

« Le Conseil des arts du Canada 1957-1982 »

Adrien Gruslin

Numéro 28 (3), 1983

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29422ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gruslin, A. (1983). Compte rendu de [« Le Conseil des arts du Canada 1957-1982 »]. *Jeu*, (28), 152–155.

Mais ces entretiens montrent en même temps la difficulté, pour un dramaturge, de s'affirmer au Canada et d'y faire carrière. D'abord parce que l'étendue du pays les transforme quasi en nomades. John Gray déclare vivre « wherever he works » (p. 58). La plupart ont vécu dans plusieurs villes, avant de s'établir généralement à Toronto, où presque tout se passe. Mais la force d'attraction de New York est plus grande encore et, pour un Rick Salutin qui déclare n'avoir pu écrire une ligne pendant qu'il vivait aux É.U., on en compte au moins trois qui s'y sont installés à demeure, ou presque. Plusieurs, comme Sharon Pollock, rejettent l'idée que « our legitimacy is going to come from New York or London... » (p. 124); malgré ces belles déclarations, cependant, tout le monde rêve de Broadway. C'est peut-être lié au fait que, de l'avis général, le théâtre au Canada traverse une crise et que même Toronto n'est plus, semble-t-il, le centre dynamique qu'il a été dans les années 1970. Mais cela tient aussi à ce que l'identité canadienne importe fort peu, chez des dramaturges qui se sentent à peu près tous « immigrants ». Certains sont effectivement nés à l'étranger; pour d'autres, tel Paul Thompson, « it was necessary to go away in order to come home » (p. 240); mais ils ont tous le sentiment de défricher le terrain, « starting from nowhere » (p. 221).

En fait, les préoccupations dominantes sont nettement d'ordre culturel, dans un vaste ensemble occidental: l'hitlérisme et le racisme, les oppressions sociales, les valeurs culturelles véhiculées par la société. Dans cette perspective, on a l'impression que la réalité canadienne n'est guère inspirante. Gass se dit « disillusioned with the cultural state of the country » (p. 205), Walker trouve que nous vivons dans « a rather messy culture » (p. 219), Thompson estime que le Canada n'est pas sorti du dix-neuvième siècle. C'est pourquoi plu-

sieurs se sentent un peu prisonniers du naturalisme, lequel serait le mode privilégié de notre « rural tradition » (p. 222). Pour un Michael Hollingsworth qui cherche à intégrer au théâtre la musique rock, pour un Palmer qui se réfère à Ibsen, pour plusieurs autres qui veulent oeuvrer dans la modernité, la réalité canadienne est-elle autre chose qu'un lieu géographique? Un univers décrit par Wallace, en introduction, comme « a vacuum defined by negatives » (p. 11). Dans ce « vacuum », des dizaines de dramaturges travaillent malgré tout à réaliser une oeuvre dont il est sans doute trop tôt pour dire si elle sera significativement canadienne.

jean-cléo godin

« le conseil des arts du canada 1957-1982 »

une monographie de qualité/un questionnement pas toujours étayé

Étude de Laurent Mailhot et de Benoît Melançon,
Montréal, Leméac, 1982, 400 p., ill.

La perspective de Laurent Mailhot et de Benoît Melançon est clairement définie dès le départ. Se disant libres de toute attache avec l'organisme, les auteurs veulent: « présenter le Conseil des arts, en évoquer le style, décrire ses structures [...], raconter son histoire [...], le juger à l'oeuvre et à l'épreuve, sans complaisance ni hostilité » (p. 18). Solidement documenté, *le Conseil des arts du Canada 1957-1982* suit à la trace non seulement les rapports annuels de la maison, mais également les autres do-

cuments internes et externes, commissions ou rapports de tout acabit, de la commission Massey, qui recommandait en 1949 la mise sur pied d'un Conseil des arts inspiré du modèle britannique et autonome, à la toute récente commission Applebaum-Hébert (1982). Ce faisant, le livre retrace l'évolution diachronique de l'institution et tente de dégager, pour chacun des secteurs touchés (arts visuels, théâtre, musique, danse, tournées, littérature, etc.), les caractéristiques de l'action du Conseil au long de ces vingt-cinq ans.

