement des subsides importants à des entités créées pour répondre à des besoins spécifiques, comme par exemple l'Office de protection du consommateur ou l'Institut québécois du cinéma, dont l'autonomie est respectée.

c) Son/ses pouvoir/s: le Conseil doit-il, ou non, faire partie intégrante de l'Etat?

Certains commentaires favorisaient l'intégration de cette entité nouvelle à un niveau de gouvernement, et plus précisément à celui du Québec, puisque le gouvernement fédéral dispose déjà d'un organisme autonome, soit le Conseil des arts.

Notre réflexion, comme celle de la majorité des personnes consultées, va dans un sens contraire. Il apparaît en effet souhaitable que le Conseil québécois du théâtre, bien que partiellement ou totalement subventionné par l'un ou l'autre - ou les deux - niveaux de gouvernement, ne soit associé spécifiquement à aucun niveau de gouvernement, ni à aucun ministère particulier, puisque:

- d'une part il devrait pouvoir arbitrer sur des politiques théâtrales émanant de toute provenance étatique;
- il devra par ailleurs préserver une distance critique envers toute directive ministérielle, de quelque source qu'elle provienne;
- cette autonomie le prémunira de toute ingérence politique ou partisane.

Cette liberté d'attaches envers quelque niveau de gouvernement que ce soit permettra d'autant mieux au Conseil d'exercer des recommandations qui considéreront prioritairement le développement du théâtre, plutôt que les programmes de l'État, dont il serait plus ou moins responsable s'il en faisait nommément partie.

L'État conservera, en dernier ressort, le pouvoir décisionnel qui lui revient, mais il serait malvenu de ne pas respecter les recommandations de ce conseil pleinement représentatif des volontés des gens de théâtre; si l'État pourra, légalement, aller à l'encontre des volontés exprimées par le Conseil québécois du théâtre, cette décision apparaîtra toutefois comme moralement illégitime, et ce quel que soit le niveau de gouvernement impliqué par une telle décision.

* * * * *

Des mandats possibles dudit conseil sont suggérés, à la fin de ce chapitre, sous forme de propositions. Notons qu'un tel conseil constituerait l'entité par excellence pouvant favoriser la réalisation d'un grand nombre de propositions déjà émises dans le présent rapport. Enfin, il est de toute première importance que l'ensemble du milieu théâtral continue d'être représenté par des délégués/es qui assureront une continuité au travail et aux revendications que les États généraux auront permis.

Pour sa part, le Comité organisateur estime que les États généraux se solderaient par un échec, si les recommandations exprimées par le milieu théâtral n'étaient laissées qu'à l'interprétation de l'État.

La composition de ce conseil prêtera à discussion et nous souhaitons que cette question soit débattue; c'est pourquoi nous ne soumettons ici aucune composition précise ni aucun mécanisme d'opération, bien que plusieurs soient possibles. Vu la complexité de ces questions, le Comité organisateur recommande plutôt la formation d'un comité, chargé d'y répondre à court terme et la convocation d'une Assemblée générale qui entérinera - ou amendera - les choix posés par ce comité. Nous estimons cependant nécessaire d'énoncer ici deux principes:

- 1) La présence de représentants/antes de l'État n'apparaît pas souhaitable au sein de ce conseil

Nous entendons ici les personnes qui travaillent, à quelque niveau que ce soit, dans des ministères ou des organismes subventionnant l'activité théâtrale. Si leur présence pourra être parfois requise pour une meilleure compréhension des programmes et des budgets réservés au théâtre, ces délégués/es de l'État n'interviendront alors qu'à titre de consultants/antes, sans droit de vote, et strictement pour fins de consultation.

- 2) Une composition structurée est préférable à celle d'une formation ad hoc

Certaines personnes consultées souhaitent que ce conseil soit constitué tout simplement d'un nombre X d'individus, élus/es par l'Assemblée générale à la fin des États généraux, un peu comme l'a été le Comité organisateur le 3 février 1980.

Cette hypothèse ne nous semble ni heureuse, ni garante de résultats probants à long terme. La première difficulté en est d'abord une de représentativité; de qui une personne ainsi élue à cette fin est-elle alors la porte-parole, sinon d'elle-même, et surtout qui représente-t-elle, en l'occurrence? Dès lors, comment s'assurer que les intérêts de chaque secteur d'activité seront exprimés et défendus? En second lieu, de qui cette personne pourra-t-elle alors prendre avis et, surtout, à qui et comment pourra-t-elle retourner les résultats de son travail?

Pour ces dernières raisons, et pour celles déjà évoquées, nous suggérons donc une composition planifiée, représentative des réalités régionales, des différents métiers de la scène et des différentes associations déjà existantes.

Cependant, un comité provisoire devrait être élu par l'Assemblée générale, à la fin des États généraux; ce comité aura à étudier la structure légale pouvant favoriser le fonctionnement et l'autonomie du Conseil québécois du théâtre, sa composition, ses mandats et ses mécanismes d'opération. **Il serait souhaitable que ce comité soit formé d'un nombre suffisant d'artisans et d'artisanes, soit neuf (9) personnes et que, déjà, il soit représentatif de diverses régions, pratiques et tendances théâtrales.**

PROPOSITIONS PRIORITAIRES

Proposition 1

Que soit créé un Conseil québécois du théâtre, organisme à but non lucratif, constitué de représentants et représentantes de toutes les régions, de représentants et représentantes, regroupés ou non, des diverses disciplines théâtrales et des divers métiers de la scène.

Proposition 2

Que le Conseil québécois du théâtre défende les intérêts artistiques, moraux, professionnels et économiques de tous les artisans et artisanes du théâtre professionnel exercé au Québec.

Proposition 3

Que le mandat du Conseil québécois du théâtre soit, entre autres, de:

- représenter l'ensemble du milieu théâtral professionnel face à l'État et pouvoir arbitrer sur toute politique culturelle (municipale, provinciale ou fédérale) affectant le théâtre;
- faire respecter et permettre la mise en application des recommandations adoptées lors des États généraux;
- protéger la liberté d'expression des artisans et artisanes de théâtre;
- permettre l'échange et l'information entre les artisans et artisanes des différentes disciplines théâtrales et des différentes régions;
- promouvoir l'activité théâtrale et suggérer des moyens efficaces pour évaluer les besoins des différentes régions en matière de théâtre;
- veiller au soutien adéquat des différentes pratiques théâtrales;
- se doter de moyens suffisants (sous-comités, argent, personnel, équipement, etc.) lui permettant de réaliser ses mandats;
- mettre sur pied divers sous-comités pour examiner toute question touchant le théâtre en général, et notamment:

- . la pertinence des jurys et leur composition
- . la construction ou l'aménagement de lieux théâtraux
- . la constitution de fonds spéciaux pour le théâtre
- . une politique de prix de vente de billets et de spectacles
- . la nomination à la direction artistique des théâtres établis
- . la représentativité des artisans et des artisanes au sein des conseils d'administration des compagnies théâtrales

4. Qu'à la fin des États généraux, l'Assemblée:

- élise ou nomme un comité provisoire, composé de neuf (9) personnes;
 - que ce comité ait pour mandat de réaliser, au plus tard dans six (6) mois suivant les États généraux:
 - . la rédaction de la charte du Conseil québécois du théâtre
 - . l'obtention de son incorporation, en vertu de la troisième partie de la Loi des compagnies (à but non lucratif)
 - . l'élaboration d'un projet de règlements de régie interne du Conseil québécois du théâtre
 - . la proposition d'un choix de priorités faisant suite aux recommandations adoptées lors des États généraux et que le Conseil québécois du théâtre devra réaliser durant son premier exercice financier.
5. Que ce comité provisoire convoque, au plus tard dans six (6) mois, la tenue d'une Assemblée générale, statuant sur la composition, le fonctionnement et les mandats du Conseil québécois du théâtre.

