

Brigitte avant Haentjens : un engagement artistique en Ontario français

Louis Patrick Leroux

Number 61, Spring 2017

Brigitte Haentjens : mouvances du texte et imaginaires du féminin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1051025ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1051025ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)
Université de Montréal

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Leroux, L. P. (2017). Brigitte avant Haentjens : un engagement artistique en Ontario français. *L'Annuaire théâtral*, (61), 15–41.
<https://doi.org/10.7202/1051025ar>

Article abstract

Brigitte Haentjens, well before her current renown in Montreal, first developed her artistic practice in Ontario between 1977 and 1990. She is remembered for her anti-establishment stance yet, paradoxically, this seemingly anti-intellectual and anti-academic artist nonetheless showed exceptional ease with concepts and discourse which brought her to the very heart of the Franco-Ontarian establishment, becoming Artistic Director of the Théâtre du Nouvel-Ontario from 1982 to 1990 and the foundational president of the Association nationale des théâtres francophones hors-Québec from 1984 to 1990. In Ontario, she was a community-engaged artist who wasn't afraid of challenging that very community. Haentjens, a foreigner who became a most intimate member of her adopted Franco-Ontarian theatre community, insisted on the importance of proactive and well-articulated advocacy in the face of assimilation and social intimidation. This article offers a historiography and an overview of the evolving discourse of the director in her interviews, opinion pieces and articles during her pivotal and formative years in Ontario.

Brigitte avant Haentjens : un engagement artistique en Ontario français

LOUIS PATRICK LEROUX
Université Concordia

Brigitte Haentjens, bien avant la carrière montréalaise qu'on lui connaît, a investi les scènes et le territoire ontarien de 1977 à 1990. Elle a laissé le souvenir d'une frondeuse anti-establishment, à première vue anti-intellectuelle et anti-universitaire, qui maniait pourtant les idées et les mots avec précision et délectation et qui, en très peu de temps, s'est retrouvée au cœur même de l'establishment théâtral franco-ontarien en prenant la direction du Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO) de 1982 à 1990 et la présidence inaugurale de l'Association nationale des théâtres francophones hors-Québec de 1984 à 1990. Elle a également laissé le souvenir d'une artiste animée par la communauté, mais s'en prenant résolument à ses éléments rébarbatifs.

En plus d'avoir été directrice artistique du TNO, metteuse en scène, animatrice culturelle et coauteure de pièces de théâtre, « Brigitte est aussi le catalyseur d'un rêve théâtral commun » (Gaudreau, 1991 : 56), écrivait-on au lendemain de son départ vers Montréal, toujours ému de son passage. « Brigitte », disait-on, puisque le prénom suffisait à identifier celle qui a très tôt saisi l'amplitude et la pertinence politique du geste et du projet artistique de la communauté. Elle a vite compris que les subventions ne suivraient jamais et ne seraient jamais à la hauteur du mandat artistique et social que se donnaient les artistes de cette communauté émergeant d'une longue et tranquille répression culturelle.

Le présent article explore cette période charnière dans le développement de l'artiste à partir de ses réalisations et du discours qu'elle a porté sur la pratique théâtrale et le rôle de l'artiste dans la société par le truchement de ses textes, de ses billets et de ses entrevues.

VERSAILLES, VINCENNES, PUIS LECOQ

Avant que l'intrépide Brigitte Haentjens ne découvre l'Ontario français, il y a d'abord eu la Versaillaise Brigitte Mazet, étudiante (et éventuellement diplômée) en pharmacologie de l'Université de Vincennes, qui a fait ses études universitaires pour être quitte des exigences du paternel (Lalonde, 2012; Haentjens, 2014). Elle s'est d'abord intéressée presque clandestinement au théâtre et a fréquenté la troupe étudiante de l'École des hautes études commerciales de Paris, une grande école pourtant honnie par les milieux artistiques. Elle a pris plaisir au théâtre, mais pas forcément à l'interprétation, ne supportant ni «la concurrence» (Haentjens, 2014: 13) ni le regard des autres (*ibid.* : 14).

L'école de Jacques Lecoq, fondée en 1956 sur le principe du corps poétique, s'installait sur la rue du Faubourg-Saint-Denis lors du passage de Mazet. Lecoq attirait des étudiants venus du monde entier. Sa pédagogie était orientée sur la connaissance du mouvement à partir d'un travail de clown et de masque et éventuellement sur l'approfondissement du personnage par sa gestuelle et son rapport à l'espace :

À l'époque, Jacques Lecoq était un maître à penser pour toute une génération d'artistes. Ceux-ci ont marqué l'imaginaire des années 1970 et 1980. Chez Lecoq, l'acteur était traité comme un créateur à part entière et le travail de mouvement occupait une place centrale. La découverte des possibilités créatrices du corps a été pour moi un éblouissement (*ibid.* : 20).

Après cette formation chez Lecoq, Haentjens n'avait aucun projet artistique ou personnel autre que le désir de s'éloigner «de la sphère familiale» (*idem*) et, sans doute, d'une certaine conception sociale française. Au sujet de l'influence de Lecoq sur son travail, elle écrit, au lendemain de sa mort :

C'est difficile[,] en fait[,] de mesurer l'influence exacte que les maîtres ont exercé[e] sur votre développement, c'est d'autant plus difficile quand on n'enseigne pas soi-même. Mais je sais d'une façon certaine que, même si je n'ai jamais eu l'esprit de corps, son influence a été déterminante pour moi. Plus qu'une technicité quelconque, il m'a surtout légué le goût d'un investissement réel, d'une implication totale, le goût du dépassement, et le goût du jeu, libre et inventif (1999a : 16).

Cet «investissement réel», cette «implication totale», elle trouve l'occasion de les vivre tous les deux non pas en France, mais par un heureux hasard en Ontario français.

LE MILIEU THÉÂTRAL À OTTAWA À LA FIN DES ANNÉES 1970

Se confiant à Normand Renaud, journaliste et reporter sudburois, en 1989, Brigitte Haentjens, se sachant déjà en fin de parcours ontarien, revient sur ses expériences tout en expliquant que, si son arrivée en Ontario tenait du tourisme, très vite, elle a pris goût à ce nouvel environnement affranchissant :

Mon chum avait une job pour six mois, je suis venue avec lui. C'était au printemps de 1977. Je sortais tout juste de l'école de théâtre; j'en avais pas encore fait professionnellement. Mais huit mois plus tard, c'était clair, c'était décidé, je voulais rester, j'allais rester (Haentjens, citée dans Renaud, 1989: 38).

Le milieu théâtral franco-ontarien et celui, très lié, de l'Outaouais québécois étaient en pleine transition... À Ottawa, le théâtre L'Atelier, fondé par Huguette Boisvenu, Jacqueline Martin et Jeanne Sabourin, ferme ses portes l'année de l'arrivée de Haentjens. À Hull, le Théâtre de l'île (fondé l'année précédente, en 1976), première compagnie théâtrale municipale québécoise, intègre du coup les forces vives de la Compagnie Gilles Provost et offre un lieu de création alors que, de l'autre côté de la rive, le Théâtre français du Centre national des Arts (CNA), fondé en 1967, cherche par tous les moyens à faire du nouveau CNA un pôle à la fois d'attraction et de rayonnement du théâtre professionnel.

En 1976, l'arrivée de Jean Gascon à la direction générale du Département de théâtre du Centre national des Arts ranime le projet d'une troupe permanente d'envergure internationale au CNA (Beauchamp, 2005: 39). Avec Jean Herbiet, directeur artistique du Théâtre français et John Wood, directeur du Théâtre anglais, Gascon propose une troupe bicéphale: une de langue française et l'autre de langue anglaise. La première rassemble un mélange de comédiens d'Ottawa et de Montréal, soit Pierre Collin, Louison Danis, Claire Faubert, Sophie Faucher, Hubert Gagnon, Marcel Girard, Hedwige Herbiet, Guy L'Écuyer, Guy Mignault, Denise Morelle et Gilbert Turp. S'ajoutent Robert Marinier, Paul Savoie et Julie Vincent au fil des années. Cette troupe produit plutôt du théâtre de répertoire classique jusqu'à sa dissolution (et celle également de l'Hexagone) en 1982. Le comité Applebaum-Hébert publie en novembre 1982 son rapport sur la politique culturelle fédérale. Hélène Beauchamp rappelle, dans *Théâtres de création*, que « les auteurs estiment que le répertoire du CNA ne reflète pas suffisamment la diversité théâtrale qui existe ailleurs au Canada et qu'on devrait inviter les compagnies des autres provinces à se produire à Ottawa » (*ibid.* : 41). On passe alors aux coproductions à l'échelle nationale et à l'accueil plutôt que de maintenir plusieurs troupes institutionnelles à Ottawa. Même si Haentjens ne fraie pas forcément avec ce milieu théâtral institutionnel, à cette époque, son existence contribue à la contre-culture théâtrale émergente d'Ottawa dans laquelle elle se reconnaîtra aisément.

À quoi ressemble ce théâtre de résistance (et de désir d'affirmation et de différenciation culturelle), refusant d'abord le répertoire et s'investissant dans la création, la prise de parole et les pratiques non hiérarchiques? Il y avait, soit, un milieu amateur et semi-professionnel dynamique autour de Théâtre Action (TA), mais la principale compagnie à Ottawa, au moment de l'arrivée de Haentjens, était le Théâtre d'la Corvée (le collectif socialisant qui allait éventuellement devenir le Théâtre du Trillium sous la direction de Michel Marc Bouchard en 1988). Fondée en 1975, cette troupe politisée offre à Haentjens ses premières expériences de théâtre professionnel, de théâtre identitaire et de théâtre engagé, notamment avec *La parole et la loi* (1979) et *Strip* (1980). Les autres compagnies aujourd'hui établies à Ottawa n'existaient pas encore. Le Théâtre d'la Vieille 17¹ et Vox Théâtre (sous le nom de Théâtre le Cabano) ne sont fondés qu'en 1979; le premier à Rockland, le second à Vanier. Tous deux gravitent vers Ottawa, tout comme le Théâtre la Catapulte, fondé en 1992, après l'éventuel départ de Haentjens de l'Ontario français.

LE COUP DE Foudre AVEC LES FRANCO-ONTARIENS

Le coup de foudre, selon les mots de la metteuse en scène, a eu lieu un peu plus tôt, lors d'un festival de Théâtre Action, l'organisme de service, de promotion et de rassemblement du théâtre franco-ontarien: «Le gros coup, ça [a] été le festival de Théâtre Action, à Sturgeon Falls, en janvier 1978. Ce festival-là, jusqu'en 1980, c'était vraiment la folie à l'état pur» (Haentjens, citée dans Renaud, 1989: 38). Elle reprend les mêmes propos dix ans plus tard: «Ma rencontre avec le milieu artistique franco-ontarien au festival de Théâtre Action de Sturgeon Falls en 1977 [sic] a été de l'ordre du coup de foudre. C'était peut-être dû à l'âge où tout est possible. J'avais 25 ans» (Haentjens, 1999b: 63). Elle établit aussi un lien avec la France qu'elle devait quitter, thème qui sera davantage développé dans *Un regard qui te fracasse: propos sur le théâtre et la mise en scène* publié en 2014: «C'était sûrement lié à un sentiment de libération par rapport à mon milieu d'origine, au sentiment de faire table rase du passé et de pouvoir choisir une famille, un milieu» (*idem*).

Fondé en 1974, Théâtre Action est animé par le dynamisme et le désir des artistes du Théâtre du Nouvel-Ontario et de ceux des autres régions de l'Ontario, notamment autour de L'Atelier à Ottawa, de faire front commun. Théâtre Action organise son premier festival provincial à Elliot Lake, dans le Nouvel-Ontario. Suivent des festivals régionaux, toujours dans des communautés rurales souvent assez traditionalistes comme Penetanguishene (1975), Cornwall (1976), Hearst (1977), Sturgeon Falls (1978) et Rockland (1979) mais, dès l'édition de 1980 à Toronto, le festival de Théâtre Action se tient surtout dans les centres urbains. Ces éditions rurales du festival animées par André Legault (également au Théâtre d'la Corvée), Carmel Legal-Brodeur et Nicole Doucet faisaient la promotion d'un nationalisme culturel et de valeurs contre-culturelles qui ont parfois

1 La graphie «d'la Vieille 17» correspond à l'usage de la compagnie jusqu'en 1984.

provoqué la population locale, laquelle, décontenancée par l'arrivée d'artistes de gauche dans la communauté, en est parfois venue aux coups avec les festivaliers (Beddows et Mercier, 2007 : 14).

La revue *Liaison*, d'abord organe du milieu théâtral et éventuellement revue culturelle généraliste, est également créée par Théâtre Action en 1978. Brigitte Haentjens y sera une contributrice prolifique tout au long de la prochaine décennie. Joël Beddows et Amélie Mercier évoquent le contexte de la création de Théâtre Action et du grand déferlement culturel franco-ontarien à l'origine de cet organisme :

Contrairement à la renaissance acadienne des années soixante-dix, le grand mouvement culturel, identitaire et communautaire autonomiste de cette même décennie ne s'était jamais doté d'une plate-forme politique explicite. Les intervenants les plus visibles en Ontario français étaient, pour la plupart, des artistes de vingt à trente-cinq ans qui cherchaient à créer une nouvelle culture pouvant accompagner la nouvelle identité franco-ontarienne. Pendant près de quinze ans, des jeunes artistes, pour la majorité sans formation, ont exprimé leurs visions de la réalité sur le mode de la « contre-culture », refusant ainsi l'identité canadienne-française, véhicule de valeurs alors considérées désuètes. Il s'agissait là de la génération d'animateurs et de créateurs qui a contribué à faire du théâtre le porte-parole de leurs préoccupations et qui a fondé TA (Beddows et Mercier, 2007 : 8).

Il s'agissait d'un mouvement de *rupture identitaire* avec le Québec et avec l'idée qu'on se faisait de l'assimilation inévitable des Canadiens-français de l'Ontario, tout en revendiquant les mêmes assises anticoloniales, antifrançaises, qu'on retrouvait alors dans le jeune théâtre au Québec. Ayant quitté une France qu'elle estimait figée et dont le poids social lui pesait lourdement, Haentjens a « été frappée par l'énergie de vivre de la communauté artistique franco-ontarienne d'alors, par son avidité à apprendre et à savoir, par sa curiosité, son ouverture, son émotivité » (Haentjens, 1999b : 63). Haentjens est très vite intégrée à l'équipe de Théâtre Action, tout comme son époux français originel, Marc Haentjens, qui prend la direction de TA de 1979 à 1983. L'époque est au développement culturel, à la création de réseaux et au désir d'une prise de parole accompagnée d'une formation artistique, littéraire et théâtrale alors latente dans le milieu. La principale intéressée explique son arrivée et sa rapide intégration dans le milieu émergent :

Après seulement six mois, on m'avait confié un atelier de théâtre. Avec un peu de méfiance, il faut le dire, mais j'avais la chance d'avoir une formation cotée. C'était l'époque où tout le monde était en train de se donner une formation au Québec. Moi, je sortais de chez Jacques Lecoq, à Paris, où j'ai acquis une vision du théâtre qui coïncidait avec celle du théâtre franco-ontarien qui émergeait à cette époque-là. Théâtre Action m'a donné l'atelier à cause du bagage que j'apportais (citée dans Renaud, 1989 : 38).

Elle constate rapidement qu'elle partage les convictions artistiques de cette communauté. « La marque de ce théâtre, c'était d'être vivant, populaire, ancré dans une communauté. Surtout, c'était

d'être jeune» (*idem*). Cette jeunesse, à la fois générationnelle et culturelle, offrait la perspective d'une société *en devenir*, mais dont l'hybridité culturelle et le bilinguisme devaient être négociés en tout temps.

«Schizophrénie is what I be!», faisait chanter André Paiement aux savants doctes dans le ballet final de son adaptation du *Malade imaginaire* en 1975 au Théâtre du Nouvel-Ontario. Patrice Desbiens reprend la dichotomie identitaire dans son fameux récit-miroir bilingue *L'homme invisible/The Invisible Man* en 1981 : «L'homme invisible joue aux cowboys et aux indiens./[...] "Hey, you sure know how to die!..."», lui dit un de ses amis./L'homme invisible, immédiatement flatté, se fait tirer et meurt souvent./Ce n'est que le commencement» (Desbiens, 1981 : 6). Or, les poètes, les chansonniers, les gens de théâtre de cette communauté, s'ils entretiennent un discours sur l'acculturation des Franco-Ontariens, ne le font pas par alarmisme, mais avec une mesure d'ironie. Ce qui dominait, selon les dires de Haentjens, était plutôt :

[...] l'urgence de dire, l'émerveillement des origines, l'impression qu'on avait un monde à créer, qu'on était les seuls à pouvoir le faire, et qu'on avait le pouvoir de le faire. La notion qui exprime tout ça pour moi, c'est l'espace, comme Dickson l'a dit dans «Au nord de notre vie²» : nous, têtus, souterrains, solidaires, lâchons nos cris rauques et rocheux aux quatre vents de l'avenir possible (citée dans Renaud, 1989 : 38).

Haentjens a maintes fois soutenu que «la communauté franco-ontarienne, et plus exactement la communauté artistique franco-ontarienne, [l]'a mise au monde artistiquement» (1999b : 63). Contre toute attente, cette expérience excentrée lui fait dire, peu avant son départ pour Montréal : «Ce que j'ai trouvé ici correspond exactement à ce que je suis. C'est fou, c'est bouleversant. Ce n'était pas un hasard, c'était une rencontre avec moi-même» (Haentjens, citée dans Renaud, 1989 : 38). Cette «rencontre avec soi-même» l'affranchit du «poids des vieilles pierres, de la culture millénaire» européenne (*idem*). Le Nouveau Monde était en ébullition et il avait ses propres espaces émancipateurs, dont l'Ontario français qui émergeait progressivement de ses complexes de minoritaire.

LE MINORITAIRE N'EST PAS FORCÉMENT MINEUR

L'identification à la communauté franco-ontarienne se fait surtout auprès de la jeunesse et des artistes qui ont une approche populaire et militante :

Face à ceux qui levaient le nez sur la culture d'ici, face aux fonctionnaires de la culture qui ne trouvaient pas ça digne de leur intérêt, là j'ai joué la carte de ma langue, de ma personnalité, de mon accent de Française de France. Les médias à Ottawa ont longtemps

2 «Au nord de notre vie» est un poème-affiche de Robert Dickson (1975). C'est également une chanson de l'album *Au nord de notre vie* de CANO (1977) qui a été reprise dans le livre *Une bonne trentaine* de Dickson (1978).

ignoré le Théâtre d'la Corvée, où j'ai fait ma première mise en scène. Mais quand c'était moi qui prenais le téléphone pour parler aux gens de la radio et de la presse, là je ne me gênais pas de jouer sur le terrorisme français. J'étais exotique, et j'ai joué là-dessus (Haentjens, citée dans Renaud, 1989 : 39).

Brigitte Haentjens comprend vite que, malgré une frange progressiste imaginant les utopies à réaliser, l'essentiel du milieu franco-ontarien est plutôt animé par un esprit de survivance et des valeurs conservatrices. Ce conservatisme viendra éventuellement à bout de certaines de ses ambitions artistiques. Elle s'en prend souvent à « l'élite franco », confondant par moments cléricaux et universitaires, membres de l'Association canadienne-française de l'Ontario (ACFO) et élus. Bien qu'elle soit Française et peut-être même à cause de cela, elle reprend les reproches, à l'égard des élites, du manifeste « Molière Go Home », démontrant une résistance aux universitaires européens qui « corrigent la prononciation », voire la pensée, et qui « achèvent d']aliéner et de [...] dépersonnaliser » les jeunes Franco-Ontariens » (Haentjens, citée dans Tremblay, 1996 : 20-21). En somme, le manifeste pose la même question que se pose la jeune femme de théâtre : « Qui suis-je? »

CÉ QUOI TA JOB? J'FAIS D'L'ANIMATION

Théâtre Action développe son projet d'intervention et d'animation culturelle grâce à l'appui du Ministère du Secrétariat d'État du Canada dès la fin 1979. Ayant pour titre « Solidifier les bases du théâtre franco-ontarien », le programme dirigé par Brigitte Haentjens offre un service d'animateurs spécialisés en théâtre aux quatre coins de l'Ontario à toutes les communautés qui en font la demande. L'infiltration culturelle se fait donc grâce à Brigitte Haentjens, devenue la première animatrice du milieu communautaire, à Jean Marc Dalpé dans le milieu professionnel et à Isabelle Cauchy dans le milieu scolaire. Cette sectorialisation des activités du programme s'inscrit dans un désir de reconnaissance égalitaire des trois volets nourriciers du théâtre franco-ontarien, soit les théâtres communautaire, professionnel et étudiant, ceux-là qui se retrouvaient annuellement au festival de TA sans distinctions sectorielles.

Le programme cherchait à mettre en relation des animateurs, généralement issus du théâtre professionnel, et des communautés franco-ontariennes désirant s'offrir des stages de théâtre en français. La proximité entre le milieu théâtral professionnel et son public n'a jamais été aussi impudique; l'effet d'identification est réciproque. Haentjens publie dans *Liaison* un article intitulé « Cé quoi ta job? – J'Fais d'l'animation! » où elle reprend les énoncés du programme :

Qu'est-ce que ça veut donc dire[,] CONCRÈTEMENT, être un animateur(trice) local(e), c'est-à-dire une personne – plus ou moins – proche du théâtre, qui vit quelque part dans la province ou qui est envoyée là parce qu'il n'y avait *personne* sur place pour faire le travail? (1980 : 3; souligné dans le texte.)

Cela se décline en six points : « Vivre quelque part comme “théâtreux” et se faire connaître comme tel » (*idem*); « [s]avoir ce qui se passe au niveau de la vie locale, communautaire, et y participer » (*idem*); « [a]ider le théâtre qui existe déjà sur place » (*ibid.* : 4); « incit[er] ou [...] initi[er] au théâtre du monde qui n'en a jamais fait » (*idem*), « montr[er] à utiliser le théâtre comme outil au cœur de la vie locale (*idem*) et être « une personne-contact pour Théâtre-Action » (*idem*).

Le billet publié dans l'organe de Théâtre Action est une incitation à agir et à s'engager. La responsabilité de l'artiste ne tient pas qu'à son art, mais aussi au développement et à l'éducation d'un éventuel public :

Faire de l'animation théâtrale dans une localité en Ontario, c'est aussi agir à long terme dans le sens du développement d'une communauté franco-ontarienne, c'est participer à ce que « cette communauté affirme qu'elle n'est pas impuissante », comme écrit Denise Trux quelque part. Notre outil, à nous autres, c'est le théâtre, cet outil-là est fort, parce qu'il est d'expression, individuelle et collective, parce qu'il est le reflet et le catalyseur d'une culture qui se cherche ou qui s'affirme.

Pouvoir transmettre cet outil (on peut appeler ça aussi un « goût » ou une passion), c'est permettre à d'autres de prendre le relais, de devenir à leur tour « animateurs » dans leur milieu, c'est-à-dire ouvrir des possibilités pour que cette communauté s'anime elle-même[,] se donne les moyens et l'indépendance – morale et financière par rapport aux organismes gouvernementaux – de survivre et de revendiquer sa place (*ibid.* : 3; souligné dans le texte).

Les prises de position de Haentjens, animatrice culturelle du milieu communautaire, témoignent d'un désir de transmission, sinon de création d'une soif d'avènement culturel, au sein de milieux où le fait français n'était pas toujours valorisé sur la place publique. Comment le théâtre peut-il, par son caractère convivial, communautariste et verbal, redonner une fierté et un plaisir à créer et à vivre en français en milieu minoritaire? Vingt ans plus tard, Haentjens décrit cette époque avec une certaine nostalgie de l'engagement politique : « Nous préconisions, à l'époque, une sorte d'infiltration artistique du milieu » (1999b : 66). Elle ajoute : « [plus souvent qu'autrement,] la population en question était au mieux indifférente, au pire hostile et c'était probablement d'abord une hostilité à la jeunesse et à la différence que nous pouvions représenter » (*ibid.* : 65).

Influencés par les principes de spectacle-animation qu'on pratiquait alors à l'Association québécoise du jeune théâtre et par le travail et les réflexions d'Hervé Dupuis (voir Dupuis, 1979 et Hébert, 1980), animateur et responsable de l'option théâtre à l'Université de Sherbrooke, les gens de Théâtre Action, tout comme les artistes professionnels que sont devenus Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens, préconisent que l'artiste ait un rôle d'agent de changement social. Pour ce faire, il doit être présent dans la communauté et à l'affût des tendances, des débats et de la conversation ambiante de la communauté. Surtout, ces artistes ont pour fonction stratégique d'établir des liens durables, créés par le truchement d'ateliers et de productions théâtrales, entre

la communauté et les artistes identifiés à Théâtre Action et, conséquemment, à cette mouvance «nationaliste» franco-ontarienne qui ne s'accommode plus d'être invisible, peut-être même à elle-même.

Les poètes lisent leurs poèmes dans des assemblées, ils en font des happenings. «La cuisine de la poésie» sudburoise – tant les événements que leurs cassettes distribuées par la suite – offre un lieu et une tribune pour les poètes émergents, les Patrice Desbiens, Jean Marc Dalpé, Robert Dickson et Michel Dallaire, à la fois influencés par Gaston Miron et les Beat Poets américains, ceux-là qu'on retrouvera dans *Cris et blues*. Emportée par l'engagement de ces artistes envers la communauté, Haentjens rédige de nombreux articles, parfois pamphlétaires, dans *Liaison*. En 1982, elle s'inspire de la politique de développement culturel préconisée au Québec pour réfléchir à l'offensive franco-ontarienne d'infiltration culturelle et renouvelle alors l'engagement initial, le radicalisant :

Ce qu'il faut privilégier, c'est non l'importance du nombre d[']activités (et je pense en particulier à notre appétit d'ateliers en tous genres, de stages, etc.)[,] mais bien les finalités de ces activités, en particulier leur rôle comme médiateurs vers des objectifs de développement. Cela revient aussi à souligner le rôle de l'ANIMATION dans nos activités théâtrales en particulier.

Cette animation devant aboutir à une véritable démocratisation de nos outils de création et à la prise en charge, par la population elle-même, de sa propre expression culturelle. Finalement, cela revient à dire que tout agent de développement culturel devrait avoir comme objectif sa propre disparition (1982 : 36).

En somme, l'argument pourrait être celui de l'autodétermination et de l'autosuffisance culturelle d'une communauté. Le théâtre, donc, au peuple et pour le peuple! Ce *credo*, s'il anime l'intrépide Haentjens en 1982, finira par se retourner contre elle d'ici la fin de la décennie.

Après des expériences concluantes à Rockland, où le Théâtre d'la Vieille 17 a créé *Les murs de nos villages* (1979-1980), et après avoir exploré la poésie «régionale» avec *J'ai au creux des mains une chanson* de Michel Vallières et Jean Marc Dalpé mis en scène par Brigitte Haentjens, l'équipe du Théâtre d'la Vieille 17, dont faisaient partie les comédiens Robert Bellefeuille, Héléne Bernier, Anne-Marie Cadieux, Roch Castonguay et Vivianne Rochon, a investi une ville industrielle, Hawkesbury, ses aspirations et son imaginaire le temps d'une création de théâtre-miroir. L'effet de reconnaissance est immédiat : «Icitte, à Hawkesbury, on est reconnu pour trois affaires : le plus haut taux de chômage en hiver, le plus haut taux d'analphabètes, pis le record d'endettement par capital, comme qu'y disent » (Dalpé et Haentjens, 1982 : 29), déclenchant fous rires dans la salle. *Hawkesbury Blues* trace la vie de Louise de ses 14 à ses 34 ans, avec Hawkesbury comme toile de fond. On y suit la lente progression du personnage vers l'indépendance. Au sujet de l'expérience de la production de la pièce, Haentjens écrit que «[[]e public réagissait, criait, comme à un match de boxe : intense catharsis!» (2014 : 37.)

Conçu dans le même esprit que *La parole et la loi*, le spectacle participe à la création d'un mythe puissant de rapprochement inévitable et nécessaire du théâtre franco-ontarien et de son public. Haentjens affirme en conférence que le succès de ces spectacles engagés « a alimenté pour [elle] l'idée que nous faisons un théâtre pour la communauté, un théâtre issu d'elle-même et parlant d'elle-même. L'expérience de *Hawkesbury Blues* a entretenu ce mythe » (1999b : 65). Derrière l'enthousiasme de l'identification instantanée et des sentiments nationalistes émergeait néanmoins une conscience socialisante, la perspective d'une vision du monde qui permettait que le théâtre s'y immisce et propose des révolutions possibles. À l'hiver 1982, après cinq ans de création théâtrale à Ottawa, d'abord à la Corvée, ensuite au Théâtre d'la Vieille 17, après deux ans d'animation culturelle et « d'infiltration » politique auprès des communautés francophones, Haentjens pose son regard sur de nouveaux défis dans le Nouvel-Ontario.

LE NOUVEL-ONTARIO

Alors que le milieu théâtral de l'Est ontarien se trouve en pleine effervescence, celui de Sudbury, pourtant assez jeune, traverse une crise. Le Théâtre du Nouvel-Ontario, fondé en 1971 par André Paiement, est un collectif animé par un projet artistique et politique « nationaliste » franco-ontarien, qui s'est progressivement étiolé après le départ de Paiement de la compagnie. Il avait été au cœur de l'écriture de *Moé j'viens du Nord, 'stie* (1970), *À mes fils bien-aimés* (1972) et *La vie et les temps de Médéric Boileau* (1973) ainsi que l'auteur unique de *Lavalléville* (1974). Mais dès 1975, il délaisse le TNO et consacre ses énergies à la Coopérative des artistes du Nouvel-Ontario (CANO). CANO était à la fois une commune, un groupe musical et même une ferme expérimentale à Earleton. Le groupe musical (CANO-musique) a un rayonnement important avec ses tournées et ses deux premiers disques, *Tous dans l'même bateau* (1976) et *Au nord de notre vie* (1977). Le suicide de Paiement en janvier 1978 à quelques semaines de l'enregistrement du troisième album fait de lui le « martyr de la cause franco-ontarienne », pour reprendre l'argument de Fernand Dorais y voyant un exemple du trouble existentiel lié à « l'acculturation des Franco-Ontariens » (Dorais, 1978 : 34). Difficile de remplacer un martyr, suicidé à 27 ans comme Jimmy Hendrix et Janice Joplin, dont la mort consacre et totémise la production artistique.

Pendant ce temps, entre 1975 et 1981, le TNO produit pourtant de nombreuses pièces issues des répertoires français et québécois, maintenant une activité respectable et investissant deux lieux, d'abord le Moulinet et ensuite La Slague, l'espace que la compagnie a justement occupé de 1975 à 1981. Le TNO atteint une certaine stabilité institutionnelle jusqu'à ce que les liens soient rompus avec La Slague en 1981. La compagnie théâtrale sudburoise n'a plus de locaux. La communauté et les bailleurs de fonds se demandent même si le TNO en crise a lieu d'être. Toujours en 1981, les subventions sont réduites substantiellement (d'environ 45 %) et le directeur artistique, Jacques Thériault, en place depuis à peine un an, démissionne. Le conseil d'administration s'est désagrégé

et le seul membre restant après la débâcle, Yvan Rancourt, tenait à redonner vie à la compagnie qui, moins de dix ans après sa fondation officielle, se résumait à «un document d'incorporation, dans le fond d'un classeur[,] dans les décombres de l'immeuble écroulé» de la rue King (Perrier, 2007 : 308). En 1981 et 1982, «le TNO n'est pratiquement qu'un nom. Évidemment, on se souvient d'une époque glorieuse, mais tout cela est plus ou moins vaporeux» (Simard, 1984 : 28).

Rancourt, ancien gestionnaire du TNO et du Moulinet passe en mode recrutement. Malgré la présence d'artistes très impliqués dans la troupe communautaire et des étudiants enthousiastes, il n'y a essentiellement plus d'artistes de théâtre professionnels à Sudbury. Rancourt fait la tournée de la province, prenant le pouls du milieu foisonnant d'Ottawa, et se rend au festival annuel de Théâtre Action à l'été 1981. Il y rencontre, entre autres, Jean Marc Dalpé qui, déjà, jouit d'une réputation enviable à la fois de comédien et d'écrivain. Rancourt invite alors Dalpé à prendre les rennes du TNO. Ce dernier arrive en mars 1982, avec Brigitte Haentjens «qui finira par prendre la direction artistique et assume[r] les mises en scène alors que Jean Marc Dalpé se consacra au jeu et à l'écriture» (Perrier, 2007 : 309). Dalpé ne se voyait pas à la tête du TNO, mais sa compagne et collaboratrice, qui avait un leadership naturel, une expérience de la mise en scène, un discours culturel assez fin et revendicateur, était toute désignée pour la tâche.

À LA RENCONTRE D'UNE NOUVELLE COMMUNAUTÉ

Brigitte Haentjens se lance alors dans une nouvelle aventure en accompagnant à nouveau «son chum», cette fois le poète, comédien et dramaturge émergent Jean Marc Dalpé, mais avec un projet bien précis en tête. Pourquoi Sudbury alors qu'un milieu théâtral professionnel et multiple se développait à Ottawa? Parce que tout était à refaire et qu'il y avait une communauté chaleureuse qui n'attendait que le tandem Dalpé-Haentjens. Leur réputation les précédait à la suite du succès de *Hawkesbury Blues* et des ateliers qu'ils ont animés lors des festivals de Théâtre Action. Au sujet de sa relation de travail fusionnelle avec Dalpé, Haentjens écrit : «Nous étions probablement à la fois semblables et complémentaires, nous poussant l'un l'autre au dépassement. Notre alliance créait une entité aussi explosive qu'improbable» (2014 : 37). Fort de ses expériences dans l'Est ontarien, le duo a redonné au TNO l'énergie et l'envergure nécessaires pour revivre, en le recentrant sur son impulsion première :

Jean Marc et moi prônions un théâtre engagé, nationaliste, combatif, socialiste, qui prenait très nettement position pour le peuple, dans tous les aspects de son (notre) aliénation. Nous voulions révéler la communauté à elle-même, lui rendre dignité et fierté. J'ignore si la collectivité avait vraiment envie d'entendre ce que nous avions à dire en son nom (*idem*).

Peu après leur arrivée au TNO, Dalpé et Haentjens sont allés à la rencontre de la population en développant un spectacle de clown, *Un p'tit bout de stage*, qu'ils ont écrit, mis en scène et interprété. Le spectacle grand public établit un rapport sympathique instantané avec le public sudburois. Il leur permet également de visiter les diverses communautés du Nouvel-Ontario et de rencontrer les intervenants qui deviendront leurs partenaires éventuels. La population comprend bien que cette direction artistique sera présente et engagée, qu'elle chauffera les planches au besoin et l'interpellera directement. De plus, la présence de deux artistes professionnels en résidence en a attiré d'autres et a dynamisé le milieu. C'est ce qui s'est produit, quelques mois plus tard, lorsque Paulette Gagnon s'est jointe à l'équipe. Le modèle d'intervention culturelle de Théâtre Action n'était pas bien loin. On organise très vite trois « secteurs » d'activités : la production professionnelle, l'administration (budgets, vente de pièces, développement d'un réseau de tournée) et le programme d'animation (en lien avec le communautaire). Sept objectifs sont établis. On pourrait même y voir poindre les principes directeurs des prochaines huit années des activités du TNO :

- 1) rétablir la crédibilité artistique de la troupe en montant des pièces de qualité;
- 2) devenir un foyer de création pour les créateurs franco-ontariens, en faisant travailler des gens d'ici;
- 3) remettre sur pied un réseau de tournées pour rejoindre les communautés francophones du Nord ontarien et d'ailleurs au Canada;
- 4) renouer avec la communauté sudburoise, notamment par l'organisation de spectacles communautaires;
- 5) participer au développement d'une conscience politique au sein de la communauté ontarienne;
- 6) offrir une formation continue aux membres de l'équipe;
- 7) assurer la survie économique de ses membres.

Globalement, il s'agit de développer le théâtre et la vie culturelle franco-ontarienne à Sudbury (Gaudreau, 1991 : 42).

Gagnon prend dès lors la responsabilité du programme d'animation afin de maintenir des liens durables avec la population et son théâtre communautaire – le noyau dur de son public pour les spectacles professionnels. De plus, pendant que Dalpé et Haentjens sont en tournée avec *Un p'tit bout de stage* et préparent la prochaine production professionnelle, Gagnon met en scène la production communautaire *L'opéra du gros cinq cennes*. Bertolt Brecht arrive à Sudbury en empruntant son iconographie : le gros cinq cents de l'INCO, la puissante compagnie minière dominant une partie importante de l'économie sudburoise. La table est mise pour les prochains spectacles.

La première mise en scène de Brigitte Haentjens au TNO, hormis son spectacle de clown, est celle des *Porteurs d'eau* de Michel Marc Bouchard. On retient assez peu cette production, sinon qu'elle ramène Marcel Aymar, un membre fondateur du TNO, à la compagnie et qu'il s'agit d'une première

collaboration entre Bouchard, l'auteur, et Haentjens, la metteuse en scène. Un an après l'arrivée du trio dynamique, le TNO est ressuscité et a un modeste (quoique frigorifique) pignon sur rue, le déficit est éliminé et la compagnie est *investie*, comme à l'origine, par des artistes non pas en résidence, mais dorénavant résidents. Le duo artistique est allé à la rencontre de la communauté et la compagnie s'est intéressée à ses publics. Les sceptiques ont été vite confondus et conquis : « en plus d'avoir redonné le goût du théâtre aux Sudburois en leur présentant des spectacles de qualité, le Théâtre du Nouvel-Ontario a remonté la pente financière » (Simard, 1984 : 29).

LES AMBITIONS DE *NICKEL*

On annonce alors la création d'une pièce d'envergure. Denis F. Simard ajoute qu'on « n'a jamais monté une production si ambitieuse en Ontario français » (*idem*). La distribution rassemble notamment Jean Marc Dalpé, Robert Bellefeuille et Robert Marinier, et la mise en scène est signée par Brigitte Haentjens qui a écrit, avec Dalpé, le texte. La pièce nécessite dix comédiens et, luxe alors inconcevable pour une telle distribution qu'on fait venir d'Ottawa en milieu excentré, on répète pendant huit semaines à temps plein. Le Centre national des Arts, par le truchement de son nouveau programme de développement de théâtre en région, devient coproducteur du spectacle.

À l'instar d'*Hawkesbury Blues*, cette nouvelle production est imaginée en tant que théâtre-miroir, sauf que la communauté traditionnelle franco-ontarienne se trouve mise en scène telle qu'elle était réellement, soit en cohabitation avec les Ukrainiens et les Italiens travaillant tous des *shifts* de huit heures, descendant ensemble dans « la cage » au fond des mines de nickel de Sudbury. *Nickel* n'a pas la distance brechtienne de *L'opéra du gros cinq cennes*, mais la pièce, se déroulant en 1932 dans un quartier populaire, met en scène à la fois la cohabitation de communautés opprimées et fières de leurs origines et une tentative de syndicalisation. La protagoniste, Clara, blessée par l'échec de la syndicalisation de la compagnie, par la désapprobation familiale et sociale, finit par choisir la liberté en quittant son milieu nourricier. Cette fuite rappelle celle, voulue, de Diane dans *Lavalléville* d'André Paiement et anticipe peut-être celle de Jay, avant qu'il ne revienne pour régler ses comptes avec son père, dans *Le chien*, première pièce solo à venir de Dalpé. La pièce *Nickel* est souvent présentée en tournée et se mérite des accolades grâce à la direction d'acteurs de plus en plus affinée et assurée de Haentjens. Paul Lefebvre, à l'affût de l'influence de Jacques Lecoq sur le travail de la metteuse en scène, écrivait dans *Le Devoir* que, si « cette production est aussi claire et efficace, c'est beaucoup dû au type de jeu des comédiens dont le travail corporel, très développé, est d'une précision et d'une qualité peu fréquente hors des troupes qui se consacrent spécifiquement au théâtre corporel » (1984). On rêve déjà à l'Europe, mais le projet d'exportation du spectacle n'aboutit pas. Au fil de la décennie précédente, des liens naturels se sont forgés entre le théâtre franco-ontarien et le Théâtre populaire d'Acadie, quelques échanges se sont concrétisés, mais très peu de pièces ont tourné au Québec. Or *Nickel*

constitue un remarquable accomplissement, non seulement à cause de sa grande distribution, mais surtout parce que la pièce a eu droit à quarante représentations en Ontario, au Québec et au Nouveau-Brunswick. Malgré le succès public et critique, les coûts de production en tournée étant très élevés, les pertes le sont tout autant. La saison suivante serait donc celle de la mise en commun des ressources en Ontario français.

LES ROGERS ET LA CENSURE

À l'hiver 1985, le TNO a trouvé la formule gagnante pour se remettre de ses ambitions et de son déficit précédents en coproduisant avec le Théâtre de la Vieille 17, alors bien rompu aux tournées provinciales, une comédie légère sur le machisme. Écrite à six mains, jouée par Jean Marc Dalpé, Robert Bellefeuille et Robert Marinier et mise en scène par Brigitte Haentjens, *Les Rogers* a tout pour plaire à la communauté. Les vedettes du théâtre franco-ontarien, figures charismatiques sur scène et dont les fous rires et l'entrain sont contagieux, proposent une pièce qui, en principe, peut rayonner largement dans toutes les salles de l'Ontario français et peut-être même au-delà. Les artistes ont cependant eu la mauvaise idée de faire entrevoir les fesses de Dalpé sur scène. La fameuse scène « osée » est d'abord décrite par Dalpé à la radio et on s'en émeut par anticipation. Or cette annonce fait en sorte que les diffuseurs annulent l'un après l'autre leurs promesses d'achat du spectacle. Le TNO s'insurge devant la censure et la frilosité d'un milieu qu'il croyait bien connaître. On décide donc d'offrir deux versions de la pièce, une grand public (avec fesses) et l'autre (sans le geste offensant) pour les écoles secondaires. Rien n'y fait. L'effet d'entraînement est impitoyable. Quelque chose est rompu entre les diffuseurs et le TNO, entre le public et les artistes. Tout cela à cause d'une traînée de poudre venue non pas de l'étonnement ou de l'émotion devant le spectacle du fessier de Dalpé, mais bien de sa simple mention à la radio (Carrière, 1985). Devant cette situation absurde, Haentjens rédige un communiqué de presse où elle affirme, s'insurgeant et rappelant au public ses devoirs de citoyen affranchi, que « [l']avenir du théâtre franco-ontarien est en jeu » (repris dans Haentjens, 1985 : 13) :

Il est déjà si difficile de travailler en théâtre en Ontario dans un climat si restrictif par rapport à la créativité, avec les contraintes énormes d'un marché de tournées, avec une multiplicité de mandats à assumer, sans que nous abdiquions notre raison même d'exister, qui est celle de rendre la parole quand tous se taisent, et de se tenir debout quand tout le monde s'agenouille (*idem*).

Il se produit alors une rupture entre les artistes et leur public : après avoir sollicité et cultivé le public et les diffuseurs, les artistes du TNO les accusent d'à-plat-ventrisme. Les malheurs s'enchaînant, le spectacle est annulé. La troupe communautaire constituant en quelque sorte le noyau dur des gens de Sudbury qui adhèrent au TNO et qui en font la promotion auprès de l'ensemble de la population, la relation avec une partie importante de la communauté est brisée. Cela se produit au

moment même où Dalpé et Haentjens prennent pleinement possession de leurs moyens créateurs. Dalpé rédige alors laborieusement sa première pièce solo et Haentjens se livre à l'exercice d'une première mise en scène sans la présence de l'auteur ou du collectif en salle de répétition.

LE CHIEN ET L'APPRENTISSAGE DE LA MISE EN SCÈNE

Dès ses premiers ateliers à l'école de Jacques Lecoq, Brigitte Haentjens a compris qu'elle n'aimait pas jouer. Elle découvrait même « avec stupéfaction qu'observer les acteurs [la] passionnait bien plus que [s]'exprimer sur une scène. [Elle] n'aime pas tellement être regardée » (Haentjens, 2014 : 14). Par contre, elle sait manier ce regard pénétrant qu'elle porte sur les acteurs. Comme nous l'avons vu, ses premières expériences d'animation d'ateliers de théâtre, en Ontario, sont suivies par des responsabilités de metteuse en scène, sans qu'elle ait pour autant l'autorité de la création des spectacles. Avec *La parole et la loi* (1979), André Legault, l'animateur du Théâtre d'la Corvée, lui avait demandé d'être le « troisième œil » de la troupe, dans l'esprit d'une déhiérarchisation des fonctions et des rôles habituels. L'aplanissement nécessitait tout de même un regard sans complaisance de l'extérieur.

Haentjens admet qu'il est possible « qu'une certaine autorité [lui] ait été attribuée du fait [qu'elle avait] une formation théâtrale reconnue et respectée dans le monde et, qu'à l'époque, les artistes franco-ontariens qui allaient marquer la décennie théâtrale étaient encore dans les écoles de théâtre » (1999b : 64). Elle fait allusion à ses éventuels collaborateurs, Jean Marc Dalpé et Robert Bellefeuille qui, tous deux, étudiaient au Conservatoire d'art dramatique de Québec et à Robert Marinier qui, pour sa part, était alors à l'École nationale de théâtre du Canada à Montréal.

La parole et la loi était un spectacle brechtien passant en revue avec humour et irrévérence quelques jalons significatifs de l'histoire franco-ontarienne, tout en revendiquant une forme de nationalisme culturel sinon politique. Dominique Lafon, dans son introduction à l'édition en collection BCF de *La parole et la loi*, rappelle que le succès de la pièce « repose donc sur la rencontre entre la mémoire d'un spectacle qui a défini pour longtemps les codes de la création collective et la mémoire d'une collectivité » (2014 : 10), mais elle ajoute que la « présence de Brigitte Haentjens a aussi permis une certaine autodérision qui dynamise le propos » (*idem*). Lafon note bien que la jeune metteuse en scène a pris comme source d'inspiration 1789 du Théâtre du Soleil :

Ce spectacle mettait doublement en scène l'Histoire, en l'occurrence la Révolution française éponyme; ses différentes séquences, quelque peu manichéennes, y étaient présentées et commentées par une troupe de bateleurs ou de comédiens ambulants associant la dérision des privilégiés à la dénonciation des malheurs du petit peuple. On retrouve un même cadre tout à la fois polémique et stylisé dans *La parole et la loi*, dont l'ouverture se fait en chanson alors que « [t]ous les comédiens entrent en scène avec des

valises contenant les accessoires nécessaires aux changements de personnages» et se présentent comme tels au public: «C'est nous la Corvée on s'en vient vous jouer/Un show qu'on a monté à Vanier» (*ibid.* : 9).

La parole et la loi a plu à l'élite et à l'institution franco-ontarienne grâce à son caractère nationaliste et sans doute aussi à sa mise en lumière des paradoxes de la condition franco-ontarienne contemporaine :

À force de chercher notre identité,
On n'est plus capable, même de respirer.
Parlez-nous plus d'assimilation,
Ni de peuple en voie d'extinction.

On voulait vous dire les luttes du passé,
Pour ceux qui ne connaissent pas et ceux qui ont oublié.
Dans le prochain spectacle, on parlera plus d'histoire (Collectif la Corvée et la Vieille 17,
2014: 90).

Haentjens soutient que, malgré l'excellente réception de cette pièce, «la création franco-ontarienne était souverainement méprisée par "l'establishment" artistique et médiatique plus ou moins colonisé» (2014: 65). Son rôle d'animatrice artistique, d'agente d'infiltration dans une communauté et son éventuel rôle de porteuse d'un héritage français et d'agitatrice alimentant une contre-culture salutaire pour son milieu d'adoption lui ont laissé peu d'espace pour une création plus personnelle. À force de prendre sur soi le discours anticolonisateur, elle s'est empêchée, en quelque sorte, de développer sa propre pratique artistique, au-delà de ce qu'elle pouvait apporter au discours du projet et du rêve collectifs :

J'ai mis du temps à me considérer comme metteur[e] en scène. Quand j'ai commencé à faire du théâtre de façon professionnelle, en Ontario, je n'aurais jamais osé me définir ainsi. Au lieu d'assumer l'ambition artistique qui devait déjà m'habiter, je préférais me cacher derrière un projet collectif de prise de parole. [...] Ce qui m'habitait alors, c'était le dire, l'urgence de prendre la parole au nom d'une collectivité. Représenter le peuple sur scène, valoriser son histoire et ses combats primait à mes yeux n'importe quelle préoccupation (*ibid.* : 34).

Après s'être livrée à un théâtre engagé, parfois près de l'agit-prop et, dans les meilleurs moments, provoquant une catharsis réelle et éliminant la distinction entre la scène et la salle, Haentjens a pris conscience de ses outils, de son regard sur les acteurs, sur ce que font leurs corps et comment ils entrent en relation avec le public.

La mise en scène du *Chien* de Dalpé en 1988 est celle qu'elle considère comme sa «première», car elle a pris seule toutes les décisions d'interprétation du texte. En somme, elle a fait une *lecture* de la pièce et a sélectionné des interprètes plutôt que des acteurs-créateurs défendant

autant leurs rôles que leur contribution au texte. Pour cette tragédie franco-ontarienne mettant en scène des personnages attachés à une terre sans y être enracinés, elle a choisi une distribution... entièrement québécoise (dont faisaient partie Marthe Turgeon, Roger Blay, Lionel Villeneuve et Roy Dupuis). Cette décision n'a pas fait l'unanimité dans le milieu pourtant enjoint depuis une décennie à être présent et engagé auprès de la création franco-ontarienne. On comprend mal pourquoi le TNO se tourne alors vers une distribution québécoise pour sa tournée la plus importante jusqu'à ce jour. Entendre dire « J'haïs toute icitte. Nomme-le pis j'l'haïs » (Dalpé, 1987 : 34) par une comédienne de passage n'aura peut-être pas le même effet que d'entendre une Franco-Ontarienne détester son lieu d'origine, voire s'en affranchir par une parole-action violente. Cette pièce met en scène le conflit irrésolu entre un fils (Jay) et son père humilié, enchaîné comme son chien au dernier lot rocailleux du vaste terrain que le grand-père a défriché il y a de nombreuses années et incapable de s'admettre vaincu. Pour ce texte-partition, dont les répliques et les scènes imposent un rythme particulier, Haentjens privilégie une mise en scène très sobre, très proche de l'écriture faite d'emboîtements et de *jump-cut*. Le souvenir que laisse cette première mise en scène en est un, d'abord et avant tout, de respect du texte :

Haentjens a opté pour la simplicité, mettant ainsi le texte de Dalpé au tout premier plan : peu de déplacements, un minimum d'effets. Cette approche, loin de trahir un manque d'imagination de la part du metteur en scène, démontre au contraire une compréhension profonde et un respect de l'œuvre (Fréchette, 1988 : 143).

Le style de la pièce s'approche de celui de Sam Sheppard par ses accents d'une Amérique profonde, enracinée. Par contre, son décor est celui de la nordicité impitoyable. Son drame, celui de la réconciliation impossible entre Jay et son père, celui-là qui a fait fuir toute la famille et qui a violé sa fille amérindienne adoptive, Céline. Jay finit par tuer son père comme il l'a fait avec le chien enragé, ce qui lui permet de « faire disparaître le symbole de sa propre aliénation » (*ibid.* : 141). Pierre Raphaël Pelletier, dans un article intitulé « Pourquoi *Le chien* nous émeut-il? », voit dans l'assassinat du père l'accomplissement du destin de héros tragique universel de Jay qui « devient du coup transfiguration de la libération des forces de la vie contre la mort, d'Éros contre Thanatos » (1994 : 25).

La pièce a d'abord fait l'objet de mises en lecture à Québec et à Montréal avant d'être créée en février 1988 à Sudbury, puis présentée à Montréal, à Ottawa et à Limoges, en France. Ses trente-cinq représentations n'ont été vues que par moins de 3000 spectateurs, mais la portée symbolique de la pièce, tant dans sa version en télé-théâtre que dans sa version anglaise à Toronto, a eu un effet considérable sur l'imaginaire franco-ontarien : « *Le chien* nous émeut et nous émouvra encore. L'émotion créatrice du *Chien*, rendue à son paroxysme dans les cris de Jay à la fin du drame, nous ramène à notre propre émotion créatrice qui nous livre entier, entière, aux exigences d'une libération comme seule pratique possible de nos réalités à venir » (*ibid.* : 29).

Selon la metteuse en scène, cette pièce donne à « voir symboliquement toute la lutte et la douleur de la jeune génération franco-ontarienne, celle qui se heurte encore au conservatisme et à la répression sociale et politique imposée par la génération antérieure » (Haentjens, 2014 : 58). La jeune génération, celle qui émerge à peu près au moment du départ du tandem vers Montréal, y voit plutôt un affranchissement, un droit d'exister et de résister aux thèmes de la survivance et de l'anéantissement inévitable. La catharsis du *Chien* a été à la fois personnelle et collective. Réfléchissant à l'évolution de sa collaboration avec Dalpé, tous deux rompus à la méthode Lecoq (elle à Paris, lui au Conservatoire d'art dramatique de Québec sous Marc Doré), tous deux complices dans l'aventure totalisante qu'avait été leur engagement envers la communauté franco-ontarienne, mais tous deux également portés par le désir d'un dépassement artistique, Haentjens admet d'emblée : « Nous avons de l'ambition, nous étions exigeants et nous avons envie d'explorer différents territoires esthétiques. Peu à peu, notre désir de forger un langage artistique propre l'a emporté sur la nécessité d'exprimer la collectivité » (*ibid.* : 39).

« FUCK LA POÉSIE »

Et pourtant, en guise de rappel, en guise peut-être aussi de cadeau pour soi et pour les intimes, le tandem n'a pas pu résister à ses vieilles amours, soit à la poésie du style de « La cuisine de la poésie », ces soirées sudburoises bien arrosées où prendre la parole en public en français constituait le summum de la résistance culturelle. Dans leur spectacle d'adieu *Cris et blues*, Jean Marc Dalpé et Marcel Aymar, mis en scène par Brigitte Haentjens, déclament les vers de Patrice Desbiens et de Jean Marc Dalpé. L'américanité dans toute sa splendeur paradoxale et l'hybridité culturelle amusée et assumée sont offertes dans ce concert de poésie rock, près de ce que Lucien Francœur faisait déjà, mais avec une distance ironique bon enfant, des solos endiablés, des interpellations de la foule et toujours cette distanciation par rapport au rôle qu'on (se) joue. Aymar chante, au sujet du bar à danseuses qu'affectionnait Desbiens : « La Coulson, crie et braille, crie et braille, crie et braille / Dans ses bottes de cowboy / Dans ses verres de rye » (Dalpé, Aymar *et al.*, 1994). Les images jaunies, enfumées, sont celles d'une bohème qui s'achève, d'un engagement qui s'épuise avec les années. On reprend les vers de Desbiens, à la fois cyniques et nostalgiques, canadiens-français et américains : « Je viens d'un pays où engagé veut dire que tu t'es trouvé une job / J'ai les yeux cernés comme un Nelligan tout en écoutant du Dylan... » (*idem*). Le leitmotiv « Apparaître, disparaître, *appear, disapear* / Tiens, où est l'homme invisible? / Il était là il y a quelques instants » (*idem*) rappelle l'angoisse existentielle franco-ontarienne sur un fond musical hypnotisant. La poésie nationaliste de Dalpé (1981; 1983; 1984) côtoie celle, surréaliste et essentialiste, de Desbiens (1977; 1979; 1981; 1983; 1985; 1987). On reprend quelques « classiques » de la poésie-performance franco-ontarienne et on consacre de nouveaux poèmes tels que « Sainte Colère » de Desbiens : « Je fais crier mon criard comme un

huard [...]. Et je pense... et je pense “fuck” la poésie» (*idem*). « Fuck la poésie », en effet, pas celle-ci, celle à la voix graveleuse, imagée, mais celle des écoles, celle de la « grande culture », quoique peut-être aussi la nôtre puisqu’elle s’avère impuissante et qu’elle commence à faire école. Cette poésie masculine, éloge sardonique de la perte de repères et du désespoir d’un peuple « invisible », est devenue le cri rassembleur d’un public qui crie avec délectation « Fuck la poésie ». Rien pour l’instant sur la force d’adaptabilité de cette même population, sur sa grande résilience ou sur son imaginaire sans cesse renouvelé. Il n’en demeure pas moins qu’il y a un retour jouissif sur la mélancolie existentielle des Franco-Ontariens, le *weltschmerz* qu’on ressent lorsqu’on constate que sa place dans le monde ne tient qu’à une seule prise de parole sans cesse renouvelée. Dans son mot d’auteur, Haentjens écrit :

Cris et blues / c’est un spectacle qui pille avec allégresse / les textes des poètes / et se sert des mots pour faire de la musique / et de la musique pour faire crisser les mots [...]. Cris et blues / c’est au cœur des rêves purté / qui s’ébauchent / et se défont sur l’asphalte contre la roche / dans le plein feu des last calls / dans la fumée et dans la bière / des héros déchus (citée dans Dalpé, Aymar *et al.*, 1994).

LES ADIEUX

Brigitte Haentjens quitte le TNO sur fond de musique rock avec Jean Marc Dalpé et Marcel Aymard, à la fois iconiques et accessibles, ainsi que les mots qui « crissent » effectivement. S’amorce à ce moment la graduelle passation de la compagnie à Sylvie Dufour tout au long de la saison 1989-1990. Le TNO est alors une compagnie professionnelle solidement subventionnée et bien reconnue, dotée d’un édifice et d’un volet communautaire, qui permet au public local de se reconstituer tranquillement.

Normand Renaud, dans la postface de l’ouvrage portant sur les vingt-cinq ans du Théâtre du Nouvel-Ontario, se demande comment, après tant de succès et de reconnaissance à l’extérieur de Sudbury, ramener le théâtre à la communauté. Par son titre « Le TNO, aujourd’hui et demain : un foyer d’animation artistique » (cité dans Gaudreau, 1991 : 63-64), il rappelle les forces vives et rassembleuses initiales du Théâtre du Nouvel-Ontario, mais aussi celles qui ont animé les premières années de Haentjens et de Dalpé. Le discours, celui de la consolidation des acquis, en est venu à s’imposer à ce moment-là tant à Théâtre Action que dans tout le milieu professionnel, ce dernier s’effritant peu à peu avec les départs et les baisses de subventions.

Le chien et *Cris et blues* sillonnent le Québec et l’Europe. Ces tournées ont eu un effet grisant pour les carrières artistiques de Haentjens et de Dalpé. Le théâtre franco-ontarien rayonne avec ces prises de parole rauques des dépossédés de l’Amérique. En même temps, on se demande également comment ramener le théâtre à la communauté. Pour Renaud, comme pour d’autres, il

est difficile d'accepter que le théâtre franco-ontarien ne soit plus un théâtre identitaire au service de la communauté, mais un théâtre qui puisse être reconnu à l'international. Il pose la question : « