

12^e CONGRÈS
québécois
du théâtre

*les théâtres institutionnels
et le développement de l'art théâtral*

**4_5 NOVEMBRE 2011
CENTRE ST-PIERRE_MONTRÉAL**

**Cahier
du participant**

Table des matières

3 Préambule

4 Horaire

6 ***Le désir de se projeter dans le temps***
Exposé de Paul Lefebvre

13 Témoignages sur différentes réalités professionnelles
▶ Présentation des panélistes

16 Définition de l'institution théâtrale
et charte du théâtre institutionnel

19 Forum de discussion : ***Affirmons des choix***
▶ Tradition ou innovation artistique
▶ Emblème national ou institution régionale
▶ Patrimoine culturel ou instrument artistique

24 Propositions préliminaires

27 Remise de la bourse de carrière remise à Claude Goyette
Cérémonie organisée par le Conseil des arts et des lettres du Québec

28 Le Conseil québécois du théâtre

29 Remerciements

Préambule

Trente ans après son émergence, le modèle théâtral québécois, hérité des Premiers États généraux de 1981, se caractérise aujourd’hui par une pluralité de compagnies de petite taille, de taille intermédiaire et de quelques grandes compagnies à saison. Malgré son développement manifeste, le milieu théâtral ne voit plus le champ de ses possibles s’élargir et ne peut que constater la fragilité des structures en place. Les différents manques, tant sur les plans organisationnel, structurel que financier, pénalisent la pratique de l’art théâtral et son innovation artistique.

Or, depuis près de soixante ans et sous l’impulsion de compagnies notoires, le patrimoine immobilier théâtral s’est développé, consolidant ainsi des lieux de production et de diffusion qui offrent une saison théâtrale régulière. Ces compagnies participent activement à la rencontre des publics. En ayant pignon sur rue, elles offrent de formidables vitrines à la création théâtrale. En raison de leur histoire, de leur évolution et de leur positionnement, la dénomination de « théâtre institutionnel » leur est souvent attribuée. Toutefois, la réalité ne rejoint pas vraiment cette appellation.

C’est dans ce contexte qu’il importe de s’interroger sur la nature, la place actuelle et le rôle que seraient à même de jouer, dans notre développement commun, certaines compagnies identifiées « théâtres institutionnels ». On ne peut nier leur importance. En effet, on attend de ces compagnies que leurs sphères d’action et d’influence agissent comme catalyseur dans le développement des diverses pratiques. On espère également que de nouveaux théâtres institutionnels puissent émerger pour consolider la place du théâtre dans une région ou un secteur de la discipline. Et aujourd’hui, on aspire à se doter de centres de création et de diffusion incontournables et vitaux pour l’avenir de l’art théâtral.

Comment définir ces théâtres institutionnels ? Comment garantir leur pérennité et empêcher leur fragilisation ? Comment réussir à proposer un développement qui puisse véritablement servir toute la communauté théâtrale alors même que ce sont des organismes privés, financés seulement en partie par les fonds publics ? Ces questions se sont posées aux membres du comité, mis en place depuis plus d’un an au CQT, dont le mandat était de poursuivre une réflexion sur la notion d’institution théâtrale. En convenant que toute « institution théâtrale » n’est pas un « théâtre institutionnel » et que le développement de la pratique théâtrale ne passe pas exclusivement par des « institutions », le fruit de leurs réflexions et de leurs recherches a été la rédaction d’une charte qui énonce les principes permettant d’encadrer les théâtres institutionnels.

Les différents travaux du comité et la charte qu’il a rédigée ont nourri les discussions de trois tables de concertation tenues en prévision du Congrès. L’ensemble de la communauté théâtrale est maintenant convié, dans le cadre de ce 12^e Congrès, à poursuivre les échanges sur ce thème et convenir d’une matrice de théâtre institutionnel propre à servir le développement de l’art théâtral et ses artisans.

L’objectif de ce Congrès n’est pas de remettre en cause l’équilibre existant entre des compagnies de tailles diverses, il est plutôt de porter un regard neuf sur certaines conditions qui rendraient possible le développement de la pratique théâtrale.

VENDREDI 4 NOVEMBRE

8 h	ACCUEIL ET INSCRIPTIONS Remise de la trousse du participant / Inscriptions dernière minute
9 h	OUVERTURE DE L'ASSEMBLÉE PLÉNIÈRE DU 12^E CONGRÈS
9 h 30	LE DÉSIR DE SE PROJETER DANS LE TEMPS Le désir de fonder des compagnies de théâtre, qui puissent se projeter dans une durée afin de créer un théâtre d'une certaine envergure, date des années où, au Québec, on a commencé à penser le théâtre comme un art plutôt qu'un commerce de divertissement. Quelles formes ce désir a-t-il pris au cours des quatre-vingts dernières années ? Et quels écueils, aujourd'hui, nuisent à ce désir ? Par Paul Lefebvre <i>Conseiller dramaturgique, Centre des auteurs dramatiques</i>
9 h 45	TÉMOIGNAGES SUR DIFFÉRENTES RÉALITÉS PROFESSIONNELLES Se plier aux exigences de la création artistique, de sa production et de sa diffusion ressemble souvent à un parcours effréné. Confronté à son actualité professionnelle, chaque praticien de théâtre gère des enjeux et des contraintes propres à sa réalité et qui le tiennent dans une méconnaissance du quotidien de ses pairs. Partage d'expériences. PANÉLISTES : <ul style="list-style-type: none">▶ Benoit Vaillancourt <i>Directeur général et artistique du Théâtre du Bic</i>▶ Marie-Thérèse Fortin <i>Directrice artistique et codirectrice générale du Théâtre d'aujourd'hui</i>▶ Clare Schapiro <i>Directrice artistique et générale d'Imago Théâtre</i>▶ Lorraine Pintal <i>Directrice artistique et générale du Théâtre du Nouveau Monde</i>▶ Sarah Berthiaume <i>Auteure, metteuse en scène, comédienne et cofondatrice de la compagnie Abat-Jour Théâtre</i>▶ Ginette Noiseux <i>Directrice artistique du Théâtre ESPACE GO</i>▶ Carol Cassitat <i>Directeur artistique du Théâtre du Gros Mécano</i>
11 h 15	PAUSE
11 h 45	PÉRIODE D'ÉCHANGES ENTRE PANÉLISTES ET PARTICIPANTS
13 h	REPAS
14 h	FORUM DE DISCUSSION : AFFIRMONS DES CHOIX ! Trois temps consacrés à des échanges et à la formulation de propositions liées à la définition d'une charte encadrant le théâtre institutionnel. <ul style="list-style-type: none">▶ <i>TRADITION OU INNOVATION ARTISTIQUE</i>
16 h	PAUSE
16 h 30	FORUM DE DISCUSSION : AFFIRMONS DES CHOIX ! <ul style="list-style-type: none">▶ <i>EMBLÈME NATIONAL OU INSTITUTION RÉGIONALE</i>
18 h 45	CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC (CALQ) Cérémonie en l'honneur du scénographe Claude Goyette, récipiendaire d'une des prestigieuses bourses de carrière du CALQ

SAMEDI 5 NOVEMBRE

9 h 30	FORUM DE DISCUSSION : AFFIRMONS DES CHOIX ! Dernier des trois temps consacrés à des échanges et à la formulation de propositions liées à la définition d'une charte encadrant le théâtre institutionnel. ▶ <i>PATRIMOINE CULTUREL OU INSTRUMENT ARTISTIQUE</i>
11 h 30	PAUSE
12 h	PRÉPARONS DEMAIN ! VOTE sur la proposition de création d'un comité de suivi. VOTE sur la définition-cadre de l'institution théâtrale au sein de laquelle s'inscrit la charte du théâtre institutionnel. VOTE sur les autres propositions.
12 h 50	CLÔTURE DU 12^E CONGRÈS
13 h	DÎNER LIBRE
14 h 30	ASSEMBLÉE GÉNÉRALE ANNUELLE DES MEMBRES
17 h	LANCEMENT DE L'ÉDITION 2008-2009 DE L'ÉTUDE <i>PROFIL STATISTIQUE SUR LA SAISON THÉÂTRALE</i>
17 h 45	COCKTAIL DE CLÔTURE

Le désir de se projeter dans le temps

*Un exposé de Paul Lefebvre, conseiller dramaturgique
au Centre des auteurs dramatiques*



Paul Lefebvre, qui travaille depuis janvier 2010 comme conseiller dramaturgique au Centre des auteurs dramatiques (CEAD), est aussi traducteur, metteur en scène et professeur de théâtre. De 2001 à 2009, il a été en poste au Centre national des Arts (CNA) à Ottawa où il a été l'adjoint artistique de Denis Marleau au Théâtre français, attaché artistique général (travaillant entre autres avec l'Orchestre du Centre national des Arts) et directeur artistique fondateur de la biennale Zones Théâtrales. Au cours des années 1990, il a été le directeur littéraire du Théâtre Denise-Pelletier à Montréal et codirecteur artistique du Théâtre Teesri Duniya. À ce jour, il a traduit dix-sept pièces dont *Un tramway nommé Désir* de Tennessee Williams, *Danser à Lughnasa* de Brian Friel et *Unity, mil neuf cent dix-huit* de Kevin Kerr. Mentionnons aussi parmi ses mises en scène : *Le Sang de Mishi* de Franz-Xaver Kroetz et *Le Lit de mort* d'Yvan Bienvenue. Il est aussi l'auteur de nombreuses publications dans des périodiques spécialisés en théâtre. Très actif comme conférencier, il a aussi enseigné entre autres à l'Université de Montréal, à l'Université du Québec à Montréal et à l'École nationale de théâtre du Canada. Depuis 2005, il représente le Canada à la Commission internationale des théâtres francophones. Il a été élu vice-président Montréal du CQT en 2009.

Nous aurons les institutions que nous voulons

Imaginons que le gouvernement soit insatisfait de ce qui se passe à la Grande Bibliothèque. Est-ce que le gouvernement aura comme premier réflexe de réduire ses subventions, représentant plus de 90 % de son fonctionnement, menaçant de les supprimer complètement au bout de trois ans si la situation n'est pas corrigée ? Non. Pourquoi ? Parce que la Grande Bibliothèque est une institution.

Qu'est-ce qu'une institution ? C'est tout ce qu'une collectivité considère comme nécessaire à sa vie, à son fonctionnement et auquel on donne des assises qui assurent la réalisation de sa mission au présent et dans sa durée. En théâtre, qu'est-ce que serait une institution ? Proposons la définition suivante : *une institution théâtrale est un organisme dont la mission, le rôle et les responsabilités sont reconnus comme essentiels à la vie artistique par la société, le milieu théâtral et l'État; et auquel est accordé un statut qui confirme son mandat et en assure sa pérennité.* Un aspect important : la mission d'une institution est plus grande que l'interprétation qu'en donnent les individus qui en sont successivement responsables.

Voulons-nous, comme milieu, que certaines de nos organisations et que certains de nos théâtres soient reconnus comme nécessaires à la vie culturelle de la société québécoise ? Voulons-nous que ces organismes et ces théâtres jouissent d'un statut qui confirme leur mission, leur accorde des moyens et assure leur pérennité ? Le développement de notre théâtre en dépend-il ? Voilà l'essentiel des questions sur lesquelles nous aurons à nous pencher au cours de ce 12^e Congrès québécois du théâtre.

Retour dans le temps

Ce désir de reconnaissance et de pérennité a des racines profondes dans la pratique théâtrale québécoise, en particulier chez les compagnies de théâtre. À la fin des années vingt, lorsque la compagnie Barry-Duquesne, la première troupe composée entièrement de comédiens québécois¹, s'installe au Théâtre Stella², on sent pour la première fois au Québec ce désir d'allier une pratique théâtrale à un désir de s'inscrire solidement dans le corps social. Le contexte de la crise économique de 1929 et les méthodes de productions héritées du vieux théâtre commercial³ mettront vite à mal cette ambition. La compagnie tentera de se relancer et se donnera un nouveau nom : Académie canadienne d'art dramatique, qui indique le désir de voir son existence reconnue. Malgré ce nom fait pour être gravé dans la pierre, il n'y avait pas pierre qui vaille, la compagnie fermera !

L'activité théâtrale reprend à la fin des années trente, après une presque mort du théâtre de langue française au Québec. Beaucoup de choses vont alors changer. La nouvelle génération n'envisage désormais plus le théâtre comme un divertissement commercial, mais plutôt comme un art. Les années quarante voient la naissance de nombreuses compagnies de théâtre, mais qui doivent fermer leurs portes pour des raisons financières après une, deux ou trois productions. Trois exceptions notables : Gratien Gélinas avec *Les Fridolinades*, qui sont des revues annuelles; les Compagnons de Saint-Laurent soutenus par la Congrégation des pères de Sainte-Croix et l'Équipe, la plus brillante aventure artistique de ce temps, fondée par Pierre Dagenais, et qui devra fermer boutique au bout de cinq ans pour des raisons financières, malgré de nombreux succès.

L'après-guerre est une période cruciale. En 1951, de jeunes artistes, dont certains sont endettés jusqu'aux gencives par l'échec financier, et non artistique, de leur petite compagnie de création, décident de se donner une structure de compagnie calquée à la fois sur des modèles théâtraux européens et des modèles corporatifs nord-américains. Ainsi, ils vont d'abord s'assurer d'appuis fermes auprès de gens d'affaires majeurs et auprès de certaines instances politiques⁴. De plus, ils adoptent un modèle artistique fondé sur une alternance de productions exigeantes et de spectacles rassembleurs que pratiquent ces années-là en Europe des directeurs de théâtre comme Laurence Olivier et Louis Jouvet. Cette compagnie, qui célèbre cette année son soixantième anniversaire, c'est le Théâtre du Nouveau Monde. Rapidement, son modèle sera repris, ne serait-ce que par le Théâtre du Rideau Vert qui, après avoir frôlé la faillite et cessé ses opérations pendant un an et demi, reprend ses activités en 1955 sur une base corporative plus solide.

C'est également lors de ces années d'après-guerre que se prennent maintes décisions politiques qui détermineront la nature du soutien public à la vie théâtrale. En 1949, Ottawa met sur pied la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada dont le rapport recommandera la création du Conseil des Arts du Canada, chose faite en 1957. 1956 voit la naissance du Conseil des arts de Montréal. Pour sa part, le gouvernement québécois mettra en place le ministère des Affaires culturelles du Québec en 1961. De plus, le Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec, institué par une loi en 1942, ouvre un établissement dédié à l'enseignement de l'art dramatique à Montréal en 1954.

¹ Durant les premières années du 20^e siècle, la plupart des acteurs jouant sur les scènes du Québec sont des artistes venant d'Europe, engagés pour des contrats d'une saison. Les comédiens québécois se font alors plutôt rares au sein des distributions et sont généralement confinés à des seconds rôles.

² L'actuel Théâtre du Rideau Vert

³ Par exemple, une seule production est diffusée chaque semaine, peu de temps est alloué aux répétitions, les costumes sont fournis par les comédiens, les décors sont standardisés et construits sans démarche artistique.

⁴ Il est à noter que les premières subventions des conseils des arts ne viendront qu'à la fin des années 1950.

Les nouvelles instances publiques fédérales, provinciales et municipales créées à cette époque pour soutenir le développement des arts de la scène au Québec vont favoriser d'emblée un théâtre de prestige qui ressemble à ce qui se fait dans les grandes capitales, comme Londres, Paris et New York. C'est ce qui explique le faible soutien que l'on accorde au seul grand théâtre qui s'est donné un mandat de création, soit la Comédie-canadienne que Gratien Gélinas a établie en 1957 dans le Burlesque Gayety's Theatre⁵.