La matière est abondante. Le lecteur ne devra pas s'étonner si le questionnement des interventions du Conseil est régulièrement laissé en suspens. Bien fait, l'ouvrage de Mailhot et de Melançon tient plus du reportage que de l'analyse proprement dite, un reportage émaillé d'interrogations nombreuses et pertinentes, mais n'épuisant jamais le sujet. Bien que parfois réducteur dans son survol, le volume n'en constitue pas moins une monographie de qualité. Les jugements posés par les auteurs conduisent, avec raison, à réaffirmer le caractère essentiel de l'institution et à rappeler la qualité de ses actions et de ses interventions. Toutefois, ils n'échappent pas toujours à l'écueil de l'hagiographie, en glissant trop vite sur certains problèmes ou sur certains documents.

Après avoir rappelé l'origine du Conseil des arts, sept ans après « la réponse nationaliste et humaniste aux questions du demi-siècle » de l'excellente commission Massey, l'étude effectue l'histoire de l'organisme qui devait, selon le mot du père Georges-Henri Lévesque, membre de la commission, collaborer à « l'oeuvre essentielle de l'unité nationale ». La description se fait brève, précise et efficace. Elle divise les vingt-cinq ans en quatre tranches de durée quasi égale: les débuts, l'enfance et l'innocence, 1957-1964; croissance II, petits

problèmes d'argent et d'autonomie, 1964-1970; adolescence surveillée et inquiète, 1971-1976; vers la seconde jeunesse?, 1977-1982. S'il est possible de formuler toutes sortes de réserves face à ces sous-titres accrocheurs, ils n'en suggèrent pas moins un profil fort vraisemblable, de l'enthousiasme un peu naïf des premiers jours à la remise en cause actuelle, en passant par les habituelles difficultés de progression (finances, finalités, autonomie, etc.).

Les auteurs nous rappellent que c'est durant cette période médiane que le pouvoir politique créa toutes sortes de programmes de création d'emplois (Perspectives-Jeunesse, Initiatives locales, Canada au travail) sous l'égide du Secrétariat d'État. Ces programmes ont aidé des groupes culturels (2 000 000 de dollars sont alloués au théâtre en 1971 dans le seul cadre d'Initiatives locales). Ces groupes, « habitués à recevoir des subventions gouvernementales et ayant parfois atteint un certain niveau de professionnalisme », ont par la suite frappé à la porte du Conseil des arts, pas du tout prêt à vivre un tel accroissement de clientèle.



C'est également durant cette période que le Conseil, pour la première fois, va se sentir menacé dans son autonomie quand l'État, à la fin des années soixante sous le gouvernement Trudeau et avec un Secrétariat d'État dirigé par Gérard Pelletier, va se montrer désireux de se doter d'une politique culturelle cohérente. On sait la suite: l'État, qui ne réussissait pas à briser l'autonomie du Conseil, allait développer des programmes parallèles qui amenèrent plusieurs observateurs à craindre de voir poindre un super-ministère fédéral de la culture.

Si ces questions ne sont pas vraiment creusées par le tandem Mailhot-Melançon, elles n'en sont pas moins toutes soulignées avec justesse au passage. Même les partenaires (provinces, municipalités, mécènes) sont inclus. À propos des provinces, on lit: «De 1965-66 à 1975-76, la part des budgets accordés à la culture passe dans les provinces de 0,9% à 2,1% alors qu'elle reste la même aux niveaux fédéral et municipal.» (p. 69) Cette statistique, puisée dans les études de D. Paul Schafer (voir note 79, p. 79), contredit terriblement la réalité québécoise où le pouvoir politique, le fait est plus que connu, n'a toujours consenti qu'un maigre demi pour cent aux Affaires culturelles. Je ne conteste pas les chiffres pancanadiens donnés ici, je m'étonne simplement que les auteurs n'aient pas cru bon de distinguer la situation du Québec, d'autant qu'ils sont eux-mêmes Québécois. C'est ce genre d'omissions qui m'a laissé quelque peu sur mon appétit en lisant cette étude de qualité.

De même, lorsque les analystes tentent de mettre en rapport le Conseil des arts et ses publics, il me semble qu'ils évacuent bien allègrement le grand public. Dans ce chapitre, ainsi que dans le suivant: «Le Canada dans le monde», on a presque l'impression de lire un rapport

annuel du Conseil lui-même, tant les informations livrées, pourtant fort éclatantes, restent courtes.