ANNEXE

procès-verbal des délibérations/3 février 1980

OUVERTURE DE L'ASSEMBLÉE

Léa Cousineau, présidente
Denyse Journault, secrétaire

ONT DROIT DE VOTE

178 inscrits individuellement
63 représentants d'organismes
16 observateurs (sans droit de vote)

LA TENUE D'ÉTATS GÉNÉRAUX DU THÉÂTRE

Proposition no 1

Attendu l'importance de la fonction sociale du théâtre;

Attendu l'importance d'un regroupement et des artisans, et des compagnies et des organismes de théâtre;

Attendu l'importance d'un consensus minimum sur une politique globale du théâtre professionnel au Québec;

Attendu les défaillances évidentes des trois paliers gouvernementaux en matière de politique culturelle;

Attendu le développement constant et incessant de nouvelles actions théâtrales;

Attendu l'importance que la politique théâtrale soit définie par les artisans du théâtre eux-mêmes;

Nous proposons la tenue d'États généraux du théâtre.

Proposé par Lise Roy,
appuyé par Raymond Bouchard.

Adopté à l'unanimité.

DATE DE LA TENUE DES ÉTATS GÉNÉRAUX

Proposition no 2

Il est proposé de déposer les propositions relatives à la date de la tenue des États généraux jusqu'en fin d'assemblée.

Dûment proposé et appuyé.

Adopté à l'unanimité.

INVITÉS DES ÉTATS GÉNÉRAUX

Proposition no 3

Il est proposé que le comité organisateur se serve du terme *théâtre professionnel* afin d'éliminer les

distinctions arbitraires souvent imposées (théâtre institutionnel, jeune théâtre, théâtre pour enfants, théâtre de métier, etc.)

Proposé par Paul Buissonneau,
appuyé par Normand Labelle.

Adopté.

Proposition no 4

Il est proposé que *le mime* soit considéré comme faisant partie du théâtre professionnel.

Dûment proposé et appuyé.

Adopté.

Proposition no 5

Il est proposé que le comité organisateur invite aux États généraux tous les organismes subventionnés qui viendront expliquer leurs politiques et entendre nos revendications.

Dûment proposé et appuyé.

Proposition no 6

Il est proposé que le comité organisateur invite aux États généraux des représentants de services gouvernementaux d'autres ministères qui peuvent être utiles au théâtre.

Dûment proposé et appuyé.

Proposition no 7

Il est proposé de déposer les propositions 5 et 6 et de les référer au comité organisateur des États généraux.

Dûment proposé et appuyé.

Adopté.

THÈMES

A-Bilan

Proposition no 8

Il est proposé que les États généraux permettent d'abord et surtout un bilan et un constat de la situation actuelle du théâtre au Québec.

Dûment proposé et appuyé.

Adopté.

Proposition no 9

Il est proposé que les États généraux du théâtre ne débouchent ni sur des doléances, ni sur des recommandations, mais bien sur la définition de l'état de fait de la pratique théâtrale d'ici et, conséquemment, sur la restructuration de la politique culturelle à partir de cette pratique.

Dûment proposé et appuyé.

Adopté.

B-Politiques culturelles

Proposition no 10

Il est proposé que les intervenants en théâtre lors de la tenue des États généraux définissent eux-mêmes des objectifs, des stratégies et des politiques d'intervention nationale au niveau du théâtre.

Proposé par Guy Saint-Jean,
appuyé par Roger Blay.

Adopté.

Proposition no 11

Attendu l'importance culturelle et économique du théâtre au Québec, il est proposé que lors de la tenue des États généraux, les thèmes du développement théâtral soient définis à partir des besoins et des recommandations du milieu.

Proposé par Normand Labelle,
appuyé par Marie-Louise Dion.

Adopté.

C-Subventions

Proposition no 12

Il est proposé que les États généraux se penchent sur les critères et les catégories de subvention présentement existantes et les révisent en fonction des besoins réels du théâtre qui se fait.

Dûment proposé et appuyé.

Adopté.

Proposition no 13

Il est proposé que le comité organisateur des États généraux fasse des

recommandations sur la participation du milieu à l'élaboration des méthodes d'évaluation de l'attribution des subventions.

