

UNE CRISE MORALE AU SEIN DU MILIEU THÉÂTRAL QUÉBÉCOIS

« L'incapacité du milieu théâtral à identifier des secteurs d'intervention prioritaires offre un contraste flagrant avec les États généraux de 1981, où l'on avait justement fait le pari de miser sur la jeunesse. »

Sylvain Schryburt, « Crise de croissance de l'institution théâtrale québécoise », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, n° 2, 2008, p. 159-167.

Le théâtre québécois vit une grave crise morale

Face à la stagnation des fonds publics et au désengagement des gouvernements vis-à-vis de l'art, les ressources du milieu théâtral sont de plus en plus exsangues. Cet étranglement affecte toutes les sphères de l'activité théâtrale mais il précarise plus particulièrement les compagnies fondées depuis vingt ans.

Or, malgré le gel du soutien public, la pression exercée par les conseils des arts pour que les compagnies se conforment à un modèle d'affaires de type PME est de plus en plus forte, obligeant des compagnies dans l'indigence de mettre toujours plus de ressources en administration plutôt qu'en création.

Par ailleurs, le milieu théâtral, qui a vu l'éclosion de très nombreuses compagnies de création depuis vingt ans, se développe toujours selon des priorités définies en 1981 par les compagnies nées dans les années 70.

Ces priorités correspondaient à un paysage socio-économique, politique et artistique des années 70, Elles n'ont jamais été remises en question, malgré les changements sociaux, démographiques, politiques, artistiques d'importance qui se sont produits depuis.

Au moment où toute une génération de créateurs ayant fondé des compagnies il y a trente ans décide de se retirer progressivement, la question de la transmission devient d'autant plus cruciale que, parallèlement, une nouvelle génération de créateurs ne parvient pas à survivre.

Nous voulons ici rappeler quelques éléments de l'histoire du développement théâtral au Québec, les caractéristiques des compagnies « fondées par des créateurs », leur rôle dans le dynamisme culturel, et introduire les problématiques auxquelles font face les nouvelles générations d'artistes. Nous souhaitons poser les questions qui nous apparaissent vitales dans le contexte actuel et proposer quelques pistes de solution.

1. Des origines récentes

Notre théâtre est jeune, très jeune. Les historiens aimeront vous parler du Théâtre de Neptune de Marc Lescarbot en 1606, d'autres se souviendront d'avoir lu L'Anglomanie de Joseph Quesnel (1808), mais avant Gratien Gélinas, on peut à peine parler d'un art professionnel au Québec. Il faudra donc attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale pour voir se mettre en place un système organisé, pensé, réfléchi, qui va demander peu à peu le soutien et la participation de l'État. Notre plus vieux théâtre « à saison » encore actif est le Théâtre du Rideau-Vert, fondé en 1948. On fête aujourd'hui ses 65 ans; on est loin des siècles de la Comédie-Française ou du Théâtre d'Art de Moscou.

Il faut prendre conscience de cette jeunesse et par conséquent de cette fragilité pour comprendre la réalité théâtrale au Québec.

Les universités, les orchestres symphoniques et les bibliothèques ne se sont pas déployées dans le même contexte : McGill et l'Université Laval ont été fondées au XIX^e siècle, la première bibliothèque francophone encore en service de nos jours en 1905. Les milieux respectifs de ces organismes ont décidé, et ce très tôt, d'en faire des « institutions ». Les bâtiments sont considérés (que ce soit le cas ou non dans les faits!) comme faisant partie du patrimoine national; leur éradication n'est pas envisagée; le sentiment d'appartenance de la part de la population à leur égard est fort. La Grande Bibliothèque, officiellement du moins, ne craint pas pour sa survie.

Si en Europe les grandes institutions théâtrales, comme le Théâtre de l'Odéon à Paris, la Schaubühne à Berlin ou le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles appartiennent au patrimoine national, chez nous, par contre, on ne garantit absolument pas au TNM, au Théâtre d'Aujourd'hui ou à La Licorne un appui sans faille.