En théâtre (j'omets, faute d'espace, de traiter des chapitres portant sur les autres disciplines), l'étude y va d'un retour historique rapide. Sur une vingtaine de pages, elle rappelle la rareté des activités théâtrales en 1957, année de la fondation du Conseil, et en signale par la suite la rapide progression. Ainsi, durant la seule première décennie du Conseil, le public de théâtre a presque triplé, alors que les recettes au guichet ont à peine plus que doublé et que les frais d'exploitation ont quadruplé. Le Conseil a dû s'ajuster afin de répondre à cette croissance vertigineuse. Encore ici, le texte se fait aussi précis qu'expéditif. Il n'évite pas les raccourcis malgré la justesse de sa conclusion générale: le Conseil des arts, faute de fonds suffisants, n'a pas pu ou su combler la montée des besoins. Pouvait-il en être autrement? Pas plus qu'il n'a pas toujours su conserver un équilibre entre grands spectacles et théâtre de recherche, théâtres établis et jeunes théâtres, etc. Mais il s'agit là, plus ou moins, de lieux communs que les auteurs ne dépassent guère.

Ainsi, de conclure avec raison Laurent Mailhot et Benoît Melançon, le Conseil des arts, pendant ces vingt-cinq ans, aura été un moteur de la vie culturelle canadienne. Ils dégagent trois raisons fondamentales pour expliquer l'efficacité de l'organisme dans son rôle d'animateur et de stimulant: «1-fidélité à l'esprit démocratique, libéral et humaniste de la commission Massey; 2-fonctionnement par comités, consultations et jurys pris dans les milieux intellectuels et artistiques; 3-l'intelligence, la souplesse, l'enthousiasme et parfois le courage de ses cadres, dans leur action, comme dans leurs discours» (p. 311).

À signaler, en annexe, trois sections: la loi sur le Conseil des arts, une petite chronologie historique et culturelle et, enfin, une chronologie des prix et des

médailles accordés par le Conseil au fil de ces vingt-cinq ans.

adrien gruslin

«voix et images de la scène — essais de sémiologie théâtrale» «languages of the stage — essays in the semiology of theatre»

de la théorie à l'analyse

Essais de Patrice Pavis. Lille, Presses universitaires de Lille, 1982, 225 p., ill. New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, 207 p., ill.

Patrice Pavis a recueilli des articles publiés entre 1978 et 1980 et les a fait paraître sous les titres, en français, de *Voix et images de la scène*, et, en anglais, de *Languages of the Stage*. On connaît, de Pavis, son *Dictionnaire du théâtre* et *Problèmes de sémiologie théâtrale*, ouvrage datant de 1976, controversé à tel point que Pavis a cru bon de répondre à certaines objections qui lui avaient été faites à ce moment, dans son premier chapitre intitulé: «Sur quelques problèmes en suspens». Il semble bien, toutefois, que les discussions ne soient pas finies sur le degré de compatibilité des théories de Saussure et de Peirce (pierre d'achoppement: le référent), ainsi que sur les possibilités de rapprochement du formalisme et de la théorie de l'idéologie.

Problèmes de sémiologie théâtrale a contribué à une étape de la sémiologie théâtrale qui, se modelant sur la linguistique, cherchait à démontrer l'existence d'un langage théâtral et s'était donné pour tâche d'élaborer un traité global de

sémiologie théâtrale, sorte de grammaire du théâtre. Aujourd'hui, Patrice Pavis, même s'il ne dresse pas carrément un constat d'échec, dit abandonner cette voie, que plusieurs ont déjà déclarée sans issue, pour plutôt «essayer sur des objets concrets — une mise en scène, un décor, le jeu d'un acteur de la scène — une méthode d'*inspiration* sémiologique» (p. 9). Avec *Voix et images de la scène* on passe donc d'une sémiologie de la langue à une sémiologie du texte, c'est-à-dire qu'au lieu de chercher un modèle théorique répondant de toute pratique, on tente une approche pragmatique du spectacle théâtral. Nous sommes à une nouvelle étape de la sémiologie théâtrale qui ne doit plus se contenter d'énumérer les signes et de les grouper en systèmes, mais qui doit développer un métalangage qui sera en mesure de traiter des *relations* entre ces signes, puisque ce sont elles qui tissent le sens.

La première partie du recueil soulève un débat général touchant les principales questions en sémiologie: la place de l'approche sémiologique parmi les sciences du spectacle, le statut égalitaire des différents systèmes de signes scéniques (abolissant ainsi la primauté longuement accordée au texte), la spécifi-