Proposé par John Goodwin,
appuyé par Daniel Gadouas.

Adopté.

D-Conditions de travail

Proposition no 14

Il est proposé que les États généraux définissent la place du théâtre dans la société et le statut de ses praticiens et fassent en sorte que ce statut soit reconnu.

Dûment proposé et appuyé.

Adopté.

Proposition no 15

Il est proposé que les États généraux sensibilisent le gouvernement et la population sur le problème des salles et la nécessité de trouver ou créer de nouveaux lieux.

Dûment proposé et appuyé.

Adopté.

Proposition no 16

Il est proposé que soient débattus lors des États généraux la reconnaissance de tous les artisans de théâtre de la part du gouvernement, le statut civil de ces artisans et leur droit aux prestations d'assurance chômage.

Dûment proposé et appuyé.

Adopté.

E-Moyens de pression

Proposition no 17

Il est proposé que le comité organisateur suggère aux États généraux des moyens de pression et d'intervention pour acheminer les recommandations des États généraux aux différents paliers de gouvernement.

Proposé par John Goodwin,
appuyé par Yves Paquin.

Adopté.

F-Autres

Proposition no 18

Il est proposé que les États généraux se penchent sur la possibilité de mettre sur pied des mécanismes permettant une concertation sur le prix des spectacles et le prix des billets.

Dûment proposé et appuyé.

Adopté.

Proposition no 19

Il est proposé que les thèmes suivants soient débattus lors des États généraux:

La stimulation de la population au théâtre.

La participation individuelle de tous les artisans du théâtre à la direction artistique d'un théâtre.

La régionalisation (en ville aussi).

La politique d'échanges culturels et de co-production.

La censure.

La formation en théâtre.

La place du CEAD (collaboration possible).

L'importance et la pertinence des structures gouvernementales par rapport à la réalité du théâtre.

Dûment proposé et appuyé.

Adopté.

Proposition no 20

Il est proposé que soient retenus les trois thèmes suivants lors de la tenue des États généraux:

1- Approche socio-politique du théâtre:

constituer des «cahiers de doléances»;

étudier les rapports de pouvoir au théâtre;

faire des propositions concrètes de développement du théâtre;

tout cela en vue de la constitution d'un mouvement de pression.

2- Approche économique de la réalité théâtrale:

dégager des statistiques;

voir: qui «vit» du théâtre, quel est le marché;

faire des projections de développement pour les dix prochaines années;

étude de mesures concrètes à envisager.

3- Approche philosophique du théâtre:

qu'est-ce qui réunit tous ceux qui font du théâtre?;

quelle est la spécificité du théâtre par rapport aux autres approches spectaculaires?;

est-ce que le théâtre est utile? (sur le plan social);

est-ce qu'il doit être soutenu par l'état, par le public?

Dûment proposé et appuyé.

Adopté.

ÉLECTION DU COMITÉ

Proposition no 21

Il est proposé que le comité organisateur soit formé de cinq (5) personnes élues par l'assemblée du 3 février 1980.

Dûment proposé et appuyé.

Adopté.

Proposition no 22

Il est proposé que le comité de cinq soit élargi à sept (7) personnes.

Dûment proposé et appuyé.

Adopté.

MANDATS DU COMITÉ

Proposition no 23

Il est proposé que les mandats du comité organisateur soient:

que le comité organise les États généraux du théâtre professionnel dans les délais prescrits;

qu'il y ait un processus de consultation des artisans de théâtre de toutes les régions du Québec qui serve de base à l'élaboration de la tenue des États généraux du théâtre professionnel;

que la demande d'une subvention spéciale à la tenue d'États généraux soit faite par ce comité et que l'on songe également à d'autres moyens de financement, telle une souscription populaire;

que le comité collecte les principales informations concernant les intervenants des États généraux et les rende accessibles à ceux-ci avant la tenue des États généraux, que ce soit sous forme d'enquête spécialisée ou autre.

Proposé par Marie Leberge,
appuyé par François Beaulieu.

Adopté.