Cela dit, l'idéologie du rattrapage, qui caractérise les années soixante, et l'internationalisation du Québec, symbolisée par l'ouverture de la Place des Arts en 1963 et par l'Expo 67, permettent la croissance de grandes compagnies de théâtre dont certaines programment dix productions par saison et où plusieurs spectacles comportent des distributions dépassant la vingtaine de comédiens. C'est dans ce contexte, et en réponse à la syndicalisation du milieu des arts de la scène déclenchée par des pressions américaines à l'ouverture de la Place des Arts, que l'Union des artistes, qui s'occupe alors principalement de radio et de télévision, doit édicter des règles de scène. Pour gérer cette convention collective, les compagnies de théâtre, qu'elles soient à but lucratif ou non, se regroupent en 1964 sous le nom de l'Association des directeurs de théâtre (ADT).

Pour les plus importants de ces théâtres, à qui l'on donne déjà le nom d'institution, mais qui ne le sont pas vraiment, les années soixante et soixante-dix apparaissent rétrospectivement comme une période faste. Il convient cependant de relativiser les choses. Rappelons que Jean Gascon, le directeur artistique fondateur du TNM, claque la porte de son théâtre en 1966 parce que l'État refuse de lui accorder ce qu'il accorde au Festival de Stratford, soit les moyens de fonctionner avec une troupe permanente.

En 1968, l'État québécois soutient 19 compagnies de théâtre et un organisme de services, le Centre des auteurs dramatiques. Douze ans plus tard, ce soutien est accordé à 111 compagnies, dont environ une centaine peuvent être considérées comme professionnelles. Que s'est-il passé ? La naissance d'un mouvement qui prend vite le nom de Jeune Théâtre. Poussé par le désir d'identifier le Québec moderne issu de la Révolution tranquille, exalté par le désir nouveau de jouer une dramaturgie fondée sur la richesse de l'oralité québécoise et porté par les utopies de Mai 68, le Jeune Théâtre vient changer complètement le rôle et la place de l'art dramatique au Québec. Cet important mouvement poursuit son essor tout au long des années soixante-dix. Esprit du temps oblige, les compagnies du Jeune Théâtre se distinguent par une attitude contestataire envers le statut et les positions artistiques et esthétiques des théâtres identifiés comme institutionnels. Il convient cependant de relativiser cette hostilité assez généralisée de la part des jeunes praticiens, puisqu'elle ne reflète pas l'ensemble de la situation qui prévaut au sein du milieu. En effet, plusieurs grands théâtres font alors place aux pratiques émergentes. Par exemple, c'est le Théâtre Populaire du Québec, dirigé par Albert Millaire, qui a permis au Grand Cirque Ordinaire d'exister, en produisant et en diffusant sa première création. C'est Jean-Louis Roux qui a confié les Jeunes Comédiens du TNM à Jean-Pierre Ronfard, déclenchant une des aventures artistiques les plus ahurissantes de notre théâtre. Tout comme Gilles Pelletier, avec les Ateliers de la NCT (la Nouvelle Compagnie Théâtrale), a fait en sorte que des artistes de la génération du Jeune Théâtre puissent, avec un mentorat attentif, créer des spectacles sans avoir à se constituer en compagnie.

En 1980, la situation du théâtre québécois se caractérise par une grande inégalité entre les compagnies : quelques grandes et de très nombreuses petites. Comme l'a rappelé récemment Pierre MacDuff, « *les onze compagnies dites institutionnelles et membres de l'ADT recevaient 70 % des 5,5 M\$ en subventions pour le secteur théâtre du ministère des Affaires culturelles du Québec, du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des arts de la région métropolitaine de Montréal, alors que quelque 90 jeunes compagnies se partageaient les 30 % restant, ce qui ne représentait que des subventions minimales pour chacune et n'offrait d'autres perspectives que le vivotement*⁶. »

⁵ Le TNM occupe ce lieu depuis 1972.

⁶ MacDuff, Pierre. « Le révisionnisme de Jean-Claude Germain ». Cahiers de Théâtre Jeu, No. 126, 2008, p.127.

Ce contexte pousse les jeunes compagnies à mettre sur pied les premiers États généraux du théâtre en 1981. L'ADT participe alors aux travaux préparatoires, mais moins d'une heure avant l'ouverture de l'événement, elle communique son retrait au comité organisateur. Malgré tout, les États généraux ont lieu et les directeurs de théâtres membres de l'ADT y prennent tout de même la parole. Cependant, le principal projet de cette rencontre historique échoue. Ce projet visait à ce que les compagnies se dotent d'un mandat artistique et qu'elles soient échelonnées dans leur rapport aux organismes subventionnaires selon cinq catégories⁷.

Tout de même, ces premiers États généraux font bouger les choses. Les jeunes compagnies voient leurs subsides augmenter, passant ainsi de l'état de précarité à l'état de fragilité. De plus, le concept de compagnie « intermédiaire », quoique flou, émerge peu à peu. Il s'agit d'un progrès notable, même si toujours loin de l'idéal, tout comme aujourd'hui d'ailleurs.

En 1984, l'ADT se saborde, incapable de concilier les intérêts divergents des moyennes et grandes compagnies à but non lucratif, et celles à but lucratif, principalement les théâtres d'été. L'année suivante, les compagnies à but non lucratif offrant une saison de théâtre et disposant en permanence d'un lieu se regroupent en une nouvelle association, Théâtres Associés Inc. (TAI), afin d'établir des ententes collectives avec les organisations syndicales représentant les artistes et les artisans du théâtre.

Par la force des choses et le poids de l'histoire, la collectivité a accordé aux compagnies membres de TAI le titre d'institution ou de théâtre institutionnel, et elles-mêmes se réclament de ce vocable. Or, même si certaines ont tout pour l'être, elles n'en sont pas vraiment, puisqu'elles n'en ont ni la reconnaissance officielle, ni la pérennité, ni parfois même la mission qui pourrait leur assurer ce statut. Et rappelons que toutes les compagnies à fonctionnement, de la plus petite à la plus grande, sont toutes regroupées au sein du même lot par les instances subventionnaires.

Après les États généraux de 1981, le maigre soutien apporté aux compagnies émergentes de plus en plus nombreuses et la consolidation des compagnies survivantes du mouvement du Jeune Théâtre⁸ ne sont pas accompagnés d'une augmentation conséquente des fonds publics alloués à l'art théâtral, réduisant ainsi la part disponible pour soutenir les théâtres dits institutionnels. Cette situation est néfaste pour plusieurs raisons. Les compagnies dites institutionnelles n'ont plus la marge de manœuvre nécessaire pour prendre des risques artistiques. Des textes de nos auteurs dramatiques demeurent sur des tablettes parce qu'ils nécessitent trop de comédiens ou de temps de répétition. Le public est privé de pans entiers du répertoire classique et contemporain. Les jeunes artistes, ne pouvant pas être accueillis par les grandes et moyennes structures, sont souvent obligés malgré eux de fonder leur propre compagnie.

Une décision à prendre

Il importe de le dire tout de suite : nous aurons les institutions que nous voulons.

Si, au cours des quinze dernières années, les générations émergentes en sont venues par l'état des choses à voir les institutions comme des lieux un peu verrouillés, au pire, frileux, l'idée d'être globalement contre l'existence même d'institutions, qui a sous-tendu la dynamique dans les années soixante-dix, s'est estompée. Lors des Seconds États généraux du théâtre en 2007, un sentiment clair émerge de l'ensemble de notre communauté : les compagnies de théâtre à saison ont été négligées et les conséquences de cette négligence se répercutent négativement sur l'ensemble du milieu théâtral.

⁷ Ces cinq catégories sont : théâtre établi, théâtres agréés, théâtres accrédités, jeunes organismes et subvention par projet. Notons que dans ce projet, il n'y avait qu'un seul « théâtre établi », qui correspondait en fait à une institution.