La société québécoise, pas plus que la société canadienne, n'a donc jamais décidé de se doter d'institutions théâtrales. Ce sont des individus qui ont désiré occuper, ou bâtir, parfois à partir de leurs fonds personnels, des théâtres ayant pignon sur rue : Brind'Amour et Palomino au Rideau-Vert, Gascon et Roux au TNM, Duceppe à la Compagnie Jean-Duceppe, etc. L'État les a accompagnés, certes, mais toujours de manière limitée : la part consacrée aux revenus autonomes de ces théâtres en a toujours fait des théâtres privés, en termes légaux comme en termes financiers, hier comme aujourd'hui. La notion de théâtre « public » est une notion morale, que le milieu tient à revendiquer: nous tentons, tant bien que mal, de défendre cette notion d'art public, nous persévérons dans cette idée de conserver ces organismes sans but lucratif. Il y a bien sûr des critères prescrits par les conseils des arts, dont celui d'être un OSBL pour pouvoir être éligible aux programmes des subventions, mais c'est un critère qui a été avancé de concert avec le milieu – c'est tout à l'honneur de ce dernier. Rien n'empêche un jour de le remettre en question. Mais rien non plus ne nous y oblige.

Le pourcentage de financement public dans nos grandes salles de théâtre à saison, dont le TNM, Duceppe, le Trident, est en deçà des 50%. Parfois en deçà des 30%. En Europe, en particulier en France comme en Belgique ou en Suisse, un pourcentage aussi bas de financement public ne se retrouve que dans les théâtres privés.

2. 1981, date charnière : place à la jeunesse

En 1981, trente-cinq ans après ses premières fondations, le milieu théâtral organise ses États généraux. Le moment est crucial car la donne a changé : aux côtés des théâtres à saison se tiennent désormais les premières compagnies du théâtre québécois, dites « compagnies intermédiaires ».

La plupart de celles-ci ont été fondées dans les années 70, ce sont souvent des regroupements d'artistes, lesquels veulent faire du théâtre autrement. Ils en ont contre le théâtre traditionnel, contre un certain héritage « franco-français ». Ils contestent les théâtres à saison, militent en faveur de la création dramaturgique. Ils préconisent une démocratisation de l'art, veulent tourner au Québec ou ailleurs, s'adresser aussi au jeune public, mais surtout, ils sont sous-financés : 70% des subventions sont accordées aux théâtres à saison, les 30% restants étant répartis entre 90 compagnies dites « de jeune théâtre », c'est-à-dire non pas de théâtre jeune public nécessairement, mais dirigées par de jeunes artistes. Parmi ces jeunes compagnies, le Théâtre de Quartier, le Théâtre Expérimental de Montréal, le Parminou, La Marmaille, la Manufacture... et un grand nombre de compagnies avides de défendre leur conception du théâtre.

Deux voies étaient alors possibles : ignorer l'éclosion de cette sorte de grande classe moyenne pour favoriser le soutien accordé aux grandes compagnies occupant des lieux, ou au contraire donner à ces compagnies intermédiaires des moyens suffisants pour leur permettre de subsister, voire de rayonner.

La première option aurait pu être choisie, c'est celle qu'avait préconisé, au Québec, le milieu de la musique. En effet, ce dernier avait opté pour un soutien accru aux grandes institutions, aux grands ensembles : l'OSM et l'OSQ, l'Orchestre Métropolitain, I Musici et autres se partagent le gros de la galette pendant que la classe moyenne se voit atrophiée. Pour caricaturer la situation, on dit d'un musicien classique au Québec qu'il a le choix entre intégrer un grand ensemble ou jouer dans le métro. Peu d'équivalent des Deux Mondes, UBU ou Sibyllines en musique contemporaine et classique au Québec...

Les États généraux de 1981 ont donc consacré la très populeuse classe moyenne du théâtre québécois, dotant les compagnies intermédiaires d'un système de subventions « au fonctionnement » qui leur a permis d'avoir accès à un financement stable, basé alors en très grande partie sur le mérite artistique et qui légitimait les particularités des compagnies de création, par exemple les cycles de recherche et les périodes de diffusion qui les caractérisaient.

Un ensemble de principes a été énoncé pour encadrer cette nouvelle manière de faire du théâtre. Cette reconnaissance a permis l'éclosion de la seconde vague de compagnies intermédiaires, dans les années 80, qui purent profiter pleinement de nouvelles ressources. Ex Machina (Repère), Carbone 14, UBU ont pu ainsi s'implanter durablement dans le paysage théâtral québécois; La Manufacture, La Veillée puis Go, un peu plus tard, se sont dotées d'un théâtre, le théâtre québécois est en pleine mutation.

Ces États généraux de 1981 entérinent aussi la formidable effervescence du théâtre jeune public au Québec, et décident d'appuyer largement les compagnies qui s'y consacrent. Encore aujourd'hui, ces compagnies totalisent le tiers des « compagnies à créateur », et elles bénéficient de près de la moitié du budget alloué au fonctionnement des compagnies intermédiaires.

