
Le théâtre franco-ontarien et la dissolution de l'espace public

François Paré
Department of French Studies
University of Guelph

Depuis une trentaine d'années, la culture¹ franco-ontarienne, en tant que discours analogique, s'est construite paradoxalement sur les bases d'un avenir démographique de plus en plus incertain pour toutes les minorités francophones au Canada (Castonguay, 1997 ; Mougeon, 1995 ; Ouellet, 1993). Durant cette période d'édification d'une certaine conscience identitaire en Ontario français, le discours culturel est demeuré, malgré les nombreuses incertitudes, extrêmement alerte, capable de transformations constantes, permettant d'assurer son implantation et son rayonnement. Ainsi, les assises institutionnelles sur lesquelles a reposé le spectaculaire développement culturel des années 1970 peuvent aujourd'hui se consolider et se renouveler. C'est le cas notamment du magazine *Liaison*, maintenant animé par une équipe rajeunie sous la direction de Stefan Psenak, et des maisons d'édition plus nombreuses et surtout plus autonomes. Les compagnies théâtrales, actives dans les trois capitales régionales qui forment la géographie particulière de l'Ontario français, démontrent toujours la vivacité des pratiques de

1. Ici, le concept de « culture » est entendu dans son sens restreint ; cependant, il ne peut être simplement réduit à l'artistique ou au littéraire. Car la « culture », au sens que lui donne, par exemple, Hannah Arendt (1972 : 272-273), c'est aussi la gestion de la mémoire collective et la fabrication des biens symboliques.

la « performance » et de la représentation, dans une société très souvent occultée, soucieuse de se donner les moyens de son extériorisation. Enfin, on note l'essor actuel de la recherche universitaire, alors qu'elle n'existait pratiquement pas avant 1980 (Pelletier, 1995). Cette dernière évolution est sans doute, en ce qui me concerne, la plus déterminante.

Cependant, ces réussites, on le conçoit, cachent de sourdes inquiétudes sur l'avenir même de la communauté francophone en Ontario. En effet, cette communauté peut-elle survivre encore bien longtemps, par le biais de ses seules stratégies restreintes de culture et de communication, alors qu'elle paraît de plus en plus coupée des réalités politiques et démographiques et ramenée à une existence somme toute fictive ? Cette déréalisation à l'intérieur du discours analogique de la culture est d'ailleurs le plus souvent tue : « comment se fait-il qu'un grand silence règne à propos de l'éventualité d'une crise démographique dont les conséquences pourraient être très graves pour l'avenir de la communauté ? » (Ouellet, 1993 : 194). Les cultures minorisées ne sont pas souvent aptes à transcender les transferts identitaires et la perspective même de leur disparition. N'y a-t-il pas déjà en Amérique du Nord, par exemple, une culture acadienne de langue anglaise ? Que reste-t-il d'« acadien » dans cette culture privée de ses marques linguistiques distinctives ? Ces signes de dissolution pourraient bien, en Acadie comme en Ontario français, confirmer au contraire un « déclin du Canada français », commencé depuis assez longtemps et trouvant aujourd'hui son réel accomplissement (Dumont, 1997 : 429-437).

LA SPONTANÉITÉ PERDUE

Parler d'espace public, comme je le ferai dans cet essai, c'est donc inévitablement évoquer un ensemble de glissements, culturels aussi bien que politiques et sociologiques, qui marquent à la fois le déclin et le renouvellement des communautés. Il n'y aurait, en fin de compte, d'histoire commune (« nationale ») pour les sociétés dominées, que dans un jeu collectif avec la mort, une abolition de soi qui permettrait par ailleurs de s'inscrire dans l'intelligibilité de l'autre.

C'est dans ce contexte de tensions à la fois constructrices et destructrices de la communauté minoritaire que je me propose aujourd'hui de considérer un rapport qui a l'air d'aller de soi : celui qui allie presque naturellement l'exercice du théâtre et la constitution de l'espace public. Ma perspective sur cet ensemble déjà bien étudié (O'Neill-Karch, 1992) est très particulière, parce qu'à mes yeux l'espace public et ses multiples extensions ne représentent presque jamais en Ontario français des lieux d'accueil, de rassemblement et de solidarité ; exorbitée, la culture minorisée n'y acquiert la cohérence discursive qu'au prix de sa propre cohésion.

Cette question des liens profonds, mais difficiles, qui font du théâtre un moyen de prendre en charge et de comprendre le réel extérieur, et en même temps de s'en dissocier, est extrêmement significative, pour ce qui est des cultures dominées ou minorisées. Le théâtre est-il simplement, en effet, un geste complexe d'inscription dans l'espace public, une extériorisation au sens fort du terme ? Ou, au contraire, ne désigne-t-il pas dans l'intimité de ses langages une stratégie de repli, un refus d'inscrire la communauté dans le dehors, dans le représenté ?

Dans les cultures dominées ou minorisées, en effet, les choses ne vont pas de soi. L'appropriation de l'espace public y est extrêmement ardue, car elle semble supposer pour le sujet minoritaire un renoncement à son identité propre et presque toujours un renoncement à sa langue. C'est pourquoi le passage du privé au public est, chaque fois, empreint de discrétion, de malaise, d'autocensure, de retenue. L'appropriation de l'espace public est rarement spontanée, n'étant possible en fin de compte que dans un contexte institutionnalisé qui échappe à l'aléatoire. Si je suis présent au monde en tant que Franco-Ontarien, dans ma propre genèse identitaire, si j'ose m'exprimer dans ma différence, c'est toujours par le biais d'une mise en scène, qui n'est jamais inopinée. Si la communauté minoritaire se manifeste dans sa différence, c'est dans un jeu soigneusement répété, à l'intérieur de cadres administratifs précis, obtenus le plus souvent à la suite de dures luttes et de longs préparatifs. Cette fabrication constante des conditions institutionnelles qui permettent, par exemple, aux Franco-Ontariens

d'apparaître dans le champ majoritaire et dans l'évidence socio-politique que ce champ représente répond en partie à de profonds sentiments d'abandon et de honte, qui hantent toujours la communauté dominée. Celle-ci préfère remettre à l'expertise de l'autre sa constitution dans l'extériorité du social et surtout du politique. Elle échappe ainsi au jugement sur sa précarité et à l'amaïssement chronique qui semble être une condition existentielle.

Une des caractéristiques principales du sujet minoritaire, c'est donc son jeu plutôt épuisant à imiter, si l'on peut dire, une spontanéité perdue dans un espace public toujours dépourvu de surprise, toujours aménagé pour lui, où on a toujours prévu sa manifestation, où sa présence, désincarnée, est pour un temps autorisée et encadrée. Pour le sujet minoritaire, le hasard n'existe pratiquement jamais. En tout cas, ce hasard doit à tout instant être contré, domestiqué par les capacités de gestion et d'encadrement sur lesquelles peut compter la société majoritaire. Tout doit être de l'ordre de la nécessité. L'ensemble de l'appareil sociopolitique et légal tient à cette mise en scène du nécessaire et au refus préalable du hasard.

C'est pourquoi en Ontario français, comme ailleurs, chacun a toujours un peu l'impression – comme les antiéros de Patrice Desbiens² – de jouer un rôle dans une mauvaise comédie, d'être l'avatar d'une conscience organisatrice qui verrait à prédire ses besoins et ses gestes. À vrai dire, une grande partie de l'institution minoritaire a pour objectif explicite de construire une telle aire publique, le plus souvent administrative, où l'on souhaite que le sujet minoritaire, protégé en quelque sorte de lui-même, se manifeste dans l'ordre et finisse par gérer le scandale de sa propre spécificité. Comme on peut le constater, l'espace public, à chaque fois qu'on se l'approprie, renvoie à l'univers de la représentation. Le lieu scénique n'est jamais loin des rapports avec l'altérité. Toute pénétration du « dehors » se fait par une scénographie politique et administrative qui ressemble de bien des manières au spectaculaire théâtral.

2. *L'homme invisible / The Invisible Man* ([1981] 1997), *Les cascadeurs de l'amour* (1987) et *Dans l'après-midi cardiaque* (1985) notamment.

UNE STÉRILE FULGURANCE

Dans la société minoritaire, donc, on peut facilement comprendre que le théâtre ait pu vouloir jouer – comme la poésie récitée et la chanson, par ailleurs – un rôle mimétique de premier plan. En effet, le jeu scénique n'est-il pas avant tout la prise en mains vitale et ritualisée de l'espace du sujet déplacé, la subversion par l'aléatoire des contraintes administratives qui conditionnent l'apparaître de chacun et chacune dans l'aire publique ? En Ontario français, le théâtre de création collective a permis d'espérer, à la fin des années 1970, une ouverture de l'espace public, un renversement par la scène même de cet autre théâtre des nécessités où les Franco-Ontariens jouaient quotidiennement le spectacle de leurs identités.

Mais de quoi est faite la représentation théâtrale ? La répétition propre au théâtre est-elle qualitativement différente de la mise en scène dont l'espace public est saturé ? Ce n'est pas sûr. Dans les confins de la salle de théâtre où se trouve rassemblé pour l'occasion un public payant, on peut douter éventuellement que la représentation théâtrale puisse se réclamer de la communauté tout entière et qu'elle puisse fracasser pour un temps l'univers stérile du représenté. Au plus, le théâtre ne peut être qu'une fugace analogie du rassemblement souhaité et surtout le signe nostalgique de la spontanéité perdue. Il n'est sans doute pas l'instrument de libération des masses opprimées dont plusieurs, comme Augusto Boal et Richard Schechner, avaient rêvé. S'il semble produire les conditions d'une conscience libératrice, autant chez les comédiens que chez les spectateurs, le théâtre ne fait au fond que répéter sa rupture, son jeu propre, circulaire et sans partage (comme dans le *ring* des combats futiles des pièces récentes de Jean Marc Dalpé), son absence d'une communauté dont il n'est au bout du compte qu'une faible allusion.

Ces réflexions sur les limites du théâtre, en tant que métaphore de la collectivité, et sur le caractère obligatoirement conventionnel de l'espace public, serviront maintenant d'arrière-plan à mon analyse du théâtre écrit et joué en Ontario français depuis 30 ans environ. Nourrie par les mouvements identitaires qui engageaient une bonne partie du Canada français, la dramaturgie

franco-ontarienne a connu durant cette période un développement absolument remarquable. Ce théâtre a permis de former depuis 1970 (avec les premiers enseignements de Jacqueline Martin à Ottawa et un peu plus tard les créations du Théâtre du Nouvel-Ontario à Sudbury), une pléiade de metteurs en scène, d'écrivains et de comédiens qui continuent aujourd'hui d'animer le milieu théâtral en Ontario français. Produit d'abord de la contre-culture étudiante à Sudbury (Tremblay, 1995 : 25-35), fortement inspirée par les théâtres new-yorkais, cette dramaturgie de la création collective a animé l'ensemble des compagnies théâtrales franco-ontariennes, nées à cette époque de grands bouleversements identitaires au Canada français. Bien plus, elle a inspiré des dizaines de troupes communautaires et étudiantes à travers tout l'Ontario français, dont certaines sont aujourd'hui devenues professionnelles. Il ne fait donc aucun doute que cette émergence spectaculaire du théâtre, comme lieu d'expression privilégié de la culture minoritaire, constitue une des réalisations culturelles les plus importantes de l'histoire récente de l'Ontario français.

Cependant, depuis une dizaine d'années, le théâtre franco-ontarien est confronté à un important malaise. Fortement subventionné par le Conseil des arts de l'Ontario et les organismes municipaux, les sept compagnies théâtrales qui avaient, depuis la fin des années 1970, propulsé une dramaturgie jusque-là presque inexistante à un niveau extrêmement élevé de cohésion et de recherche, se sont trouvées confrontées à l'indifférence apparente du public dont elles avaient, en un sens, rêvé l'existence et en qui se justifiait précisément une dramaturgie de la libération collective. On a tôt fait d'attribuer cette crise à des facteurs générationnels qui auraient entraîné la dispersion de nombreux dramaturges, metteurs en scène et comédiens franco-ontariens. L'arrivée de dramaturges plus jeunes, comme Patrick Leroux à Ottawa et Michel Ouellette à Toronto, de metteurs en scène comme Sylvie Trudel et Joël Beddows, maintenant directeur artistique du Théâtre la Catapulte, a aussi attiré l'attention sur ce problème des générations. Le théâtre franco-ontarien avait-il simplement mal vieilli ?

Tout le théâtre franco-ontarien désigne aujourd'hui ce désenchantement. Contrairement à ce qu'on avait souhaité pendant

les premières années du théâtre de création collective, le lieu scénique a donc représenté avant tout pour les spectateurs une stérile fulgurance : tandis que le miroitement d'une appropriation merveilleuse de l'espace public s'éteignait, brusquement, dans le silence hésitant et les derniers gestes calculés des acteurs, on saisissait alors les enjeux et les limites de la représentation. Et la scène, image tragique pour la culture minorisée non seulement de son absence au réel, mais des contraintes scénographiques où cette culture était prévue et autorisée, devenait, comme les villes utopiques et cloîtrées, que décrivait Luc Bureau dans son beau livre sur l'espace, « un musée de formes agonisantes » (Bureau, 1984 : 33). Et ce « musée » abominable et fascinant à la fois qu'était le lieu scénique, métaphore de la condamnation du sujet minoritaire, ne permettait plus d'imaginer que la répétition, la stagnation et la mort. Le théâtre franco-ontarien n'avait-il été après tout qu'une institution parmi toutes les autres, sans aucune vertu de transcendance et de renouvellement ?

Ce problème révèle non seulement la perspective d'une dissolution graduelle de la communauté minoritaire distincte, mais aussi les limites de la scène en tant que lieu du rapport collectif à l'espace public. Il est bien possible que, vu les conditions vraiment difficiles de la production théâtrale dans une communauté minoritaire relativement peu instruite et dispersée, le théâtre franco-ontarien naissant – à l'époque des premières tournées et de ses premières théorisations – ait sous-estimé les obstacles auxquels une conception populiste de la dramaturgie pouvait faire face. Peut-être n'y avait-il pas de public après tout ? Comment ce théâtre aurait-il pu rejoindre une culture entière qui semblait refuser de s'y voir représentée ? Or, il me semble qu'ayant confondu l'espace dramatique et l'espace public, le théâtre franco-ontarien s'est longtemps leurré sur l'existence même d'un public consommateur de théâtre. Ce constat difficile l'a conduit actuellement à repenser sur un mode plus institutionnalisé, nous le verrons, beaucoup plus près des contraintes administratives de l'espace public, la représentation théâtrale.

Certes, la constitution d'un public consommateur de théâtre en Ontario français ne pouvait être que fragile. Comment une

collectivité d'à peine 500 000 âmes, dispersées à l'extrême, aurait-elle pu soutenir tant de compagnies théâtrales professionnelles ? Comment le peut-elle encore aujourd'hui ? Bien sûr, il y a eu de toute évidence de grands succès de salle et de tournée, ceux du Théâtre du Nouvel-Ontario, alors dirigé par Brigitte Haentjens, dont les créations collectives, souvent très proches des revendications des travailleurs les plus démunis, ont eu un impact indéniable sur le tissu culturel sudburois. Ainsi *Lavalléville* d'André Paiement, *Nickel et Hawkesbury Blues* de Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens, notamment, ont pu servir de point de convergence dans cette prise de conscience identitaire qui animait au début des années 1970 les milieux intellectuels franco-ontariens. Mariel O'Neill-Karch (1992) a bien montré la richesse de cette production. Cependant, dix ans plus tard, cette remarquable institution théâtrale est marquée tout à coup par le scepticisme et la démobilisation croissante des animateurs de la première heure.

Je n'insisterai pas beaucoup ici sur l'exode qui a frappé, en effet, l'ensemble du milieu théâtral franco-ontarien après 1985. J'ai noté un peu plus tôt les départs d'écrivains et de metteurs en scène très connus vers un Québec plus intéressant et plus lucratif. Il faut souligner également le départ d'un nombre important de techniciens et de régisseurs qui avaient donné à la dramaturgie franco-ontarienne sa très grande énergie et son professionnalisme. C'est le cas notamment de Pierre-René Goupil, un des premiers concepteurs du Festival de théâtre franco-ontarien et de Théâtre-Action, et surtout de Pierre Phaneuf, longtemps directeur technique au Théâtre du Nouvel-Ontario et à l'heure actuelle professeur à l'École nationale de théâtre à Montréal. La déprime qui s'est installée dans le milieu théâtral franco-ontarien après le milieu des années 1980 ne découle donc pas seulement d'un effondrement idéologique de la notion d'espace public, qui emporterait dans son sillage l'espoir même d'une dramaturgie communautaire, mais également d'un appauvrissement significatif de l'infrastructure technique qui permettait à ce théâtre d'être monté et présenté devant un public. Si on a pu pendant toutes ces années tourner le dos au texte écrit, lui préférant la spontanéité plus rassembleuse de l'oralité, c'est sans nul

doute grâce à cette infrastructure technique qui a si habilement permis à la dramaturgie franco-ontarienne de se constituer comme un pur lieu scénique, affranchi de la nécessité de l'écriture.

