

## Le mécénat et le théâtre : quelques réflexions insubordonnées

Louis Patrick Leroux

---

Number 122 (1), 2007

Théâtre et argent

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16393ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Leroux, L. P. (2007). Le mécénat et le théâtre : quelques réflexions insubordonnées. *Jeu*, (122), 71–80.

## Le mécénat et le théâtre : quelques réflexions insubordonnées



Le Théâtre de la Catapulte a été fondé et dirigé par Louis Patrick Leroux dans les années 90, qui s'est ingénié à trouver diverses sources de financement : pour *Contes urbains : Ottawa* (1998), des publicités étaient projetées sur scène entre les contes. Sur la photo : Jean Marc Dalpé.

Se pourrait-il que l'artiste soit lui-même son premier mécène ? Viendraient ensuite les autres formes politiques et sociales d'appuis, de patronage, les réseautages essentiels à l'accumulation de capital culturel et à son échange éventuel en vue de l'avancement de son processus artistique. Ou devrai-je plutôt écrire de sa *carrière* ? Car on confond de plus en plus. L'utilisation d'un langage commercial dans le milieu des arts n'a pas seulement pour effet de rendre ce milieu compréhensible aux consommateurs (aux spectateurs ?) et aux commanditaires (aux mécènes ?), mais cela le transforme dans ses rapports mêmes avec son *produit*. Toute une logique commerciale est rattachée au langage des affaires, pour le meilleur et pour le pire. Professionnalisation de la gestion théâtrale et stagnation des fonds publics traditionnels obligent, on s'adapte et l'on fraie du côté des grands réseaux commerciaux et des réseaux institutionnels au sein même de la pratique théâtrale. Mais je m'emporte et j'extrapole. D'abord l'anecdote...

Il y a quinze ans, j'ai fondé et dirigé, à Ottawa, le Théâtre la Catapulte. La compagnie serait vouée à la relève théâtrale et à la création d'œuvres nouvelles. Je l'ai quittée au moment où je prenais trop goût à la gestion, à la multiplication des initiatives de recherches de fonds propres, à l'accumulation de volets patronnés, à la prolifération de rencontres d'affaires avec des gens qui me voulaient du bien et dont je voulais les biens sous forme de dons et d'appuis de toutes sortes. Le projet administratif l'emportait sur l'artistique. La professionnalisation du milieu, de la gestion et des rapports avec les partenaires du privé m'ont dévié de mon premier objectif, celui de créer de l'art, pour moi, pour mes semblables. En fondant cette compagnie, je m'imaginais me prendre en main, devenir en quelque sorte mon propre mécène : facilitateur de la production et de la diffusion de mes pièces. Cette compagnie allait me permettre de créer comme je n'aurais pu le faire ailleurs, sans compromis. J'ai réalisé ces objectifs pendant un certain temps, soit, puis la machine s'est alourdie... Six

ans plus tard, je quittais une compagnie en pleine croissance avec un volet adulte, un volet adolescent de tournée, une compagnie qui était à la fois marraine d'une troupe communautaire et d'un concours provincial d'écriture dramatique, une compagnie subventionnée et reconnue qui serait dotée d'une salle dans les mois qui suivraient mon départ. En partant, j'assurais la survie d'une compagnie qui avait échappé à l'artiste, mais qui allait bénéficier à plusieurs autres artistes pour les années à venir. Je me disais qu'il fallait maintenant que je devienne mon propre mécène en me faisant professeur. Là, enfin, je pourrais écrire tranquillement ce que j'ai à écrire sans me soucier de la gestion d'une compagnie...

### Assidus et dilettantes

Dans *Gaspé-Mattempa*, Jacques Ferron oppose le Professeur Berger à Maski, l'éternel double du médecin-écrivain :

- Voyons ! Maudit homme, si tu veux soigner, commence par te faire femme !
- J'y ai déjà pensé. Oui, Professeur Berger, très sérieusement : pour être entretenu, pour avoir des loisirs, écrire des livres. Hélas ! mes dispositions ne me l'ont pas permis. Alors quoi, ce sera le médecin qui entretiendra l'écrivain. Je serai mon propre mécène<sup>1</sup>.