⁸ Parmi ces compagnies, on retrouve notamment le Théâtre de la Manufacture, le Théâtre PàP, le Carrousel, le Théâtre de Quartier et le Théâtre des Deux Mondes.

C'est ainsi que deux propositions sont votées à cet effet lors des Seconds États généraux, les propositions 73 et 74 :

73 – *Afin de réaliser le plein potentiel des créateurs du théâtre québécois, que soient créés et dotés de fonds conséquents provenant d'argent neuf deux ensembles théâtraux d'envergure (un à Québec et un à Montréal);*

Que ces nouveaux ensembles théâtraux, inspirés de modèles canadiens et européens, regroupent des artistes de toutes les générations et de toutes les régions travaillant à temps plein à créer et à produire du répertoire québécois et universel;

Les membres et la direction de ces ensembles sont engagés pour des durées déterminées.

74 – *Attendu qu'un milieu en santé est un milieu où on peut aspirer à mieux et que, pour ce faire, ce milieu ne doit pas tendre à l'horizontalité, mais à une forme pyramidale assumée, avec en haut de la pyramide, des compagnies et des institutions phares;*

Que les conseils des arts soutiennent massivement les compagnies et les institutions phares afin de leur permettre de réaliser des projets artistiques de grande envergure, créant ainsi des pôles de création inspirants, accueillants et éclairants pour l'ensemble du milieu; ce soutien massif ne doit pas se faire au détriment des autres compagnies.

La proposition 73 demeure l'expression d'un rêve aux racines profondes. Ce rêve qui a nourri sérieusement des artistes majeurs, comme Jean Gascon, Olivier Reichenbach et André Brassard. La création de grands ensembles permanents semble pour le moment prématurée, car il faut d'abord réfléchir et se positionner sur la question de l'institution, ce à quoi nous invite la proposition 74.

Pour donner suite à ces propositions, le CQT, également à l'écoute de l'intérêt manifesté lors du Colloque de 2009, a mis sur pied un comité portant sur la question de l'institution. Ce comité, dont les membres représentaient la variété du milieu théâtral, avait la tâche délicate de réfléchir sur l'institution dans le contexte du bien commun de l'ensemble de la communauté théâtrale québécoise, et ce, en dehors de toute pensée corporatiste, de toutes tensions circonstancielles et de tout intérêt qui soit strictement sectoriel.

Le comité en est vite venu à un consensus, celui qu'exprime la proposition 74 : la mise sur pied d'institutions ouvertes à tous peut nettement favoriser un développement artistique qui profitera à l'ensemble du milieu et à l'ensemble de la société par un enrichissement de l'imaginaire collectif.

Le comité s'est bien sûr intéressé aux théâtres institutionnels existants dans d'autres pays tels que la Comédie-Française, le Royal National Theatre de Grande-Bretagne, le Royal Dramaten de Stockholm, les théâtres d'État d'Allemagne ou, plus près de nous, le Stratford Theatre Festival et le Shaw Festival de Niagara-on-the-Lake. Nous avons vite découvert qu'aucun de ces modèles ne peut être adapté ici. Ces institutions théâtrales doivent leur nature et leur fonctionnement à l'histoire de leur culture, de leur théâtre et de leur société. Toutefois, l'existence même de ces institutions étrangères permet d'établir que nos rêves sont réalistes.

Cependant, il serait erroné de faire table rase de ce qui existe déjà ici pour inventer de toutes pièces des institutions conformes à nos projets et à nos rêves, tout comme faire fi de l'histoire de notre théâtre. Les outils dont le milieu s'est doté depuis 70 ans pour le développement de notre art ne sont pas parfaits. Ce sont les outils dont nous disposons et, à bien les regarder, ils ne sont pas si mal. Nous possédons des savoir-faire, nous disposons de lieux, mais nous avons surtout une conscience assez précise de ce qui limite le développement artistique de notre art.

Lors de ce congrès, il ne s'agit pas de déterminer quel organisme de théâtre devrait ou ne devrait pas être une institution. Il s'agit plutôt de s'entendre sur deux choses : ce qu'est une institution théâtrale et quelles sont les caractéristiques d'un théâtre institutionnel. Dans cette démarche, il importe de comprendre qu'une institution théâtrale n'est pas nécessairement une compagnie de théâtre. La définition d'institution théâtrale doit pouvoir inclure des organismes – par exemple, des diffuseurs spécialisés, des festivals, des organismes de soutien – auxquels le milieu souhaite accorder reconnaissance, moyens et durée. Si nous voulons des institutions conformes à nos aspirations et à nos désirs, il faut que le milieu théâtral se prononce de façon claire, nette et précise. En se prononçant sur la question générale de l'institution et sur celle du théâtre institutionnel, il nous sera plus facile, dans un deuxième temps, de penser l'institutionnalisation d'autres types d'organismes.

À la suite des travaux du comité, le CQT invite donc la communauté théâtrale à prolonger et valider les résultats de ces travaux. La nature et les caractéristiques du théâtre institutionnel doivent consister en un ensemble d'exigences et de responsabilités. Soyons clairs : ces caractéristiques n'ont rien à voir avec l'importance du budget, la jauge de la salle ou l'ancienneté. Ce qui fait une institution, c'est la spécificité de sa mission, son ouverture à l'ensemble du milieu théâtral et les moyens dont cette compagnie se dote pour être pleinement responsable de cette mission. C'est dans cet esprit que le document *L'Institution théâtrale*⁹ a été conçu et qu'il servira de base concrète à nos délibérations.

Il est important de garder à l'esprit l'idée suivante lors de nos discussions : la création d'institutions ne signifie pas l'installation d'une caste supérieure inaccessible et inamovible, coupée des forces vives du milieu. Il s'agit au contraire de se doter d'instruments puissants pour mieux développer l'envergure de nos énergies créatrices. Il s'agit de mettre fin à une situation où le moindre coup dur peut signifier la mort d'un théâtre dont tous reconnaissent l'importance. Il s'agit d'avoir à notre disposition des lieux où la recherche, la transmission des savoirs anciens et les idées nouvelles des artistes émergents peuvent se conjuguer de façon féconde. Il s'agit de créer des endroits où les échanges avec les forces vives du théâtre des autres nations seront facilités. Il s'agit d'ouvrir à nos auteurs, à nos metteurs en scène, à nos concepteurs, à nos comédiens et à nos artisans des lieux où leur créativité peut se déployer davantage afin d'enrichir l'imaginaire de notre société.

Car le théâtre est à une société ce que les rêves sont à l'individu : une représentation symbolique des conflits essentiels que ni la raison ni la volonté ne peuvent seules appréhender. Nos institutions seront du réel pour rêver autrement la vie.

⁹ Voir page 16

Témoignages sur différentes réalités professionnelles

Se plier aux exigences de la création artistique, de sa production et de sa diffusion ressemble souvent à un parcours effréné. Confronté à son actualité professionnelle, chaque praticien de théâtre gère des enjeux et des contraintes propres à sa réalité et qui le tiennent dans une méconnaissance du quotidien de ses pairs.

Partage des expériences de sept panélistes.

Benoit Vaillancourt



En 1973, Benoit Vaillancourt fondait, avec une bande de joyeux utopistes, le Théâtre les gens d'en bas. Mais comme rien n'est vraiment facile dans le monde des arts, il aura, au passage, travaillé au Conseil régional de développement de l'Est-du-Québec et assuré, pendant 5 ans, la direction du ROSEQ. Revenu à plein temps à la barre de son théâtre, il assume la direction générale du Théâtre les gens d'en bas et la direction artistique du Théâtre du Bic. Soucieux de faire de ce lieu une véritable référence artistique, il a travaillé ardemment au développement de la circulation du théâtre de création sur le territoire québécois. De plus, dès 1991, il a inscrit le Théâtre du Bic comme point d'accueil des productions en provenance de l'étranger. Très impliqué sur les plans régional et national, il a siégé au conseil d'administration de plusieurs organismes tels que le Conseil de la culture de sa région, le CLD, le CQT, RIDEAU et autres. Il est

cofondateur de La danse sur les routes du Québec et de l'ADST pour lesquels il siège au conseil d'administration. Il a siégé au comité des régions du CALQ, sur plusieurs jurys et comités divers.