3. Le goulot d'étranglement : 1990-2000

Les premiers exclus du système mis en place en 1981 apparaissent dès le début des années 90. De nouvelles compagnies, comme Momentum, Transthéâtre, Pigeons International puis, plus tard, le Théâtre des Fonds de Tiroirs, Sibyllines, La Pire Espèce, Le Grand Jour et tant d'autres viennent grossir les rangs des « compagnies à créateur au Québec », apportant un nouveau souffle, de nouveaux langages, de nouvelles manières de concevoir le théâtre.

Ils n'auront pas d'États généraux pour demander à leur tour une plus juste répartition des fonds publics alloués. Ils doivent se contenter de ce qui reste dans la grande enveloppe, et il reste bien peu. Les grilles mises en places en 1981 continuent de jouer leur rôle, favorisant nettement ceux qui ont contribué à les établir.

Par une simple logique démographique, les nouveaux venus se voient lentement mais sûrement asphyxiés dans le goulot d'étranglement : pour maintenir le niveau de financement ainsi que les augmentations régulières des compagnies fondées autour de 1981, les conseils des arts ont de moins en moins de marge de manœuvre.

Le discours officiel depuis 1990 est : « Il n'y a plus d'argent ». Ce n'est pas tout à fait faux, mais ce n'est pas tout à fait juste non plus : de l'argent, même peu, il y en a; seulement, comme on favorise la stabilité et la croissance des compagnies déjà établies, il ne reste plus grand-chose pour soutenir les compagnies émergentes. La bonification des octrois, basée sur un pourcentage des subventions déjà acquises, quand la qualité est reconnue par les pairs, favorise toujours mathématiquement les compagnies plus anciennes, tandis que l'écart du financement public ne cesse de se creuser avec les compagnies les plus récentes.

Les nouvelles compagnies ont aussi l'impression qu'en l'absence de financement adéquat, elles ne peuvent rivaliser sur le plan du développement artistique (temps accordé au développement des oeuvres, embauche de ressources de qualité, possibilité de garder longtemps des collaborateurs etc) avec les compagnies établies depuis plus longtemps.

Par ailleurs, les pressions incessantes du gouvernement et du milieu des affaires pour que le milieu de théâtre réponde à un modèle d'affaires, avec conseil d'administration, recherche de financement privé, commandites et prime à la performance rencontrent peu de résistance : les « compagnies à créateur » du Québec se mettent au pas, se dotent de CA élargis, tentant de puiser des ressources dans le milieu des affaires, des communications, du marketing, se dévouant à la recherche de commandites, l'organisation de soirée-bénéfice et d'autres sources de financement privé, multipliant les offensives pour diffuser leurs spectacles au Québec, au Canada ou à l'étranger, se serrant la ceinture et se pliant à la rigueur administrative exigée.

Le travail demandé au directeur artistique d'une compagnie devient de plus en plus administratif : on parle de gouvernance, de gestion, de statistiques, d'incidence sociale dans la communauté, de mise en marché de son spectacle, lequel devient un produit, présenté non plus à des spectateurs mais à une clientèle. Peu à peu, le critère de qualité artistique qui était prédominant pour l'attribution des subventions cède du terrain à de nouveaux critères qui récompensent la bonne gestion, la diffusion, le financement privé.

Là encore les nouvelles compagnies, dont le fonctionnement est précarisé par l'absence de moyens, se sentent encore plus pénalisées face aux impératifs de développement administratif et de recherche de financement effréné.

Mais il y a pire : la diminution ou l'absence de soutien au niveau public condamne l'ensemble du milieu au succès à tout prix et ne permet pas non plus, contrairement aux années 80, un développement artistique axé sur la durée. Les artistes qui ont créé des compagnies dans les 20 dernières années sont d'autant plus fragilisés et obligés de « livrer la marchandise », c'est à dire de fournir, dans l'immédiat, les preuves de leur légitimité.

Au début des années 2000, la situation s'aggrave: une nouvelle vague de « compagnies à créateur » (L'Activité, Porte-Parole, Hôtel-Motel, Banquette arrière, Trois Tristes Tigres, INK...) entre en scène, se butant à la saturation des fonds publics attribués au théâtre. Malgré les activités foisonnantes et le dynamisme artistique reconnu de ces compagnies, les conseils des arts ne peuvent pas les soutenir au fonctionnement, même minimalement. Il faudra attendre de longues années avant que certaines de ces compagnies (un nombre très restreint, nous parlons ici de douze) reçoivent un soutien, d'ailleurs plus symbolique que réel.