Proposition no 24

Il est proposé que le comité, par l'intermédiaire du Centre québécois de théâtre, communique avec l'Institut international de théâtre pour obtenir de la documentation sur des expériences analogues qui auraient eu lieu dans d'autres pays; que le comité invite le secrétaire général de l'Institut international de théâtre aux États généraux.

Dûment proposé et appuyé.

Adopté.

Proposition no 25

Il est proposé que le comité ait les mandats suivants:
que le comité voit à former des sous-comités sur des points spécifiques pour préparer la discussion lors des États généraux; que les délibérations de ces sous-comités soient publiques et ouvertes à la participation des individus et des troupes;
que le comité se donne les moyens nécessaires pour nourrir la réflexion lors des États généraux en allant chercher l'aide de personnes-ressources;
que le comité apporte aux États généraux des propositions concrètes de définition d'une politique culturelle;
que le comité oriente la réflexion de façon à ce que les prises de position et l'action soient «politiques»;
que le comité voit à une représentation équitable des régions et des groupes lors des États généraux;
que le comité voit à déterminer le mode de votation.

Dûment proposé et appuyé.

Adopté.

DATE DE LA TENUE DES ÉTATS GÉNÉRAUX

Proposition no 26

Il est proposé que les États généraux aient lieu d'ici un an, si possible avant janvier 1981.

Dûment proposé et appuyé.

Adopté.

Proposition no 27

Étant donné l'urgence de la situation;

Étant donné que l'assemblée est fort représentative;

Il est proposé qu'une action immédiate soit entreprise, genre «aujourd'hui».

Dûment proposé et appuyé.

Adopté.

CLÔTURE DES DÉBATS

TABLEAU 6

Statistiques générales concernant les
compagnies de théâtre institutionnel* du Québec
pour les cinq dernières années

| | 1975 | 1976 | 1977 | 1978 | 1979 |
|---|---------|---------|---------|---------|---------|
| 1) N total de productions | 65 | 56 | 55 | 55 | 53 |
| 2) \bar{N} de productions/compagnie | 7,2 | 6,2 | 6,1 | 6,1 | 5,8 |
| 3) N total d'interprètes (8 compagnies) | 530 | 451 | 438 | 375 | 345 |
| 4) \bar{N} d'interprètes/production | 8,5 | 8,7 | 8,4 | 7,4 | 7,0 |
| 5) N total de représentations | 1 876 | 1 682 | 1 816 | 1 760 | 1 783 |
| 6) N total de spectateurs | 897 214 | 712 834 | 725 707 | 701 388 | 705 025 |
| 7) \bar{N} de spectateurs/production | 13 803 | 12 729 | 13 195 | 12 753 | 13 302 |
| 8) \bar{N} de spectateurs/représentation | 478 | 424 | 400 | 399 | 395 |
| 9) \bar{N} de spectateurs/compagnie | 99 690 | 79 203 | 80 634 | 77 932 | 78 336 |
| 10) \bar{N} de représentations/compagnie | 208 | 187 | 202 | 195 | 198 |
| 11) \bar{N} de représentations/production | 29 | 30 | 33 | 32 | 34 |
| 12) N total d'employés (8 compagnies) | 106 | 102 | 92 | 81 | 84 |
| 13) \bar{N} d'employés/compagnie | 13,3 | 12,8 | 11,5 | 10,1 | 10,5 |

Source : Stringer, Yvan, La situation financière du théâtre institutionnel au Québec, septembre 1980, pages 3, 8 et 28-37.

Agencement des données, présentation du tableau et compilations spéciales faites par Laurent Lapierre.**

Abréviation : \bar{N} /compagnie : nombre moyen par compagnie.

* Sauf indications contraires, ces statistiques concernent neuf compagnies du théâtre institutionnel. Le Théâtre du Bois-de-Coulonge (qui n'avait pas encore été «institutionnalisé») et le Saidye Bronfman (information non disponible) ne sont pas inclus dans ces statistiques.