Marie-Thérèse Fortin



Depuis sa sortie du Conservatoire d'Art dramatique de Québec en 1982, Marie-Thérèse Fortin est présente dans plusieurs sphères du monde du théâtre. D'abord directrice artistique du Théâtre du Trident à Québec de 1997 à 2003, elle dirige le Théâtre d'Aujourd'hui depuis 2004.

Au théâtre, on l'a vue sur les planches dans *Belles-Sœurs*, théâtre musical et *Elizabeth, roi d'Angleterre* au TNM qui lui a valu le prix Gascon-Roux de l'interprétation féminine. À Québec, elle a tenu des rôles principaux dans une cinquantaine de pièces. Elle a, entre autres, fait les mises en scène de *La Liste* de Jennifer Tremblay (Prix Michel-Tremblay 2010 et Prix Banque Laurentienne), *Des yeux de verre* de Michel Marc Bouchard (Prix Banque Laurentienne), *L'aigle à deux têtes* de Jean Cocteau, *Moulins à paroles* d'Alan Bennett, *Anciennes odeurs* de Michel Tremblay. Marie-Thérèse Fortin est aussi très présente au petit écran. Elle a été la Françoise

du *Monde de Charlotte* et d'*Un monde à part* pour lesquels elle a remporté le Géméaux de la meilleure interprète en 2001, 2002 et 2006, pour son rôle de Françoise Langevin. Nous l'avons vue au grand écran dans *Sans elle* de Jean Beaudin et *Les grandes chaleurs* de Sophie Lorain. Elle a siégé à plusieurs conseils d'administration, dont celui des Conservatoires de Musique et d'Art dramatique du Québec, et fait toujours partie du conseil d'administration du Conseil des Arts et des Lettres du Québec. Son parcours professionnel a été salué par de nombreuses mises en nomination et récompenses. Elle poursuit toujours son travail de comédienne, chanteuse et de metteuse en scène à travers son travail de direction artistique qu'elle exerce depuis maintenant treize ans.

Crédit photographique @ Isabelle Clément

Clare Schapiro



Clare Schapiro est directrice artistique, productrice, comédienne et animatrice à la radio depuis plus de trente ans. En 1978, elle a fondé Créations etc..., une compagnie vouée aux arts de la scène pour les jeunes, dans les deux langues, et l'a dirigée pendant onze ans. Par la suite, elle a cofondé la compagnie de théâtre professionnel Théâtre 1774 (maintenant Infinithéâtre), avec Marianne Ackerman, une compagnie versée dans les problématiques culturelles et surtout linguistiques de Montréal. Depuis 1986, Clare a successivement prêté sa voix à l'enregistrement de livres et à la production de commerciaux et de documentaires pour la télévision, la radio et le cinéma. Elle a contribué à la production et à l'animation de la programmation de Radio-Canada International, tant en langue française qu'en langue anglaise, et a de plus interprété plusieurs rôles au cinéma, à la télévision et au théâtre. Clare devient directrice artistique et générale d'Imago Théâtre en janvier 2000, où elle développe et produit des œuvres dramatiques canadiennes de création, organise des mentorats pour la relève théâtrale dans les domaines du jeu et de la mise en scène et anime divers projets communautaires. Son plus récent projet est la coproduction internationale d'ANA, créée par des artistes écossais et québécois, qui débute à l'ESPACE GO le 23 novembre 2011 et suivra une tournée en Écosse en mars 2012. Clare est très active au sein de la communauté théâtrale professionnelle et siège à de nombreux comités de théâtre.

Lorraine Pintal



Lorraine Pintal est partout et s'intéresse à plusieurs aspects de la création : comédienne, metteuse en scène, réalisatrice, auteure. On la retrouve tantôt au théâtre, tantôt à la télévision, à la radio et même au cinéma. Elle a été codirectrice du Théâtre de La Rallonge et depuis la saison 1992-1993, elle est directrice artistique et générale du Théâtre du Nouveau Monde. À titre de metteuse en scène au théâtre, on lui doit plus d'une centaine d'œuvres classiques et contemporaines. Lorraine Pintal, qui a reçu le Prix Gascon-Thomas 2001, plusieurs prix de la critique, quelques Masques et deux prix Gémeaux pour ses réalisations télévisuelles, est devenue Membre de l'Ordre du Canada en 2002.

Crédit photographique @ Jean-François Gratton

Sarah Berthiaume



Issue de l'Option-Théâtre Lionel-Groulx, cuvée 2007, Sarah Berthiaume est auteure, comédienne et cofondatrice de la compagnie Abat-Jour Théâtre. Sa première pièce, *Le Déluge après*, a reçu le prix de l'Égrégoire 2006 et a été mis en lecture lors de la 5^e édition du Festival Jamais Lu. Ce texte a également été sélectionné par la SACD pour être mis en lecture au festival d'Avignon avant d'être créé, en 2008, au Théâtre de la Rubrique à Jonquière, puis en version anglaise, à l'automne 2010, au Théâtre La Chapelle. Elle est aussi l'auteure de *Disparitions* (Dramaturgies en Dialogue 2009), *Yukonstyle* (Festival du Jamais Lu 2010, finaliste pour le prix Gratien-Gélinas 2010, Les Francophonies en Limousin, Limoges, 2011), *Villes Mortes*, (Salle Jean-Claude Germain du Théâtre d'Aujourd'hui, 2011) et signe l'adaptation musicale de *La Maison de Bernarda Alba* de Federico Garcia Lorca, à l'affiche du Théâtre Denise-Pelletier en mars prochain. Sarah travaille également en tant que scénariste pour l'émission Tactik, sur les ondes de Télé-Québec. En tant que comédienne, on a pu la voir en septembre 2010 dans *Martine à la plage*, un solo que son complice Simon Boulérice a écrit pour elle ainsi que dans *Je... Adieu*, un texte de Mélanie Léger à l'affiche de la Maison Théâtre en octobre dernier.

Ginette Noiseux



Ginette Noiseux conjugue depuis 30 ans le double métier de scénographe et de directrice artistique. À l'automne 1981, elle joint l'équipe du Théâtre Expérimental des Femmes, compagnie qui deviendra ESPACE GO. Passionnée par la dramaturgie de langue française, elle fait découvrir au public le répertoire contemporain par le biais de textes inédits et de chefs-d'œuvre oubliés. Sous sa direction, GO demeurera toujours fidèle à trois grands principes : un théâtre d'idées, un outil exceptionnel à la disposition des créateurs les plus engagés dans les enjeux de la modernité et une direction artistique forte. Le travail de Ginette Noiseux fut souligné par plusieurs récompenses dont le prix de l'Artiste pour la Paix, la médaille du Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres de France, le prix Femme de mérite, catégorie Arts et culture, de la Fondation Y des femmes et le 20e Grand Prix du Conseil des Arts de Montréal qui soulignait la qualité remarquable de la 25e saison de son théâtre.