Une décennie plus tard, aucune des compagnies fondées autour du deuxième millénaire ne reçoit plus de 100 000\$ de subventions de la part des trois conseils des arts réunis. Pour la plupart, elles ont atteint au CALQ le plafond de 45 000\$. Il y a des exceptions : certaines compagnies qui se destinent au jeune public (Nuages en pantalon et Motus), et la compagnie fondée par Marie Brassard (Infrarouge)¹. Or, même ces trois compagnies ne reçoivent pas de soutien notable, en comparaison avec celui octroyé à leurs aînées nées dans les années 70.

En additionnant les subventions des trois paliers gouvernementaux octroyées aux compagnies fondées après 2000, on arrive au montant de 629 000\$, soit un peu moins de... 5,5% des fonds alloués par les gouvernements aux « compagnies à créateur ».

Les inégalités de soutien entre les compagnies fondées dans les années 70 et 80 et les compagnies fondées dans les années 90 et 2000 se creuse de plus en plus. **Près de la moitié des « compagnies à créateur » encore actives au Québec ont été fondées après 1990 (29 sur 66 pour être précis). Elles reçoivent 25% du montant total alloué par les fonds publics aux « compagnies à créateur » (3,03 millions de \$ sur une enveloppe totale de 11,5 millions)².**

Alors qu'après 1980 les gouvernements se désengagent de plus en plus des arts, que les enveloppes sont gelées ou diminuées et qu'on assiste à de grands changements démographiques, sociaux, médiatiques et politiques, **les grandes lignes et les priorités établies en 1981** (dont, entre autres, le soutien à une dramaturgie originale, le développement du théâtre destiné au jeune public) **continuent d'orienter l'octroi des subventions.**

¹ Toutes les données avancées dans ce texte proviennent des trois sites web des conseil des arts : CALQ, CAC, CAM, ainsi que du portail de la Ville de Québec pour les compagnies de la Capitale-Nationale. Ce sont évidemment des données publiques, datant de 2012, sauf dans le cas du CAC, où elles datent de 2011.

² Nous n'évoquons ici que les très peu nombreuses compagnies soutenues au fonctionnement, car dans le cas des compagnies fondées durant les décennies 1990 et 2000, elles sont en grande majorité soutenues au projet. Selon les statistiques de 2006-2007 compilées par le Conseil Québécois du théâtre (CQT), ces compagnies doivent se partager 9,5% des montants versés par les principaux programmes du CAC et 5% de ceux du CALQ.

4. Les États généraux de 2007 : le consensus mou

Alors que la question de la « glaciation » du milieu sur ses acquis est aigüe, alors que la question fondamentale de l'avenir des compagnies théâtrales québécoises aurait dû être au cœur des préoccupations des Seconds états généraux du théâtre – avec son corolaire inhérent : comment faire pour que la roue tourne?-, le milieu théâtral a préféré se rassembler autour d'une liste de vœux pieux : plus d'argent pour tout le monde, plus de monde dans les salles, plus de diffusion en région.

Les raisons qui ont poussé à la tenue d'États généraux en 2007 relevaient davantage de problématiques économiques ou corporatistes que d'un questionnement moral : le traumatisme des récents boycotts des activités parascolaires de 2000, 2002 et 2005, les séquelles du conflit TAI/UDA, l'annonce de la faillite imminente du Rideau-Vert, les coupures importantes dans les budgets des deux festivals internationaux de théâtre du Québec, la disparition du Gala des Masques sont les principales raisons qui poussent le milieu à organiser la tenue d'États généraux.

Ce n'est ni la question de la transmission, ni la question du rôle des institutions, ni la question de l'abondance des compagnies, ni la question de la stagnation du public, ni la question de la formation qui occupe principalement les esprits. On entend seulement le même cri du cœur : « nous voulons plus d'argent ».

De manière étonnante, alors que les tensions sont vives mais non exprimées, 59 propositions sont adoptées à l'unanimité, presque sans débat. 44 de ces 59 propositions exigent un soutien accru des conseils des arts.

Le milieu théâtral, dans un contexte économique difficile, où la vie artistique est de plus en plus fragile, où le public ne semble pas se renouveler, où l'offre est pléthorique, où les ponts entre l'éducation artistique et l'art vivant semblent rompus, où on encourage le succès à tout prix, a choisi le statu quo plutôt que la remise en question.