**L. Lapierre, op. cit.

TABLEAU 7

Statistiques générales concernant les
compagnies non institutionnelles de Théâtre
au Québec pour les trois dernières années

| Compagnies non institutionnelles | 77-78 | 78-79 | 79-80 |
|---|---------|-----------|-----------|
| N de compagnies | 51 | 77 | 88 |
| N total de productions | 127 | 187 | 265 |
| \bar{N} de productions/compagnie | 2,4 | 2,4 | 3 |
| N total d'interprètes | 1 000 | 1 031 | 1 514 |
| \bar{N} d'interprètes/production | 6,9 | 5,2 | 5,6 |
| N total de représentations | 3 618 | 5 194 | 7 522 |
| N total de spectateurs | 777 990 | 1 017 666 | 1 194 734 |
| \bar{N} de spectateurs/production | 6 125 | 5 442 | 4 508 |
| \bar{N} de spectateurs/représentation | 215 | 195 | 159 |

Source : Premières compilations effectuées par Colbert (1981) à partir de feuilles de données fournies par le Service de Théâtre du ministère des Affaires culturelles.

Compilation et tableau faits d'après Laurent Lapierre.*

Abréviation: \bar{N} /compagnie: nombre moyen par compagnie.

* L. Lapierre, op. cit.

TABLEAU 8 A

Évolution du nombre de productions des théâtres
institutionnels et non institutionnels

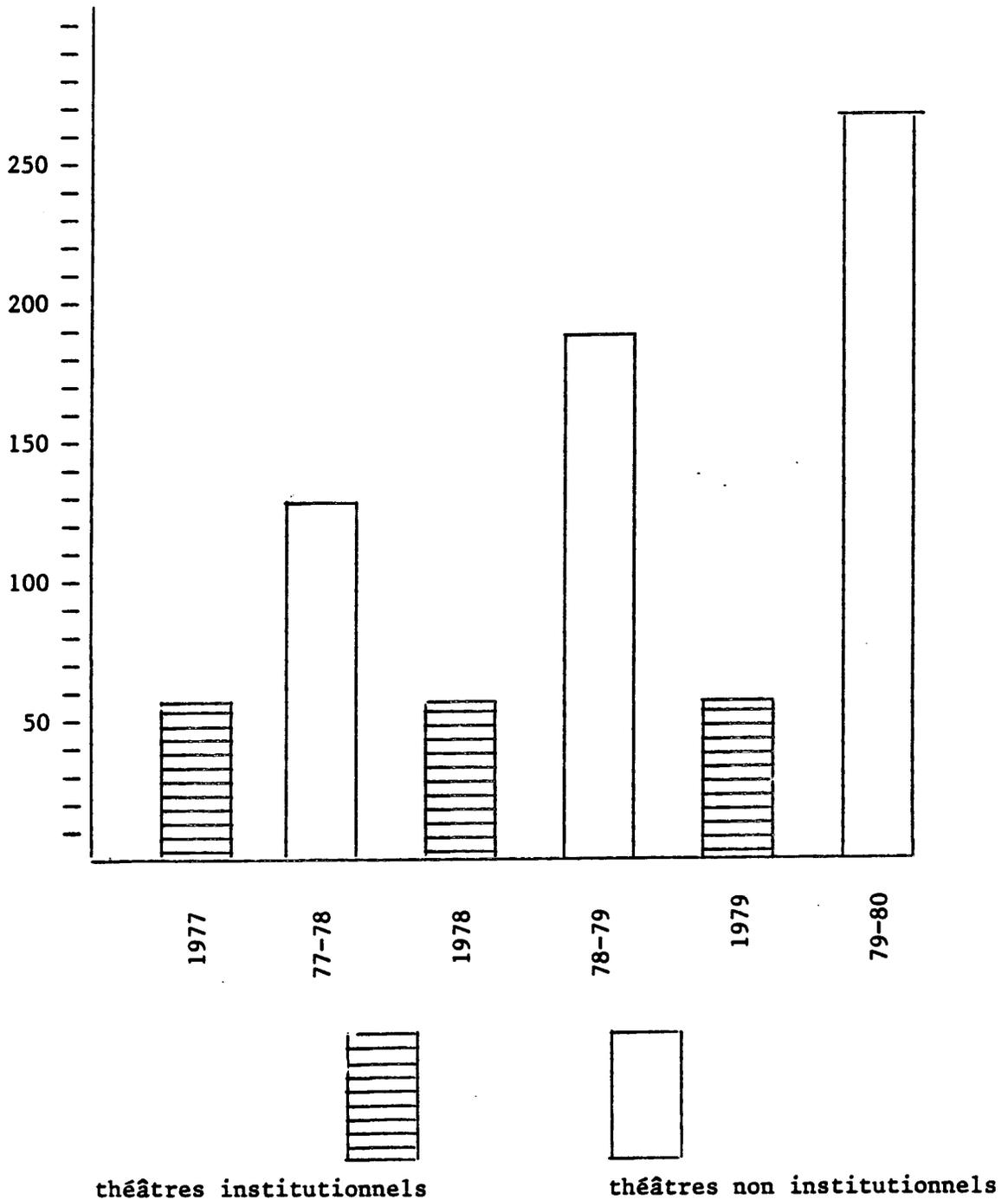
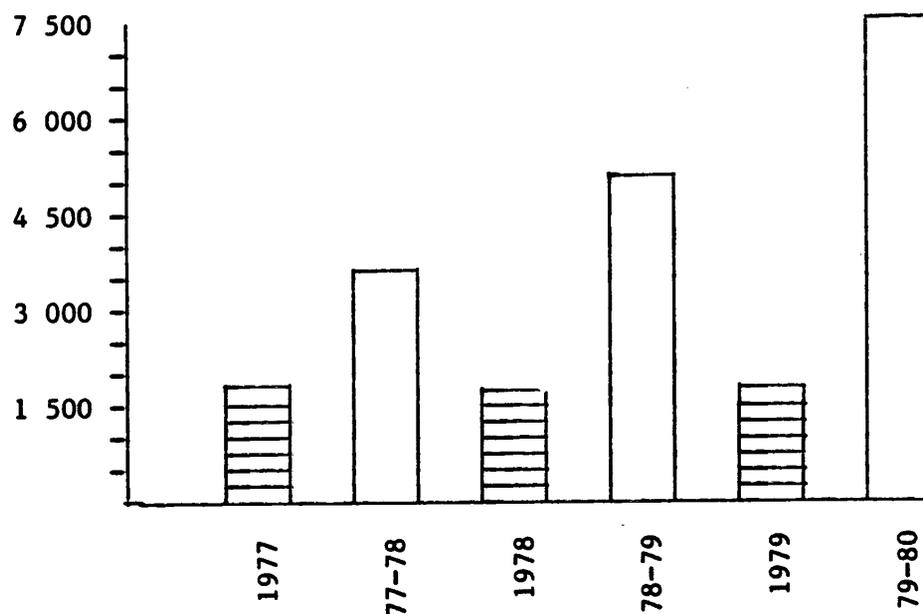


TABLEAU 8B

Évolution du nombre de représentations données par les théâtres institutionnels et les théâtres non institutionnels

**TABLEAU 8C**

Évolution du nombre total de spectateurs rejoints par les théâtres institutionnels et les théâtres non institutionnels

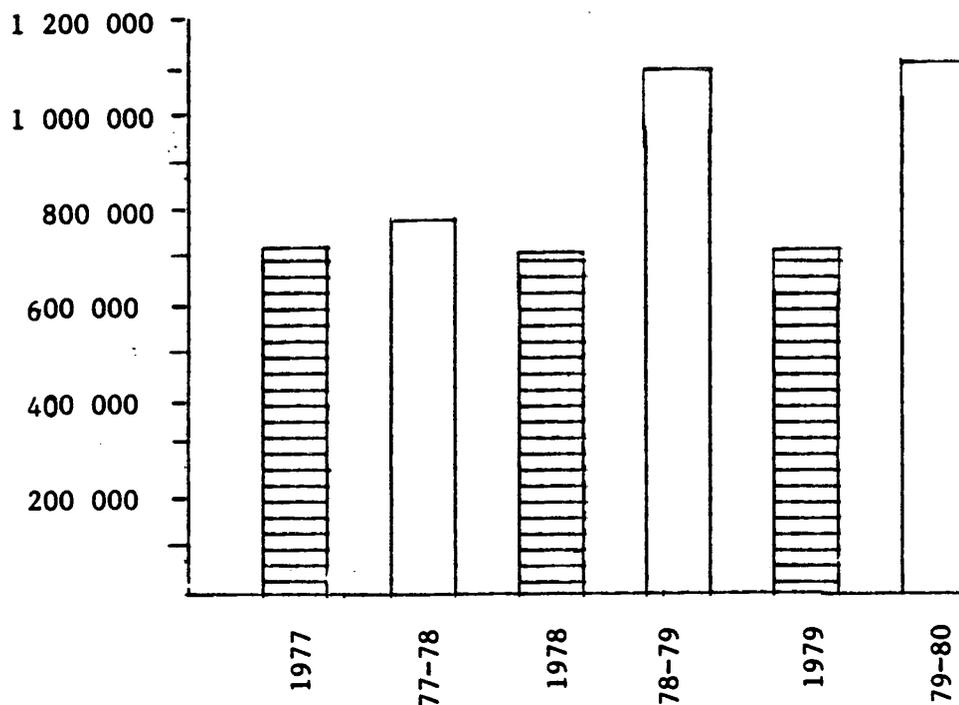


TABLEAU 9

POPULATION, SUPERFICIE ET DENSITÉ DES RÉGIONS DE RECENSEMENT, QUÉBEC, 1971*

| Région de recensement | Population | | Superficie | | Densité | |
|------------------------------|------------|-------------------------------|------------|---------------------------------|----------|--------------------------------------|
| | Total | Territoire municipalisé n. | Total | Territoire municipalisé mi.2 | Total | Territoire municipalisé hab./mi.2 |
| 1. Est-du-Québec | 325 806 | 323 320 | 16 406 | 7 440 | 19,87 | 41,71 |
| 2. Saguenay - Lac Saint-Jean | 265 642 | 263 539 | 40 906 | 3 512 | 6,49 | 75,04 |
| 3. Québec | 848 581 | 847 567 | 14 178 | 8 723 | 60,48 | 98,04 |
| 4. Mauricie - Bois-Francis | 403 651 | 401 324 | 14 722 | 4 078 | 27,41 | 98,41 |
| 5. Estrie | 243 637 | 243 637 | 4 152 | 4 130 | 58,67 | 58 99 |
| 6N Montréal-Nord | 386 753 | 385 456 | 9 841 | 3 962 | 39,30 | 97,54 |
| 6C Montréal-Centre | 2 187 153 | 2 187 153 | 285 | 285 | 7 665,10 | 7 665,61 |
| 6S Montréal-Sud | 840 749 | 840 749 | 4 552 | 4 552 | 184 69 | 183,69 |
| 7. Outaouais | 247 620 | 247 464 | 15 927 | 6 839 | 15,54 | 36,19 |
| 8. Nord-Ouest | 142 890 | 119 604 | 25 513 | 3 034 | 5,60 | 39,41 |
| 9. Abitibi - Témiscamingue | 101 270 | 96 367 | 75 841 | 8 502 | 1,43 | 11,34 |
| 10. Nouveau-Québec** | 34 012 | 21 233 | 301 930 | 111 | 0,12 | 191,29 |

* Nous reproduisons le tableau tel quel malgré une erreur évidente: la région 09 étant bien entendu la Côte-Nord et non Abitibi-Témiscamingue comme il apparaîtrait ici.

** La région 10 comprend certaines superficies municipalisées mais elles sont soit très petites, soit de nature très particulière (Baie James), ce qui explique qu'on ne fait pas la distinction dans ce tableau.

Source: Office de planification et de développement du Québec. Les caractéristiques sectorielles interrégionales, Cahier 1 - Les indicateurs globaux.