Crédit photographique @ Carl Lessard

Carol Cassistat



À l'issue de sa formation au Conservatoire d'Art dramatique de Québec, promotion 1989, Carol Cassistat consacre une grande partie de sa carrière au jeu. Il intervient dans plus de 60 productions théâtrales au cours des 22 dernières années. De ce nombre, près d'une trentaine ont eu lieu au Théâtre La Fenière dans la région de Québec. Il joue également pour d'autres compagnies de théâtre comme Le Trident (*L'Oiseau vert*, en 2008 et *Les Trois mousquetaires* en 1993), La Bordée (*Rose*, en 1998 et *Le trésor boréal*, en 1991) et au Théâtre Périscope avec des compagnies comme le Théâtre Niveau Parking et le Théâtre Repère dans plusieurs spectacles entre 1991 et 1999. Il prend la route avec Ex Machina de Robert Lepage de 1992 à 1994 (*La trilogie des Shakespeares* en tournée mondiale). Avec le Théâtre du Gros Mécano, il tourne au Québec et en France de 1991 à 2001 dans deux créations originales (*Jo et Gaïa, la terre* et *l'Orchidée*) et plus récemment, en tournée canadienne, dans *La librairie*. Il prend la direction artistique du Théâtre du Gros Mécano en 2001, d'abord en tant que codirecteur artistique pour ensuite assumer ces fonctions, seul, depuis 2004. Il assure la direction artistique du Théâtre La Fenière de 2009 à 2011. Il est cofondateur du Théâtre Sortie de secours (1989) et de la Compagnie Théâtrale Azimut 96 (1988) qu'il fait évoluer en école de formation en théâtre et en jeu à la caméra, pour les jeunes. Actif dans le secteur du théâtre jeune public, Carol Cassistat est président du Théâtre jeunesse Les Gros Becs et membre du conseil d'administration de l'association Théâtres Unis Enfance Jeunesse (TUEJ).

L'institution théâtrale

Définition-cadre

Une institution théâtrale est un organisme dont la mission, le rôle et les responsabilités sont reconnus comme essentiels à la vie artistique par la société, le milieu théâtral et l'État; et auquel est accordé un statut qui confirme son mandat et en assure sa pérennité.

Charte du théâtre institutionnel

Un théâtre institutionnel est défini par une mission spécifique et porte un projet artistique ouvert à l'ensemble de la communauté théâtrale. Son rayonnement fait qu'il est reconnu par le milieu théâtral, le public et les instances gouvernementales.

Un théâtre institutionnel présente un caractère de pérennité et existe indépendamment de ses fondateurs et de ses directions successives. N'étant pas l'instrument d'un créateur unique ou d'un groupe d'artistes défini, sa direction artistique est transitoire.

Un théâtre institutionnel relève d'un conseil d'administration garant de sa mission; il dispose d'une certaine indépendance par rapport au personnel de direction. Les modes de nomination et la durée du mandat des membres du conseil d'administration sont balisés.

Un théâtre institutionnel dispose d'une ou de plusieurs salles de spectacles, lesquelles constituent un parc immobilier culturel d'importance et affirment la présence de l'art dans le paysage urbain et régional.

Un théâtre institutionnel se caractérise par :

- ▶ Un mandat artistique
- ▶ Une activité de production générant une saison théâtrale
- ▶ Une activité artistique ouverte à l'ensemble de la communauté théâtrale
- ▶ Un lieu de représentation
- ▶ Un ensemble de rôles et de responsabilités
- ▶ Un fonctionnement garant de pérennité
- ▶ Un mode d'évaluation spécifique à sa nature institutionnelle

Un mandat artistique

Un théâtre institutionnel possède une identité qui lui est propre et détient un mandat spécifique et singulier qu'il interprète sa direction artistique.

Un théâtre institutionnel s'acquiesce de son mandat et a su s'inscrire dans la durée. Sa pratique relève d'une vision artistique rigoureuse et offre une constance dans la qualité de ses productions. Il présente une ligne de continuité entre son mandat artistique établi à titre de producteur et ses choix de programmation en accueil.

Ouvert à l'ensemble des artisans et créateurs, un théâtre institutionnel participe au développement et à l'avancement de l'art théâtral.

Une activité de production générant une saison théâtrale

Un théâtre institutionnel programme une saison théâtrale constituée de productions et qui peut inclure des reprises et des coproductions.

La programmation de la saison du théâtre institutionnel doit s'établir en regard de son mandat, de son histoire, de son positionnement par rapport aux autres activités artistiques offertes dans son milieu, de sa situation géographique et de l'architecture propre aux lieux de diffusion utilisés.

Un théâtre institutionnel est ouvert à la collaboration avec d'autres compagnies ou partenaires pour des projets d'accueil, de coproductions ou de codiffusion ainsi que pour des événements particuliers.

Une activité artistique ouverte à l'ensemble de la communauté théâtrale

Un théâtre institutionnel a un devoir de soutien à l'égard de toutes les générations d'artistes et à l'émergence de nouveaux talents. Il accueille également en son sein des créateurs d'horizons divers. En outre, il peut réaliser des activités d'accueil, jouant ainsi le rôle de diffuseur spécialisé.

Un théâtre institutionnel est générateur d'emplois et offre de bonnes conditions de travail aux artistes et aux travailleurs culturels qu'il embauche; il offre aussi l'occasion, pour les artistes, d'exercer et de faire évoluer leur art dans des conditions optimales.

Un lieu de représentation

Un théâtre institutionnel occupe un lieu de façon permanente. Ce lieu est l'espace de rencontres entre les œuvres et le public. Il est aussi un espace de soutien, de recherche, de création, de diffusion et d'animation.

Un théâtre institutionnel peut mener des actions hors les murs.

Un ensemble de rôles et de responsabilités

Un théâtre institutionnel se positionne par rapport aux autres organismes qui évoluent sur son territoire. Il a un devoir d'initiatives et sait s'approprier la place qui lui revient dans le respect des missions de chacun.

Un théâtre institutionnel se préoccupe de développer des partenariats avec d'autres organismes. Il se dote d'une politique relative à des formes de parrainage et aux partages de leurs ressources, mettant à contribution ses compétences, son savoir-faire, ses espaces de travail, son lieu et ses équipements.

Un théâtre institutionnel participe à l'évolution des différents métiers du théâtre.

Un théâtre institutionnel est conscient de la composition de ses publics en regard de la composition de la société dans laquelle il s'inscrit; il doit favoriser l'accès à ses spectacles au plan géographique et financier. En outre, il participe à l'éducation artistique des citoyens. Il a des orientations et des stratégies de fidélisation, de renouvellement et d'élargissement des publics, incluant une politique de tarification. Il déploie des programmes de sensibilisation du public et de compréhension des œuvres. Il se reconnaît une responsabilité à l'égard des personnes exclues pour des raisons sociales, économiques ou physiques.

Un théâtre institutionnel a des responsabilités à l'égard de la sécurité et du confort de son public et des artistes.

Un fonctionnement garant de pérennité

La recherche de l'équilibre budgétaire est une obligation pour les dirigeants du théâtre institutionnel qui sont tenus d'effectuer une reddition de comptes auprès de l'État.

Un théâtre institutionnel dispose de mécanismes prévoyant le renouvellement de son personnel de direction. Il dispose d'une politique de gestion des ressources humaines, d'une politique de formation et de perfectionnement, d'une planification de leur gestion financière, de stratégies de collecte de fonds et de mesures de contrôle et d'équilibre budgétaire. Il prend des mesures permettant d'assurer le maintien en bon état de ses actifs.

Un mode d'évaluation spécifique à sa nature institutionnelle

Un théâtre institutionnel est évalué par les instances publiques selon les mécanismes d'évaluation par les pairs en regard de sa nature institutionnelle, de ses devoirs, rôles et responsabilités. La reconnaissance du théâtre institutionnel prend la forme d'une convention signée avec l'État.

Forum de discussion

Affirmons des choix !

Ce forum de discussions se divise en trois temps consacrés à des échanges et à la formulation de propositions liées à la définition d'une charte encadrant le théâtre institutionnel. Ces trois temps correspondent à des axes de réflexion portant sur les caractéristiques fondamentales du théâtre institutionnel proposées par le comité *Institution théâtrale* du CQT.

Tradition ou innovation artistique

On présuppose qu'un théâtre institutionnel possède une identité artistique unique et que son mandat artistique est clairement articulé afin de guider la réalisation des projets et offrir une constance dans l'excellence des productions présentées au public. Qu'en est-il ?