Devant le départ de certains des premiers artisans, les compagnies théâtrales franco-ontariennes ont dû se livrer à l'examen assez difficile des objectifs fondateurs. Les dossiers de cette époque, dans le magazine *Liaison* notamment, font état d'une crise profonde (Beddows, 1995 : 12-13)³. Et, devant les ruptures qui mettent fin au Festival du théâtre franco-ontarien (repris depuis peu) et à l'affaiblissement de l'Office des tournées du Conseil des arts de l'Ontario, par exemple, nombreux sont ceux qui croient à la disparition à court terme de la plupart des compagnies théâtrales franco-ontariennes et leur remplacement par un théâtre de tournée et de répertoire importé du Québec. Malgré une certaine relève à Toronto et à Ottawa surtout, la page de ces années sombres n'est pas entièrement tournée. Car le théâtre franco-ontarien actuel ne cesse d'être confronté aux mêmes questions : fragilité du public et dissolution d'une dramaturgie fondée jusque-là dans l'allégeance avec la communauté minorisée.

Ce que je voudrais évoquer, dans une dernière partie de cet essai, de ce curieux panorama d'un théâtre à la réussite problématique, ce sont les parcours institutionnels qui pourraient aujourd'hui permettre à la dramaturgie franco-ontarienne de se resituer sur le plan théorique et de reconvoquer des formes nouvelles de discours. Certes, les enjeux démographiques ne seront pas résolus, mais ce qui marquera sans doute le théâtre franco-ontarien durant les prochaines années, ce sera sa capacité accrue de se mettre à l'abri de la fragilité des discours identitaires et donc de résoudre par la diversion la question de l'appropriation de l'espace public.

3. Voir surtout le dossier que consacrait alors au théâtre le magazine *Liaison*, 53 (1989), « Théâtre : côté crise, côté création », p. 27-43, et en particulier le texte de Brigitte Haentjens, « Solitude et épuisement », p. 42-43.

LE RENONCEMENT À L'ESPACE PUBLIC

Si la dramaturgie franco-ontarienne s'est d'abord conçue comme une série d'interventions spectaculaires au sein de la collectivité dominée, dans les lieux mêmes où cette collectivité vivait, il est devenu clair, depuis le début des années 1990, que cette appropriation parfois assez anarchique et toujours à recommencer de l'espace public (par quoi se faire voir au dehors dans le scandale de sa différence) ne pouvait plus continuer, du moins dans ses formes nostalgiques. Ce déplacement du théâtre vers une appropriation de l'espace public par le jeu et la parole avait certes permis à la dramaturgie franco-ontarienne de se positionner, surtout à l'époque des premières grandes interventions à Sudbury et à Ottawa, dans les débats identitaires de l'heure et d'y jouer un rôle essentiel, mais, après le milieu des années 1980, un tel déplacement a semblé non seulement épuisant sur le plan institutionnel, mais stérile sur le plan du langage.

Le revirement a été soudain et fébrile (Psenak, 1997 : 6-7) : campagnes de levées de fonds, courses aux subventions, mobilisation des grandes associations communautaires, recherches de partenaires nouveaux, notamment dans le milieu autrefois suspect de l'éducation : il fallait soudainement construire des lieux permanents de théâtre, où pourraient se loger des compagnies théâtrales qu'on jugeait maintenant trop instables, trop fragiles. C'est ainsi que, coup sur coup, Sudbury puis Ottawa se voient dotées de salles de théâtre modernes, où joueront désormais les compagnies de la première heure, celles qui s'étaient d'abord consacrées à la création collective : le Théâtre du Nouvel-Ontario (dans le lieu théâtral aménagé conjointement avec le Collège Boréal à Sudbury), le Théâtre de la Vieille 17, Vox Théâtre, le Théâtre du Trillium (à la Nouvelle Scène d'Ottawa). À celles-ci s'ajoutent d'autres compagnies plus récentes, comme le Théâtre la Catapulte à Ottawa, par exemple.

La construction de ces nouvelles salles reflète, à un premier niveau, une institutionnalisation accrue du théâtre francophone en Ontario. Car la salle fixe forcera vraisemblablement les programmateurs et les directeurs artistiques à minimiser les risques,

à prévoir la programmation à plus long terme, ayant à l'esprit la rentabilité des investissements considérables qui ont dû être mobilisés. En outre, la construction de théâtres permanents dans ces deux villes entraînera des formes inédites de collaboration avec la collectivité. Car, il faut le dire, toute la perspective a changé : la collectivité franco-ontarienne est dorénavant perçue, non plus comme faible et dominée, mais comme forte des liens de partenariat qui ont rendu possible le lieu scénique permanent. Ce partenariat, par ses implications idéologiques évidentes, est donc bien loin des classes populaires visées par les premières créations collectives et d'œuvres même plus récentes comme celles de Jean Marc Dalpé ou de Michel Ouellette. Ne souhaitant plus vraiment la subversion d'un espace public dont il est bénéficiaire, le théâtre franco-ontarien devient donc à bien des égards une partie prenante des manipulations administratives par lesquelles la culture minoritaire est gérée et prédéterminée.