Le milieu n'a pas choisi d'opter pour le renouvellement des forces théâtrales. Il n'a pas choisi de prendre position fermement sur la lente érosion de la vitalité artistique québécoise.

Dans le cas du CALQ, une compagnie fondée après 1990 ne peut espérer obtenir plus de 70 000\$ au fonctionnement, à l'exception de 4 compagnies : Ex Machina (qui cependant, via le Théâtre Repère dont elle est issue, est née autour de 1980), Le Petit Théâtre de Sherbrooke (dont la création résulte d'une fusion de compagnies nées dans les années 1970), le Théâtre du Tandem (là aussi issu d'une fusion de compagnies fondées dans les années 1980) et Sibyllines – seule compagnie de ce lot à avoir été fondée dans les années 1990.

Pire : à part ces exceptions et celle des compagnies Momentum, La Pire Espèce et Abé carré cé carré, le maximum de fonds alloués aux compagnies nées après 1990 est de 60 000\$, un seuil que le CALQ avait jugé minimal en 2008, analysant qu'en deçà de ce chiffre, le fonctionnement d'une compagnie était périlleux.

Le théâtre jeune public continue d'être très bien représenté, recevant 5,4 millions \$ sur les 11, 5 millions octroyés aux compagnies de création, soit 47% du budget global. Cela reflète la forte présence du théâtre jeune public parmi les compagnies fondées dans les années 70 et début 80.

5. Le théâtre de création élaboré dans les compagnies intermédiaires a favorisé l'émergence d'un théâtre de pointe du Québec

Certes, les mesures mises en place en 1981 ont eu un effet incontestable sur le dynamisme et la qualité du théâtre québécois : l'art théâtral de pointe au Québec est largement porté par des compagnies intermédiaires. Nos créateurs les plus illustres, ici comme à l'étranger, se sont généralement fait connaître par leur travail au sein de leurs compagnies. Posez la question à n'importe qui dans la francophonie (et même ailleurs) qui serait féru de théâtre, et vous verrez qu'il a entendu parler d'UBU, d'Ex Machina, d'Ô Parleur ou d'Abé carré cé carré, de La Pire Espèce, Sibyllines, Le Clou, Les Deux Mondes...

Pour le dire autrement, au Québec, et conformément à ce qui se passe en Amérique du Nord, le théâtre qui avance, qui se démarque, est celui des compagnies dirigées par des créateurs. Si la plupart des théâtres à saison, qui ont pignon sur rue, ne peuvent jouer de rôle moteur, c'est en grande partie par le refus de la société d'institutionnaliser – ou de nationaliser - des organismes culturels (voir à ce sujet la bataille qu'exigea la création de la Grande Bibliothèque, maintenant saluée par tous) et la frilosité de l'État quant à un engagement solide et durable pour en faire des lieux de rayonnement artistique.

C'est donc dans un paysage dénué d'institutions-phares que se déploie l'activité des compagnies intermédiaires.

Aux yeux de plusieurs créateurs, la compagnie qu'ils ont fondée et développée est devenue une institution au sens premier du terme. Comment ne pas leur donner raison? Le travail du Carrousel ou de Bouches Décousues au sein du théâtre jeune public, celui du PàP qui fait rayonner la nouvelle dramaturgie, d'UBU ou d'Ex Machina en termes de renouvellement formel, de rayonnement international, n'est-il pas exemplaire? Ex Machina est devenu une institution de la ville de Québec, au sens moral à tout le moins.

La plupart des fondateurs de ces compagnies ne souhaitent nullement faire disparaître ce qu'ils ont mis des années à bâtir et à faire rayonner ; plusieurs, pensant à la pérennité de leurs structures envisagent une succession artistique. Ils ont commencé le processus de transition, préparant dans certains cas de jeunes créateurs à prendre la relève.

Autrement dit, et malgré le fait qu'il n'existe pas au Québec d'institutions véritables, les compagnies intermédiaires se comportent comme des institutions : pérennité, transition, maintien de la structure et du personnel, maintien et accroissement du financement, etc.

Certes des arguments en faveur de la transmission sont avancés : pourquoi détruire ce qui a été construit, pourquoi rebâtir à chaque fois? N'est-il pas légitime de transmettre aux plus jeunes des outils, une expertise et des réseaux qui ont mis trente ans à s'édifier? Si la qualité artistique n'est plus au rendez-vous avant ou après la transmission, n'est-il pas de toutes façons du ressort des jurys de décider de retirer du soutien? De quel droit le milieu déciderait qui doit survivre et qui doit disparaître? De quel droit le milieu se mêlerait de la transmission, de la qualité artistique et de la gestion interne des compagnies?