Au-delà d'une volonté affirmée de proposer une offre de qualité, il est essentiel qu'un théâtre institutionnel affiche et formule clairement un mandat qui lui soit propre. En effet, ce mandat permet de pérenniser le lieu en lui conférant une identité artistique unique, qui guide l'ensemble des projets dont il est le vecteur. Afin qu'il soit exploité à son plein potentiel et s'avère stimulant, le mandat artistique d'un théâtre institutionnel doit être équilibré, soit ni trop flou, ni trop rigide. D'un côté, un mandat trop peu défini ouvre la porte à des interprétations trop larges. De l'autre, un mandat circonscrit de manière exagérée a pour conséquence d'emprisonner la créativité. Un mandat formellement défini permet à la direction artistique de jouir d'une certaine liberté d'interprétation sans toutefois risquer de déroger aux paramètres fondamentaux qui forment la marque artistique d'un théâtre institutionnel. Ce mandat joue un rôle de fil conducteur pour la mise en place d'une programmation cohérente de spectacles, simplifiant le rapport qu'entretiennent les praticiens avec le théâtre institutionnel. On peut aussi considérer qu'il invite à une subversion positive, en incitant d'autres compagnies ou individus à prendre ces missions pour cible et à explorer des chemins moins fréquentés. Afin d'assurer une définition claire et précise du mandat artistique, il a été proposé, au cours des discussions du comité, que le mandat d'un théâtre institutionnel soit intégré dans une convention d'objectifs. Ce document constituerait une entente signée entre le théâtre et les instances publiques.

Concernant la direction artistique, il est ressorti des discussions menées par le comité que le théâtre institutionnel doit être à l'image de l'institution étatique, à savoir qu'il ne se limite pas aux individus qui l'animent. Ainsi, les activités du théâtre institutionnel, son développement et sa renommée s'inscrivent dans la durée plutôt que dans la temporalité de ceux qui le dirigent. Par exemple, la transition d'une direction artistique au sein du théâtre institutionnel doit pouvoir se faire sans que cela change fondamentalement sa mission et son mandat artistique. Tout au plus, la direction artistique colore la programmation en donnant une certaine orientation à la mission artistique dont elle assure la promotion. Sur le principe de la durée déterminée ou transitoire du mandat de la direction artistique, il apparaît que le milieu théâtral ne dispose à l'heure actuelle aucun moyen d'intervenir sur les durées des contrats des directions artistiques, puisque les théâtres à saison relèvent uniquement de leur conseil d'administration. Il ne serait donc pas nécessaire de chercher à déterminer le nombre d'années durant lesquelles cette

Patrimoine culturel ou instrument artistique

L'occupation permanente d'un lieu de représentation, soit à titre de propriétaire ou de locataire, est une caractéristique essentielle d'un théâtre institutionnel. Le lieu permet au théâtre institutionnel de se nourrir des activités de l'ensemble de son milieu, plutôt que de reposer uniquement sur des individus. Pour certains des théâtres à saison actuels, il s'agit également d'un patrimoine, à vocation de monument, fort d'une identité propre, qui assoit celle du théâtre institutionnel, permet un ancrage pérenne de la création et s'avère un pôle permanent et immuable de diffusion et de production.

Disposer d'un lieu s'accompagne également de responsabilités. En effet, le théâtre institutionnel doit permettre que soit élaborée une activité artistique à partir de contributions provenant de l'ensemble de la communauté théâtrale. Disposant d'atouts matériels, d'une expertise reconnue, de visibilité et de renommée, le théâtre institutionnel doit pouvoir répondre aux attentes du milieu en étant un lieu d'accueil de qualité pour tout type de compagnie. Il doit pouvoir susciter et encourager des projets significatifs et variés, pour valoriser des pans de la dramaturgie locale et internationale encore trop peu exploités. Il doit également être un moteur dynamique pour le développement de l'art théâtral, en proposant, entre autres, une ouverture à la relève, des stages d'acteurs ou de mise en scène, des résidences d'auteurs. Il peut aussi avoir à collaborer avec d'autres « piliers » de la vie théâtrale, comme les festivals et les organismes de service.

En raison de ces responsabilités que doit assumer le théâtre institutionnel, la mise sur pied d'une saison théâtrale apparaît comme une exigence. Elle permet de garantir une participation de l'ensemble du milieu aux activités de théâtre institutionnel, à travers une ouverture à toute sorte de projets, notamment par l'accueil de compagnies issues de la relève. En plus d'exercer un rôle de diffuseur spécialisé, le théâtre institutionnel doit pouvoir accompagner des productions, voire proposer des coproductions ou des parrainages, qui seront intégrés à la programmation saisonnière.

Quelques pistes de réflexion

Comment s'assurer que l'intendance du lieu et la réalisation d'activités artistiques se gèrent de façon parallèle et compatible ?

Quels seraient les avantages et contraintes de la reconnaissance d'un lieu comme patrimoine culturel public ?

Dans l'éventualité de cette reconnaissance, comment s'assurer qu'il demeure un instrument au service de l'activité théâtrale et dont le rôle et les responsabilités seront seuls définis par le milieu théâtral ?

Propositions préliminaires

1 - Attendu que le théâtre québécois doit redéfinir son déploiement afin de permettre la pleine émergence des talents et de soutenir toutes formes de pratiques et d'audace artistique;

Attendu que la synthèse des travaux du comité Institution théâtrale a permis la définition de l'institution théâtrale et la rédaction d'une charte du théâtre institutionnel;

Attendu que le milieu théâtral s'est réuni en congrès pour réfléchir sur le concept du théâtre institutionnel et de développement de l'art théâtral;

Que soit reconnu le concept de l'institution théâtrale en territoire québécois et le bien-fondé d'une charte énonçant les grandes caractéristiques du théâtre institutionnel.

Que soit constitué par le Conseil québécois du théâtre un comité de suivi dont le mandat sera de bonifier la déclaration de principes définissant l'institution théâtrale et la charte du théâtre institutionnel, ce, à la lumière des débats tenus et des propositions votées lors du 12e Congrès.

2 - Attendu que le sous-financement du théâtre québécois affecte particulièrement les organismes propriétaires ou locataires de lieux de diffusion et de production de théâtre;

Attendu que les charges associées à l'entretien et à la maintenance des lieux amputent une part importante des budgets déjà insuffisants pour soutenir la création, la diffusion et le développement de publics;

Attendu qu'aucun programme gouvernemental ne répond actuellement aux besoins financiers exigés pour l'entretien et à la maintenance des lieux de diffusion et de production de théâtre;

Que le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine et Patrimoine canadien se dotent d'un fonds destiné à soutenir l'entretien et la maintenance des lieux de diffusion et de production de théâtre.

Que le comité de suivi consacre une partie de ses travaux à élaborer une stratégie pour concrétiser la mise en place du fonds ainsi que ses critères d'admissibilité.

La bourse de carrière

du Conseil des arts et des lettres du Québec

Depuis 1998-1999, le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) offre, dans le cadre de son programme de bourses aux artistes professionnels, des bourses de carrière destinées aux créateurs ayant un minimum de 20 années de pratique et dont l'apport à leur discipline a permis le renouvellement du langage artistique.

Les membres fondateurs du CALQ, tout comme les membres du conseil d'administration qui ont suivi, ont toujours été sensibles à l'importance de soutenir de manière tangible la continuité de la création faisant en sorte que ces bourses ne constituent pas un couronnement de fin de parcours, mais qu'elles soient plutôt destinées à favoriser la poursuite d'une démarche artistique amorcée de longue date.

Les bourses de carrière du CALQ visent à reconnaître la remarquable contribution d'artistes ou d'écrivains à la vitalité de la culture québécoise. Ces bourses sont dédiées à des créateurs ou des interprètes actifs sur la scène québécoise et qui, forts de leur parcours professionnel, poursuivent leur démarche artistique avec vigueur. En octroyant ces bourses, le Conseil souhaite leur permettre de poursuivre leurs activités artistiques en comptant sur une aide financière substantielle.