Enfin, l'inauguration de salles permanentes consacre la préséance d'une dramaturgie plus consciente de ses assises techniques. Ici, la salle est moins un lieu de rassemblement, il n'y a pas si longtemps métaphore de la communauté, qu'une confirmation de la capacité de production de cette communauté, célébrant la réalité concrète de sa représentation répétée dans l'aire publique (Raymond, 1996)⁴. Autrefois produite en quelque sorte par le spectacle théâtral, la communauté minoritaire ne sera désormais affirmée que par sa capacité de produire du spectacle.

Il est évident que cette réorganisation des lieux scéniques en Ontario français provoquera un renouvellement des énergies et attirera sans doute des comédiens et des techniciens plus chevronnés, habitués de travailler dans des conditions optimales. En revanche, la salle permanente devrait confirmer un glissement vers un théâtre plus traditionnel, importé du Québec, des États-Unis et de France, un théâtre de textes plus « canoniques », chacune des

4. À noter qu'une semblable évolution a lieu au Québec (Raymond, 1996 : 83-84) à la même époque, mais les conséquences sont loin d'être aussi marquées qu'en Ontario français où les infrastructures visiblement destinées à la collectivité francophone restent très rares.

compagnies se réservant peut-être le luxe d'une seule incursion par année dans la création franco-ontarienne. Changement inévitable et bénéfique, m'objectera-t-on : les grandes compagnies montréalaises ne produisent pas plus d'œuvres québécoises qu'il n'en faut. Et en région, le théâtre est rarement novateur. En effet, et ce sera peut-être là la plus importante conséquence de la salle de théâtre permanente, il est fort possible qu'on assiste à une régionalisation de plus en plus marquée de la production théâtrale franco-ontarienne, qui s'inscrira peut-être désormais dans l'orbite des grandes tournées québécoises en région.

UN RÉSEAU TRIANGULAIRE

C'est vers le milieu des années 1980 également que se sont effondrés les quelques réseaux de tournées qui assuraient la circulation régulières des compagnies théâtrales franco-ontariennes et québécoises sur l'ensemble du territoire de la province. Cet effondrement (partiel dans le nord et l'est, total ailleurs dans la province) résultait de facteurs généraux, notamment les coûts trop élevés et la mauvaise qualité des lieux scéniques dans les villes de moindre importance. Cependant, des incidences plus particulières sont aussi entrées en jeu. Ainsi, certaines compagnies théâtrales franco-ontariennes avaient fait l'objet de pressions et de censure lors des tournées qu'elles entreprenaient dans les plus petites villes, devant des publics moins réceptifs aux aléas de la création collective. En 1989, l'affaire des *Rogers*, œuvre de Jean Marc Dalpé, Robert Bellefeuille et Robert Marinier, avait fait grand bruit : la pièce, franchement plutôt sans conséquence morale, avait néanmoins été frappée d'interdiction par les acheteurs du milieu scolaire catholique. La tournée du Théâtre du Nouvel-Ontario avait dû être écourtée. Il ne fait pas de doute que la décision de mettre fin aux tournées reflétait aussi le désenchantement des écrivains et des metteurs en scène devant la piètre réception accordée à leurs pièces. Ces échecs étaient d'autant plus douloureux que ce théâtre se voulait empreint de liberté et d'anarchie, à l'écoute des volontés populaires.

Il semble aujourd'hui que l'institutionnalisation croissante des théâtres francophones en Ontario permette de reprendre sous une autre forme les tournées provinciales. Nous n'en sommes pas encore aux parcours épuisants des premières années dans des lieux aussi difficiles et dissemblables que, par exemple, Kapuskasing, Welland et Penetanguishene, mais la construction de salles de théâtre fixes a semblé faciliter une collaboration nouvelle entre des compagnies qui, jusque-là, étaient restées assez isolées. Ainsi le Théâtre du Nouvel-Ontario, sous la direction d'André Perrier, présentait pour sa saison 1998-1999 deux créations franco-ontariennes locales et quatre pièces de tournées, montées par des théâtres d'Ottawa : Vox Théâtre et le Théâtre de la Vieille 17. Inversement, les *Contes sudburois* de Robert Marinier, Robert Dickson, Brigitte Haentjens et Paulette Gagnon (une production alors très attendue) aura été joué à Ottawa sous les auspices du Théâtre la Catapulte. Ces échanges reflètent certainement la rareté des budgets. Cependant, au-delà de ces considérations, ils illustrent une volonté neuve et très prometteuse de partager les ressources fondamentales du théâtre, des comédiens eux-mêmes jusqu'aux techniciens du son et de l'éclairage. Enfin, cette circulation consacre la prédominance institutionnelle des trois villes majeures du triangle franco-ontarien : Sudbury, Ottawa et Toronto.

LES RAPPORTS AU QUÉBEC

Longtemps coupé de la dramaturgie québécoise, malgré des liens singuliers évidents (Michel Marc Bouchard a dirigé pour un temps à la fin des années 1980 le Théâtre de la Vieille 17 à Ottawa et y a rédigé *Les Feluettes*), le théâtre franco-ontarien semble disposé à élargir sa collaboration avec le Québec. Ce constat ne surprendra pas. Il correspond à une nouvelle détente dans les rapports entre le Québec et les minorités francophones au Canada. Il indique aussi un désir d'ouvrir l'espace public, nettement bloqué en Ontario par une régionalisation triangulaire presque trop parfaite, aux aires culturelles québécoise et acadienne.

Il faut dire que la dramaturgie franco-ontarienne a été beaucoup plus marquée par ses contacts avec le Québec qu'on ne

le croit. Ce qui fait aujourd’hui la différence, c’est la présence à Montréal de nombreux transfuges comme Jean Marc Dalpé, Brigitte Haentjens, Patrice Desbiens, Pierre-René Goupil et beaucoup d’autres. Un certain nombre de comédiens montréalais ont aussi joué en Ontario, notamment au Théâtre du Nouvel-Ontario. La présence de ces anciens camarades, qui comprenaient bien les conditions de production du théâtre en milieu minoritaire et la fermeture singulière de l’espace public à laquelle ce théâtre était confronté, a certainement permis de naturaliser les échanges entre les compagnies théâtrales québécoises et franco-ontariennes. Cela ne s’est pas fait sans heurts, mais on remarquera dans la seule programmation de cette année au Théâtre la Catapulte, par exemple, la coproduction sur une grande échelle de la création collective pour jeunes publics *Il mentire* de Louis-Dominique Lavigne (collaboration à cinq : le Théâtre de la Vieille 17, le Théâtre populaire d’Acadie, le Théâtre français du CNA, Les Coups de théâtre de Montréal et le Théâtre du Frêne à Paris). Cet éclatement assez spectaculaire de la production théâtrale devrait continuer de marquer le théâtre franco-ontarien des prochaines années, au-delà de la seule production jeunesse. Il donne à penser que la dramaturgie elle-même se déplacera vers des œuvres plus complexes, plus spectaculaires, et surtout plus audacieuses sur le plan technique. Ce sont de telles œuvres qui rendront éventuellement les démarcations actuelles entre infrastructures techniques, la circulation des comédiens et les écritures dramaturgiques plus friables et plus ouvertes.

LA POLYVALENCE TECHNIQUE

Reste un dernier aspect à considérer – et c’est peut-être le plus novateur –, celui d’un théâtre désormais conçu avant tout comme réalisation technique. Il semble, en effet, qu’en Ontario français nous assistions à un effacement progressif de la figure du dramaturge, laissant place à l’émergence à l’avant-plan d’une équipe professionnelle de théâtre, assurant tous les aspects de la production. Il est important de souligner que cette collectivisation de la

production théâtrale ne constitue pas du tout un retour à l'expérience un peu anarchique, antitextuelle, de la création collective. Ce que semblent chercher les compagnies théâtrales franco-ontariennes aujourd'hui, c'est bien davantage une permanence et une capacité techniques qui leur permettront de présenter sur scène une très grande variété d'œuvres, tant celles qui sont tirées du répertoire que les créations récentes.

Ce mouvement très important s'apparente à une institutionnalisation des lieux et des capacités scéniques comme celle qu'on a pu observer depuis plusieurs années au Québec et ailleurs dans le monde occidental. Il est possible que la venue en Ontario de dramaturges importants, comme Robert Lepage, œuvrant dans le sens d'un théâtre fort de son spectacle technique, ait influencé les directeurs artistiques dans leur conception du lieu théâtral. Un exemple suffira : Vox Théâtre, une des compagnies les plus expérimentales de l'Ontario français, alliant le chant et la parole, offrait à ses abonnés en 1998-1999 un hommage à Jacques Brel, grande fresque qui dépasse sur le plan technique tout ce que la compagnie a pu produire au cours des dernières années. Vox Théâtre est donc passé de productions assez artisanales, comptant uniquement sur le talent de Marie-Thé Morin et Pier Rodier, à des entreprises beaucoup plus polyvalentes et certainement plus exportables.

En fin de compte, la « dramaturgie » franco-ontarienne n'a pas renoncé à s'approprier l'espace public. Mais elle a constaté sa dissolution idéologique, du moins en tant qu'espace porteur de libération pour la communauté minorisée et silencieuse. C'est pourquoi elle s'est donné pour tâche de redéfinir autrement ses rapports mimétiques avec cette communauté qu'elle ne pouvait pas vraiment représenter. Laissant progressivement les formes les plus anarchiques de la création théâtrale, jugées inefficaces et en rupture avec le public, cette dramaturgie cherche maintenant à s'inscrire dans une production plus savamment orchestrée, plus résolument fictive. Il y a fort à parier que, dans la foulée de ces changements, c'est la nature même de l'écriture dramatique qui sera modifiée. La conception close et circulaire de l'espace, si particulière aux œuvres

de Jean Marc Dalpé et de Michel Ouellette, par exemple, fera peut-être place à la dénonciation ironique d'une culture urbaine, vouée à la folklorisation et à une certaine dissolution morale et culturelle.

Car, tôt ou tard, la culture franco-ontarienne devra déclencher le discours de sa propre disparition dans l'histoire. Dans ce contexte, les œuvres plus intimistes et longtemps négligées d'un dramaturge comme Robert Marinier ou les monologues railleurs de Joël Beddows, par exemple, prendront tout à coup une dimension nouvelle. Mais cet avenir d'une riche dramaturgie est difficile à saisir. Car, au jour le jour, le drame communautaire est envahi par les ratures, par l'effritement, par la répétition, par une fatigue que le théâtre n'arrivera à dissimuler que dans sa capacité à produire sans fin du spectacle.

Bibliographie

- Arendt, Hannah (1972), *La crise de la culture*, Paris, Gallimard (coll. Folio).
- Beddows, Joël (1995), « Quand on se donne au théâtre on ne choisit pas une voie facile », *Liaison*, 83, p. 12-13.
- Bureau, Luc (1984), *Entre l'Éden et l'utopie : les fondements imaginaires de l'espace québécois*, Montréal, Québec/Amérique.
- Castanguay, Charles (1997), « Évolution de l'assimilation linguistique », *Recherches sociographiques*, XXXVIII, 3, p. 469-490.
- Desbiens, Patrice ([1981] 1997), *L'homme invisible / The Invisible Man*, Sudbury, Prise de Parole.
- Desbiens, Patrice (1985), *Dans l'après-midi cardiaque*, Sudbury, Prise de Parole.
- Desbiens, Patrice (1987), *Les cascadeurs de l'amour*, Sudbury, Prise de Parole.
- Dumont, Fernand (1997), « Essor et déclin du Canada français », *Recherches sociographiques*, XXXVIII, 3, p. 419-467.
- Liaison* (1989), Dossier « Théâtre : côté crise, côté création », 53.
- Mougeon, Raymond (1995), « Perspective sociolinguistique sur le comportement langagier de la communauté franco-ontarienne », dans Jacques Cotnam, Yves Frenette et Agnès Whitfield (dir.), *La francophonie ontarienne : bilan et perspectives de recherche*, Ottawa, Le Nordir, p. 275-289.
- O'Neill-Karch, Mariel (1992), *Théâtre franco-ontarien : espaces ludiques*, Vanier (Ont.), L'Interligne.
- Ouellet, Fernand (1993), « L'évolution de la présence francophone en Ontario : une perspective économique et sociale », dans Cornelius Jænen (dir.), *Les Franco-Ontariens*, Ottawa, PUO, p. 127-199.
- Pelletier, Jean Yves (1995), « Bibliographie des thèses sur l'Ontario français », dans Jacques Cotnam, Yves Frenette et Agnès Whitfield (dir.), *La francophonie ontarienne : bilan et perspectives de recherche*, Ottawa, Le Nordir, p. 343-357.
- Psenak, Stefan (1997), « Une grande première pour le théâtre franco-ontarien. Le TNO ouvre ses portes sur l'avenir », *Liaison*, 94, p. 6-7.
- Raymond, Yves (1996), « Espaces transformables, espaces problématiques », *Cahiers de théâtre Jeu*, 79, p. 83-86.
- Tremblay, Gaston (1995), *Prendre la parole. Le journal de bord du Grand CANO*, Ottawa, Le Nordir.