Par contre, dans le milieu théâtral et plus particulièrement au sein des compagnies fondées depuis quinze ou vingt ans, de nombreuses questions surgissent :

- Qui a décidé que les compagnies nées dans les années 70 devaient être à tout prix préservées après le départ de l'artiste fondateur? Pourquoi une compagnie qui s'est développée autour d'un

créateur, de sa démarche et de sa croissance artistique, gérée de façon privée mais recevant des subsides des conseils des arts, peut offrir sa structure, son financement, ses employés à un jeune artiste sans que le milieu n'ait rien à dire? - Pourquoi, alors que des créateurs talentueux peinent depuis quinze ans à solidifier le développement de leur compagnie, de nouveaux venus hériteraient-ils de « structures toutes faites » et largement financées sans que cela ne soit questionné? Comment peut-on avancer que des réseaux formés autour de l'œuvre d'un artiste subsisteront au départ de celui-ci?

- Enfin, les plus jeunes compagnies s'interrogent sur la nature même de la transmission. Que transmet-on au juste? Une vision et un dynamisme artistique ou un simple véhicule corporatif, dont les soutiens de financement public sont assurés?

6. Un rappel pourtant évident : la primauté de l'artiste

Le système mis en place en 1981 a certes permis la naissance d'artistes qui se sont développés au sein de leurs compagnies et ont réalisé des œuvres extraordinaires. Ils ont pu le faire grâce au soutien des conseils des arts qui favorisaient essentiellement l'art et les artistes.

Or, depuis quinze ans, la situation a changé. Les fonds alloués aux arts sont, petit à petit, gelés ou diminués. De plus, suite aux pressions des gouvernements et du milieu des affaires, les compagnies ont dû se « professionnaliser » et s'« institutionnaliser ». On assiste à l'effacement progressif du rôle de l'artiste au détriment de son organisation, sa machine, sa compagnie.

Progressivement, on met en place un système qui gomme le pouvoir d'un directeur artistique sur sa propre création! L'absurde a été atteint au sein de conseils des arts : les lettres de subvention sont maintenant adressées au président du conseil d'administration, non au directeur artistique. Ce symbole lourd de sens résume à lui seul le glissement qui s'est opéré dans le théâtre québécois depuis quinze ans : le modèle d'affaires triomphant a consacré l'organisme et affaibli l'artiste. Au point où, dans certains cas, c'est la structure que l'on veut sauver et non le travail artistique. Les compagnies sont devenues plus importantes que ceux qui les ont fondées.

On semble privilégier la survie des structures de compagnie au même titre que celle des lieux de diffusion ou de production à saisons, des festivals, des organismes et des associations.

La société a besoin d'institutions, certes, mais les compagnies à créateur ont pour vocation d'être éphémères, s'appuyant sur la vie créatrice et professionnelle des artistes fondateurs. Ces compagnies ont été formées pour permettre à des artistes de se développer et de s'exprimer en dehors des lieux traditionnels et en dehors des impératifs liés aux saisons, aux abonnements, à la « clientèle ».

Face à la grave crise qui touche bien des aspects de la vie des compagnies fondées par des créateurs, nous préconisons certaines pistes :

- Nous pensons que le soutien des gouvernements à l'art théâtral est indispensable à la vitalité artistique et à l'évolution de la société.
- Nous pensons que le milieu devrait examiner le paysage artistique au Québec et décider de priorités de développement.
- Nous pensons que les critères qui prévalent aux conseils des arts devraient être réexaminés de sorte que soit reconnue et récompensée la vitalité artistique des compagnies.

- Nous souhaitons que soient questionnées les pratiques actuelles de transmission.
- Nous souhaitons que les subventions attribuées aux compagnies de création soient personnalisées aux artistes ou regroupements d'artistes qui les ont fondées et les animent encore

Dans le milieu théâtral et même dans certains milieux gouvernementaux, on parle depuis longtemps d'une «génération sacrifiée» n'ayant eu aucun accès raisonnable aux moyens de création offerts à ses prédécesseurs. Il est grand temps d'agir pour assurer que les nouveaux talents puissent se déployer à leur pleine mesure.

Ce texte a été rédigé collectivement par Olivier Choinière, Brigitte Haentjens, Robert Gagné, Olivier Kemeid, David Lavoie, Francis Monty et Catherine Vidal.

Émis date du 20 mai 2013.