Claude Goyette, scénographe, est l'un des créateurs à recevoir une des six prestigieuses bourses de carrière pour l'édition 2010-2011.



Claude Goyette a conçu une centaine de décors pour des productions en théâtre et à l'opéra. Il a travaillé pour les plus grands metteurs en scène québécois. Diplômé de l'Option-Théâtre du collège Lionel-Groulx et détenteur d'une maîtrise en théâtre à l'Université du Québec à Montréal, Claude Goyette a enseigné la scénographie dans plusieurs institutions québécoises tels l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal et le collège Lionel-Groulx. Membre fondateur et président, de 1988 à 1993, de l'Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ), il a également siégé au Conseil québécois du théâtre, au Conseil supérieur de la formation en arts dramatiques et au Conseil canadien du statut de l'artiste.

Le Conseil québécois du théâtre

Un regroupement national

Le Conseil québécois du théâtre (CQT) est l'organisme de référence qui rassemble et représente le milieu théâtral professionnel du Québec. Le CQT fédère l'ensemble des associations et des praticiens, afin de veiller à une défense cohérente des intérêts supérieurs du théâtre professionnel québécois. Il est au service de son milieu. Ses orientations œuvrent au bénéfice du développement de la pratique de l'art théâtral en tenant compte des facteurs d'ordre politique et socioéconomique

Un espace d'échange

Le Conseil québécois du théâtre est un lieu de consensus et d'échanges entre gens de théâtre. Grâce à l'ouverture de son membrariat à l'ensemble de sa communauté, les champs d'action du CQT sont décidés démocratiquement. L'implication des praticiens au sein des comités de travail, les études documentant les différents aspects de l'exercice de l'art théâtral ainsi que la tenue régulière d'événements confèrent au CQT une expertise et une crédibilité dans ses luttes pour l'amélioration de la pratique et la promotion de l'art théâtral au Québec.

Le conseil d'administration

MEMBRES PROFESSIONNELS

Francesca Bárcenas | Comédienne

Sylvain Cornuau | Coordonnateur de la diffusion, Le Carrousel

Fabien L'Heureux | Directeur général, Théâtre La Fenière

Paul Lefebvre | Conseiller dramaturgique au CEAD

Olivier Lépine | Directeur artistique, TectoniK compagnie de création

Anne-Marie Levasseur | Comédienne et cofondatrice du Théâtre de la Banquette arrière

Gilles Marsolais | Metteur en scène

Sylvain Massé | Comédien et codirecteur artistique du Théâtre Motus

Ines Talbi | Comédienne et cofondatrice de la compagnie Les Berbères Mémères

Anne Trudel | Auteure et comédienne

MEMBRES CORPORATIFS

Louise Allaire | Directrice artistique, Théâtre jeunesse Les Gros Becs

Mario Borges | Directeur général du Théâtre Bluff

Isabelle Boisclair | Directrice générale, Théâtre Le Clou

MEMBRES ASSOCIATIFS

Danielle Bergevin | Théâtres Unis Enfance Jeunesse (TUEJ)

Francine Boulay | Théâtres associés inc. (TAI)

Emmanuelle Jimenez | Centre des auteurs dramatiques (CEAD)

Marc Gourdeau | Association des diffuseurs spécialisés en théâtre (ADST)

Lyne L'Italien | Association des compagnies de théâtre (ACT)

Alain Monast | Association des producteurs de théâtre privé (AFTP)

Jane Needles | Quebec Drama Federation (QDF)

Madeleine Philibert | Association québécoise des marionnettistes (AQM)

L'équipe permanente

Martine Lévesque | Directrice générale

Sylvie Meste | Responsable des communications

Etienne Lévesque | Responsable de la recherche et de la documentation

Marika Crête-Reizes | Adjointe à la direction et responsable des services

Joanne Dufour | Comptable

Remerciements

Le Conseil québécois du théâtre remercie ici les membres du comité *Institution théâtrale* et du comité organisateur du 12^e congrès pour leur généreuse contribution et implication :

Francine Boulay | Directrice de l'administration du Théâtre du Trident
Martin Faucher | Metteur en scène
Annie Gascon | Directrice des communications, du marketing et du développement international du Théâtre du Nouveau Monde
François-Xavier Inchauspé | Consultant
Olivier Kemeid | Auteur, metteur en scène et cofondateur de la compagnie Trois Tristes Tigres
Fabien L'Heureux | Directeur général du Théâtre La Fenière
Paul Lefebvre | Conseiller dramaturgique au CEAD
Hubert Lemire | Comédien et cofondateur de la Troupe DuBunker
Pierre MacDuff | Directeur général du Théâtre Les Deux Mondes
Sylvain Massé | Président du CQT et codirecteur artistique du Théâtre Motus
Jane Needles | Directrice générale de QDF
Jacques Vézina | Codirecteur général et directeur administratif du Théâtre d'Aujourd'hui

La préparation du Congrès nécessitait une concertation avec le milieu théâtral et le CQT a tenu trois tables de concertation. Nous remercions les personnes présentes à ces tables :

Louise Allaire | Théâtre Jeunesse Les Gros Beccs
Marc Béland | Comédien, metteur en scène
Sarah Berthiaume | Auteure, compagnie Abat-Jour Théâtre
Jacob Brindamour | Compagnie Les Sages Fous
Rémi Brousseau | Théâtre Denise-Pelletier
Jasmine Catudal | Festival OFFTA
Isabelle Cauchy | Le Petit Théâtre de Sherbrooke
Gill Champagne | Théâtre du Trident
Paula de Vasconcelos | Compagnie Pigeons International
Danielle Drolet | Théâtre de La Manufacture
Marie-Thérèse Fortin | Théâtre d'Aujourd'hui
Carole Fréchette | Auteure
Alain Grégoire | Maison Théâtre
Eric Jean | Théâtre de Quat'Sous
Carmen Jolin | Théâtre Prospero
Benoit Lagrandeur | Théâtre La Rubrique
Louise Lapointe | Casteliers
David Lavoie | Théâtre Aux Écuries
Dominique Leduc | Compagnie Momentum
Etienne Lepage | Auteur
Céline Marcotte | Théâtre du Rideau Vert
Jean-Frédéric Messier | Compagnie Momentum
Luce Pelletier | Théâtre de l'Opis
Lorraine Pintal | Théâtre du Nouveau Monde
Pierre Rousseau | Théâtre Denise-Pelletier
Clare Schapiro | Imago Théâtre
Emma Tibaldo | Playwrights 's workshop Montreal
Lise Vaillancourt | Centre des auteurs dramatiques
Benoit Vaillancourt | Théâtre du Bic

!"#\$%&'()*#*+,#,%)-'\$',%.-#/0#12"#\$345678#90::;<3=8#/0#8?#6>AB=8:#">##:/=>:
CA6#B"#348"=B#8#/0#>?:@>6"

!
"#\$%&'(#)*#*+*!&%)+'*,-.#!/!,0-\$1#++#!+'23-)*#14
5**64778889&:*9&-7#3#)#(#)*+7&);1#+<=>??

!
!
\$348"=B#90::;<3=8#/0#8??:@>6"

@A>B!1#1C-2)*#5#12)#!E'#+*
F'1#-'!G>G!
H%)*1I-,!JK'l.#&L!
MNF!?QP

QI,l65%)#!
R?@9SR@9>=P>!
?9GAA9SR@9>=P>

&:*T&:*9:&9&-

8889&:*9&-

!

!

!
!
!
!
!
!
!
!

!
!

U#!"%) + #2,!:!l.&%2+!\$!*5IV*1#!.!)IW2&2#!\$!+%*2#)IW2)!)&2#1!\$!4

\$348"=B#/"8#A6>8#">#/"8#B">>6#8#/0#DO:; "<

\$348"=B#/"8#%6>8#/G#\$A4A/A

\$348"=B#/"8#A6>8#/"#34>6:AB

!