Mis à part le commentaire dépassé sur l'occupation oisive des femmes, on retient de l'échange, qui aurait eu lieu en Gaspésie au cours des années 40, cette idée qu'on puisse *choisir* d'être son propre mécène. Notion libératrice en notre époque de professionnalisation à outrance. Cela ouvre évidemment la porte au dilettantisme, et celui-ci est insidieux, car il dévie du chemin royal de l'accumulation d'un capital culturel. Ce capital culturel s'acquiert au fil des rencontres professionnelles, des succès dans des lieux en vogue, des alliances stratégiques par cooptation ou par symbiose (parasitage mutuellement avantageux) auprès de gens ou d'institutions qui ont un capital culturel plus élevé que soi. Vous aurez remarqué que je pervertis en quelque sorte la notion de capital culturel de Bourdieu. J'en fais une denrée monnayable, échangeable. Le dilettante n'a pas comme but d'accumuler un capital culturel, il détient déjà le sien qui n'est pas de la même devise que celle des réseaux dominants. Il produit ses trucs, généralement sans subvention, dans des salles en marge, pour un public confidentiel, peut-être même pour le seul plaisir d'être son propre premier spectateur. Pour ce type, la production est une nécessité, un projet d'ordre esthétique – une fin en soi, peu importe les suites possibles. Les autres – les *assidus* (les professionnels ?) – ne peuvent se permettre une telle dérogation au système. Ils n'ont d'autre choix que d'accumuler des *wampum* de capital culturel et de les exhiber bien en vue en espérant gagner le gros lot grâce à des rencontres « fortuites ». Rendez-vous dans une soirée où il y a surtout des gens de théâtre. Écoutez-les dès qu'ils se présenteront l'un à l'autre... À l'habituel « comment ça va ? », on répondra par une longue liste de contrats récents et à venir, et on insistera sur les filiations à la mode – tel ou tel metteur en scène, tel ou tel acteur ; les noms changeront selon les saisons, mais l'exercice demeurera constant. *MySpace* n'a rien inventé – le C.V. épinglé au bedon, les gens de théâtre veillent depuis longtemps à leurs affaires.

1. Jacques Ferron, *Gaspé-Mattempa*, Montréal, Éditions du Bien Public, coll. « Choses et gens du Québec », 1980, p. 43.

Avant qu'ils aient accès aux réseaux restreints permettant la production institutionnelle, voire adéquatement subventionnée, ils se livrent à des projets autogérés, participent à des collectifs, ils investissent dans leur avenir. Ils sont du lot des dilettantes inavoués, mais leurs visées professionnelles les protègent du libellé peu sérieux. Combien de petites compagnies font leurs premiers pas grâce à l'investissement en temps, en ressources et en argent des artistes eux-mêmes ? Nombreux sont les acteurs, les auteurs, les metteurs en scène qui investissent leurs salaires d'enseignement, leurs cachets de tournages télévisuels ou publicitaires dans leurs projets de théâtre. Le danger d'être son propre mécène, bien sûr, tient au fait qu'il devient difficile, presque impossible, de se bâtir un capital culturel monnayable au-delà des premiers projets qui auront servi de « vitrine ». Tant qu'on n'est pas « découvert », tant qu'on n'accède pas aux réseaux en place, l'isolement s'installera et marginalisera ceux qui ne participent ni ne contribuent au système. Les artistes ont besoin d'accéder aux subventions, ne serait-ce que pour être reconnus par leurs pairs. À la lumière de la professionnalisation du réseau des assidus et de l'exclusion des dilettantes, cette idée d'être son propre mécène n'est-elle plus qu'un leurre, qu'un truisme sophistique ?

### Qu'est-ce que le mécénat ?

Le terme « mécène » nous est venu de Caius Cilnius Mæcenas (74 av. J.-C. à 8 ap. J.-C.), ministre et ami de l'empereur Auguste dans la Rome antique. D'abord militaire, puis diplomate et fin négociateur en Sicile, ensuite préfet de police à Rome, puis enfin ministre de la propagande impériale, Mæcenas sera le protecteur d'artistes tel Horace et Virgile. Collectionneur d'art et de mobilier fin, taquinant parfois la plume à ses heures, Mæcenas, dans ses fonctions de ministre, avait une « stratégie délibérée, destinée à promouvoir une conception élevée de l'empire et, plus spécifiquement encore, de celui qui l'incarne : l'imperator<sup>2</sup>). S'il appuyait les artistes et les intellectuels, c'était pour qu'ils contribuent à la gloire de l'empire et qu'ils soient reconnus pour leur contribution. Le geste était à la fois politique, social et esthétique. Mæcenas s'entourait d'un cercle d'érudits et d'artistes en se



Caius Cilnius Mæcenas (74 av. J.-C. à 8 ap. J.-C.), ministre et ami de l'empereur Auguste, de qui nous est venu le nom de « mécène ».

