

Les coulisses de l'État

Le Théâtre et l'État au Québec

d'Adrien Gruslin

(V.L.B. Éditeur)

« La Femme entre précipitamment : Rends-toi compte papa, juste comme je monte les escaliers, voilà que notre logeuse me rencontre, et de nouveau elle m'a offert quelque chose, devine voir ce qu'elle m'a offert ?

Le Mari : Ne fais pas l'enfant, dis-le.

La Femme : Tiens, regarde, deux billets de théâtre pour *Faust*, qu'est-ce que tu en dis ?

Le Mari : Merci Bien ! Mais pourquoi n'y va-t-elle pas elle-même cette vieille pie ?

La Femme : Oh ! sans doute qu'elle n'a pas le temps.

Le Mari : Aha, elle n'a pas le temps, et nous il faut qu'on ait le temps.

La Femme : Mais ne sois donc pas si ingrat.

Le Mari : Là tu vois pourtant bien que cette femme a une dent contre nous, sinon elle ne nous aurait pas offert les billets justement à nous. »

De cet extrait de *La sortie au théâtre* de Karl Valentin que Jean Jourdeuil met en exergue à son livre *L'artiste, la politique, la production*¹, l'enseignement à tirer est énorme. Il souligne en particulier une méfiance profonde à l'égard du théâtre, méfiance que partagent l'État et le public, placés l'un et l'autre aux deux extrémités de la chaîne théâtrale : l'État d'une part comme répondant financier de maintes productions théâtrales et sans l'aide duquel nombre de compagnies ne pourraient survivre, le public d'autre part comme destinataire ultime de toute production et qui détermine de sa présence ou de son absence l'avenir de toute production. Entre les deux se trouve le créateur, auteur, metteur en scène ou comédien pris entre le marteau et l'enclume, condamné à fonctionner dans les marges étroites d'une société qui ne lui laisse de place qu'en son pourtour, relégué qu'il est dans les coulisses de la culture, artiste, marginal, et pour tout dire paria.

Comment peut-il oeuvrer librement si ses choix sont déterminés par des facteurs d'ordre financier ? Comment peut-il donner préséance à ses convictions idéologiques si celles-ci sont soumises aux conditions matérielles qui lui sont imposées ? En d'autres mots, comment peut-il créer ?

À cette question, dont Adrien Gruslin choisit de privilégier un volet seulement — celui qui touche à l'influence que l'État exerce sur le théâtre (entendons par là les Compagnies ou les théâtres), la réponse est aisée : le théâtre de création est presque inexistant au Québec en raison d'une politique de subventions délibérément axée sur le théâtre institutionnel (théâtre reconnu) qu'elle favorise. La réponse apportée était certes prévisible, voire évidente. Un rapide parcours de ce qui se fait comme théâtre au Québec suffit à le confirmer. Ce qui est moins connu, et c'est là tout l'intérêt du livre de Gruslin, c'est de pouvoir jauger l'étendue de cette disparité. Privilégiant les trois organismes de subventions les plus importants — soit le Conseil des Arts (CDA), le Ministère des Affaires Culturelles du Québec (MAC) et le Conseil des Arts de la région métropolitaine de Montréal (CDRAM), dont il fait un rapide historique, Gruslin en trace l'évolution en matière de subvention pour les vingt dernières années. Les résultats sont éloquentes. Si le pourcentage du budget total alloué à la culture est inférieur à 0,5% tant au niveau fédéral qu'au niveau provincial (contre environ 1% en France depuis cette

année), si le théâtre est le principal bénéficiaire des subventions, si faibles soient-elles, puisque celles-ci représentent 44% des sommes destinées aux arts d'interprétation (contre 31% qui vont à la musique, 17% à la danse, et 8% à l'opéra), de ces 44% plus de 75% vont directement au théâtre institutionnel,² soit à une quinzaine de compagnies. Les 25% restants se trouvent répartis entre une myriade de théâtres correspondant à ce que Gruslin a classé comme théâtre de laboratoire, jeune théâtre pour enfants, jeune théâtre pour adultes, théâtre d'été ainsi que organismes et services (CEAD, AQJT). Nous ne tenterons pas ici de justifier une telle classification. Disons seulement qu'elle s'inspire de l'organigramme publié dans les cahiers de théâtre *Jeu* parus en juin 1979, et qui tentait une classification qui se voulait un instrument de travail et n'avait aucun but normatif. La division tentée ici par *l'État et le théâtre* se veut également outil de travail répondant à la nécessité d'indiquer les axes de recherche théâtrale existants.

L'on regrettera seulement que certaines catégories indiquées au chapitre I, telles le 'jeune théâtre professionnel' et le 'jeune théâtre parallèle', aient complètement disparu des tableaux statistiques. Faut-il y voir un manque de rigueur dans les normes de classification ou plus simplement la preuve que certaines compagnies théâtrales ont encore des objectifs mal définis ? L'on ne peut oublier à ce propos que lors des États Généraux du théâtre tenus à Montréal en novembre 81, une proposition demandant aux diverses troupes de théâtre de se définir en fonction de leurs objectifs a été battue à une écrasante majorité. Faut-il y voir la peur d'un certain classement qui identifierait les troupes, une fois nommées, à un seul genre de théâtre ? ou plutôt la preuve que l'éclectisme en matière d'orientation théâtrale reste la norme ? Le dilemme reste entier et le livre d'A. Gruslin ne tente pas d'y apporter réponse. Ce serait d'ailleurs transgresser les objectifs que l'auteur s'est donnés et qui visent essentiellement à un constat statistique d'envergure.