2. Alain Gobin, *le Mécénat. Histoire. Droit. Fiscalité*, Paris, Entreprise moderne d'édition, 1987, p. 21.

faisant intercesseur auprès d'Auguste. « Mæcenas est la figure dispensatrice des bienfaits d'Auguste qui sait que la libéralité est une vertu princière dont il faut savoir user avec modération et que, plus encore, la générosité doit s'accompagner de magnificence<sup>3</sup> ». Ainsi, le modèle des protecteurs à venir émerge d'un ministre de la propagande, un homme fort cultivé et au fait des idées à la mode, un fonctionnaire de l'empereur cherchant à faire briller son patron en lui donnant la bonne mine d'un protecteur des arts. Le mécénat est d'abord culturel. Il est rassembleur et, éventuellement, acte d'intercession auprès d'instances au pouvoir.

Étymologiquement, un mécène est un personnage qui *consacre librement* une part de sa vie et de ses moyens à la protection et à l'épanouissement de *la vie artistique et littéraire*. Par extension on désigne aussi aujourd'hui sous ce terme toute personne qui intervient dans le champ culturel, dans le sens de l'intérêt général, et sans que cette intervention soit liée à son activité normale, ou imposée par elle<sup>4</sup>.

Cette définition du mécénat exclut de nombreux pans d'action que l'on dit aujourd'hui relever du mécénat. L'État consacre-t-il *librement* ses ressources ou le fait-il grâce aux pressions publiques et aux arguments économiques ? Les entreprises et les individus dont on rattache les marques de commerce ou les noms aux événements culturels le font-ils *gratuitement* ? Ils cherchent ou bien à briller, ou bien à rentabiliser la contribution. Des gestes désintéressés sont encore possible, bien sûr, le geste gratuit de nombreux petits donateurs et quelques grands donateurs anonymes en atteste. Mais dans notre société économique, pour ne pas dire notre société de consommation, on cherche tout de même à monnayer, à faire foisonner et miroiter les privilèges liés au geste « gratuit ». Par exemple, une participation au « cercle des donateurs » vous donne droit à des billets de saison, à un souper avec la direction artistique et à une dégustation de vins et fromages fins. En outre, le don peut être réparti sur dix ans avec l'émission annuelle d'un reçu d'impôt, et, si on crée un prix, il portera à jamais votre nom. Non seulement le nom de votre entreprise apparaîtra-t-il dans le programme et sera-t-il projeté tout près de la scène avant la pièce, nous remettrons au public des dépliants de votre choix – c'est du marketing direct et ciblé ! Je n'invente rien. Dans une vie antérieure de directeur de théâtre, j'ai imaginé ces trucs et je les ai menés à bien. Le geste gratuit est généralement motivé, car il a été *sollicité*. Comme il l'était à l'époque de Mæcenas. Les grands protecteurs se flattaient de

« Machiavel insistait dans *le Prince* pour dire qu'il devait "montrer qu'il aime les talents" et surtout "tenir le peuple occupé par des fêtes et des spectacles". »  
*Portrait de Nicolas Machiavel, auteur inconnu. Galerie des Offices, Florence.*



3. *Ibid.*, p. 23.

4. Guy de Brebisson, *le Mécénat*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1986, p. 5.



Un commanditaire bien en vue. Photo: Serge Langlois.

l'idée qu'ils se faisaient d'eux-mêmes en prenant sous leur égide ces artistes de tous les temps qui, malgré leur passion pour l'art, doivent bien vivre. « Le prince a toujours eu besoin de l'artiste pour modeler son image<sup>5</sup>. » Machiavel insistait dans *le Prince* pour dire qu'il devait « montrer qu'il aime les talents » et surtout « tenir le peuple occupé par des fêtes et des spectacles<sup>6</sup> ». Si les mécènes étaient d'abord princiers (ou leurs subalternes désignés), la bourgeoisie ne tarderait pas à s'imposer dès le Moyen Âge, plus tard, avec l'avènement des grandes fortunes de sociétés d'exploitation et d'exploitation de ressources naturelles et, plus encore, avec l'industrialisation. On a cherché à imiter les aristocrates en s'improvisant protecteurs, mécènes, connaisseurs et acheteurs d'art. Un véritable art bourgeois en émergerait – j'écris ceci sans condescendance –, un art reflétant les préoccupations et les goûts des protecteurs (et éventuellement, après l'épuisement de l'ère des mécènes, ce sont les goûts des pairs-évaluateurs et des spectateurs-consommateurs qu'on viendra refléter).

Ce n'est que très récemment que les artistes ont cherché à s'affranchir d'un tel protectorat. L'appui bienveillant du patron finit parfois par priver l'artiste d'autonomie ou encore lui donner l'impression de créer un art « intéressé ». Sans cet appui bienveillant de patrons, les artistes ont été contraints de produire pour le marché (parfois moins « éclairé » que ne le peut être un mécène cultivé) ou encore de dépendre du mécénat de l'État. Ce dernier mécénat se trouve souvent soumis à la « tyrannie » de

5. Emmanuel Wallon [sous la direction de], *l'Artiste et le Prince. Pouvoirs publics et création*, Québec/Grenoble, Musée de la civilisation de Québec/Presses universitaires de Grenoble, 1991, p. 9.

6. Cité dans *l'Artiste et le Prince*, *ibid.*

l'évaluation des pairs, c'est-à-dire des collègues et compétiteurs choisis par des fonctionnaires devenus, à leur tour, Maecenas modernes, s'entourant d'artistes soigneusement sélectionnés pour dispenser de la magnificence de l'État princier. Ce modèle inspiré du principe d'« *arm's-length* » britannique qui empêche l'intervention indue des politiciens n'est pas le seul auquel on puisera. Il existe, au gouvernement, tant provincial que fédéral, deux modèles d'intervention et d'appui aux arts. On le constatera aux nombreux fonds politiques (discrétionnaires ou autres, il suffit de se souvenir de l'intervention personnelle de René Lévesque en faveur du Cirque du Soleil naissant) et concomitants auxquels puisent les compagnies théâtrales (que penser du programme d'initiatives culturelles du gouvernement fédéral qui, officiellement, ne disposait d'aucun budget au début des années 90, mais qui dispensait tout de même des millions pour la construction et la rénovation de salles de théâtre, surtout au Québec ?).

Le mécénat d'État est devenu une évidence qu'on remet difficilement en cause. Les industries culturelles s'effondreraient sans l'appui des gouvernements. Les arguments économiques ont supplanté les arguments moraux: Baumol et Bowen ont démontré la « fatalité » du spectacle vivant, à savoir qu'il est impossible de générer des gains de productivité au même rythme que la société; ainsi le spectacle vivant est voué « à un mouvement inéluctable de l'accroissement des déficits des spectacles vivants<sup>7</sup> ». En d'autres mots, on peut difficilement augmenter la productivité du théâtre étant donné que le processus des répétitions ne peut être écourté sans affecter la qualité du produit. La productivité de la société augmente alors que celle des arts de la scène ne le pourra jamais. La preuve? La Comédie-Française des années 30 puisait 80 % de ses revenus au guichet, alors qu'aujourd'hui elle obtient 80 % de ses revenus de subventions<sup>8</sup>. Est-ce vraiment la preuve d'une fatalité économique (selon une logique de productivité industrielle à laquelle échappe le théâtre) ou plutôt le résultat d'un engagement politique d'un État architecte? Au Québec, l'appui de la culture est aussi lié au politique, quoi qu'en disent nos élus. Mais l'heure est à la diversification des revenus. Les subventions seules ne suffisent plus ni les revenus au guichet, on encourage les gens de théâtre à trouver de nouvelles sources de financement. Que reste-t-il? La vente de produits dérivés? Improbable dans la plupart des cas. Les revenus du bar? C'est parfois possible lorsque la salle ne les garde pas pour elle. Les dons de particuliers et d'entreprises, les dons de fondations, les commandites?

7. W. J. Baumol et W. G. Bowen, *Performing Arts. The Economic Dilemma*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1966, p. 416.

8. Françoise Benhamou, *l'Économie de la culture*, Paris, La Découverte, 2003, p. 34.



« [...] les grandes institutions artistiques du pays (Canadian Opera Company, les Grands Ballets Canadiens, l'Orchestre symphonique de Montréal, l'Opéra de Montréal, le Toronto Symphony Orchestra, les festivals de Stratford et de Shaw) [...] cherchent à reproduire les modèles sociétaux établis et à rassembler les bien nantis. »

Le mécénat démocratisé, en quelque sorte, le « mécénat » transformé en produit de consommation ou en possibilité d'investissement parmi tant d'autres.

### **Le mécénat d'entreprise**

Certains diront que le mécénat d'entreprise n'existe pas. Si, comme l'explique Alain Gobin, « la première de toutes les caractéristiques est la volonté délibérée de participer dans un domaine des arts et de la culture à une action à temps et à fonds perdus<sup>9</sup> », on verra mal quelle entreprise consacrera volontairement de l'argent sans imaginer un retour potentiel sur l'investissement. Le font-elles avec désintéressement et gratuité si le but est d'afficher son nom ou sa marque commerciale ? Parfois, il est vrai, l'appui est anonyme. Pourquoi l'entreprise appuie-t-elle des projets ? Caroline Gilles dans *Business Sponsorship*<sup>10</sup> propose une série de possibilités : pour faire mousser son image, pour une pénétration de marché ciblé ou de secteurs démographiques inusités, par souci d'une couverture médiatique par association avec le produit parrainé, à cause de l'opportunité d'un marketing direct (des dépliants ou coupons seront remis au public), pour le divertissement de ses employés ou de ses clients (une loge au Centre Bell, par exemple, ou, dans le cas du Cirque du Soleil, un appui aux compagnies de théâtre par l'entremise d'achat de billets pour ses employés), pour le prestige du mécénat ou même, dans certains cas, grâce à une lubie du pdg de l'entreprise. Or, le commanditaire ou le mécène (selon la qualité et la nature du rapport établi) considérera les objectifs de son entreprise, sa situation financière, ses objectifs de marketing, son public cible, son image de marque et l'intérêt d'être associé à un tel produit, projet, groupe, artiste.

La commandite est-elle toujours la meilleure option ? Parmi les demandeurs, on retrouve non seulement les compagnies de théâtre, mais tous les types d'organismes et d'activités culturelles, sportives, les festivals, l'éducation, la santé, l'environnement, les œuvres caritatives, les volets communautaires... On cherchera à placer là où le retour sur l'investissement sera le plus conséquent selon les objectifs de l'entreprise. Ce n'est pas surprenant qu'ils préféreront les institutions artistiques (compagnies de ballet, opéras, grands théâtres) sanctionnées par le milieu, par l'État et par le public aux petits projets autogérés d'in vraisemblables inconnus. Grâce à leurs importantes subventions (qui ne sont pas remises en cause, contrairement à celles des petites compagnies), à leurs revenus propres plus que respectables, dus en partie aux prix des billets (représentant parfois jusqu'à l'équivalent d'une journée de travail au salaire minimum, si je me souviens bien du coût de mes billets du *Projet Andersen* et de *Woyzek*) et à leurs réseaux de bénévoles (le conseil d'administration, surtout) et de donateurs, ces institutions bénéficient d'un capital de sympathie, d'un capital culturel et d'une confiance qui font l'envie des petites compagnies théâtrales. Elles ont aussi les ressources nécessaires pour des campagnes de dons, d'abonnements, et elles sont en mesure, grâce à leurs contacts, de côtoyer les grandes entreprises et les fondations susceptibles de contribuer à leur essor. La chose n'est pas aisée, soit, mais elle est possible. Contrairement à la majorité des petites compagnies théâtrales qui n'ont pas les moyens, les outils, ni même le temps d'entretenir des relations avec des réseaux

9. *Le Mécénat. Histoire. Droit. Fiscalité*, op. cit., p. 15.

10. Oxford, Butterworth Heinemann, 1991.

auxquels elles ont rarement accès. Car ces liens privilégiés sont soigneusement tissés et entretenus pendant de nombreuses années. Il serait naïf de voir dans le financement privé plus qu'une contribution d'appoint marginale dans le cas des compagnies non institutionnelles. Même dans le cas des grandes compagnies, la tradition comptable veut que les subventions viennent combler le manque à gagner structurel et la loi de Baumol fait en sorte qu'il est devenu impossible de soutenir des théâtres sans l'appui de subventions. Dans son article « Corporate Involvement in the Arts and the Reproduction of Power in Canada », Gerald S. Kenyon, après avoir étudié les grandes institutions artistiques du pays (Canadian Opera Company, les Grands Ballets Canadiens, l'Orchestre symphonique de Montréal, l'Opéra de Montréal, le Toronto Symphony Orchestra, les festivals de Stratford et Shaw), constate que ces institutions cherchent à reproduire les modèles sociétaux établis et à rassembler les biens nantis.

When taken together with the political economies prevailing at century's end, I suggest that such conditions provide a fertile ground for the production and reproduction of power and social control in the larger society. [...] The arts are less a force for social change that is, the *production* of society – and more an instrument for the *reproduction* of prevailing power structures<sup>11</sup>.

C'est-à-dire que les réseaux sociaux responsables du discours dominant imposent, par leur parrainage d'institutions artistiques (que ce soit par leur présence au conseil d'administration, aux comités de financement, par leurs dons), le maintien de leur position privilégiée, le maintien du discours dominant et, au bout du compte, la reproduction des schémas du pouvoir où ils détiennent une position d'autorité. L'art est alors inféodé à l'argent, ou du moins au pouvoir. Plutôt que de *reproduire* ces rapports de force sociétaux, plutôt que de refléter une image complaisante d'une société satisfaite d'elle-même, j'avais toujours cru – bien naïvement, sans doute – que le rôle de l'art était tout autre : celui, par exemple, de provoquer, de remettre en cause, d'ou-

11. « Lorsqu'elles sont envisagées conjointement avec les économies du politique qui prévalent à la fin du siècle, je propose que de telles conditions offrent un terrain fertile pour la production et la reproduction du pouvoir comme du contrôle social dans l'ensemble de la société [...] Les arts ne sont plus alors une force de changement social, c'est-à-dire pour la *production* de la société, mais un instrument de *reproduction* des structures actuelles du pouvoir. » (Traduction libre) Gerald S. Kenyon, « Corporate Involvement in the Arts and the Reproduction of Power in Canada », *Art and Business. An International Perspective on Sponsorship*, sous la direction de Rosanne Martorella, Westport, Praeger, 1996, p. 34.



Le mécénat des institutions théâtrales : certains théâtres, comme la Manufacture avec sa Petite Licorne, offrent une programmation composée entièrement de spectacles de compagnies itinérantes. Photo : Serge Langlois.



compagnies alors que ce que l'on entend généralement par mécénat, c'est un appui financier sous forme de services du secteur privé, c'est-à-dire du milieu non subventionné. Or, force m'est de constater que les compagnies institutionnelles ont un avantage concurrentiel démesuré par rapport aux petites compagnies dans la recherche, la sollicitation et, surtout, l'obtention de revenus propres grâce, nous l'avons vu, à leurs réseaux, au capital culturel et de sympathie dont elles jouissent et aux ressources administratives à leur disposition. Compte tenu qu'elles bénéficient également d'une large part des subventions gouvernementales, il est normal de voir en elles des partenaires rêvés pour développer ses propres projets artistiques. Ces mécènes, dans l'esprit plus que le nom, sont généralement mieux en mesure d'évaluer le mérite artistique et la faisabilité des projets proposés que le sont la majorité des commanditaires et des mécènes traditionnels que les petites compagnies n'arrivent que très rarement à soudoyer de toute manière. Ainsi, le rêve d'un actuel mécénat individuel ou entrepreneurial comme panacée au manque de deniers publics se limite à une petite part de budget d'une plus petite part de compagnies théâtrales. Sinon, il y a toujours d'innombrables possibilités de trocs, d'alliances et de partages de ressources qui – n'en déplaise à Baumol et à son modèle économique industriel d'apitoiement sur le sort du théâtre *improductif* – demeureront une composante essentielle de la gestion et de la production théâtrale.

Il m'est difficile d'évoquer le mécénat sans chercher à fouiller ses déclinaisons possibles et ramener non pas la question de l'art et de l'argent, mais bien celle de l'engagement d'individus envers l'art. Plus qu'une simple transaction, plus qu'une série de stratégies opportunistes, plus qu'une réponse à un retrait des gouvernements, le principe du mécénat repose d'abord sur ce rapport de l'individu à l'art qu'il choisit d'appuyer (pour des raisons qui lui appartiennent : narcissisme, opportunisme, bienfaisance, obligation sociale) ou, dans le cas de l'auto-mécénat, auquel il se consacre. L'artiste est lui-même son premier mécène. Ensuite viendront les amis, les bienveillants, les collègues, les protecteurs du milieu artistique et, un jour, peut-être, ces mythiques donateurs qui n'attendent plus que nous pour se départir de leurs millions. ¶

---

Louis Patrick Leroux a fondé, à Ottawa, le Théâtre la Catapulte qu'il a dirigé au cours des années 90. Il était également membre fondateur de la Nouvelle Scène. Il a étudié la littérature, la gestion des arts et le théâtre à l'Université d'Ottawa, à HEC Montréal et à la Sorbonne nouvelle. Après avoir enseigné l'administration des arts à l'Université d'Ottawa, il est aujourd'hui professeur de création littéraire et de littérature à l'Université Concordia. Il est également auteur en résidence au Théâtre du Nouvel-Ontario.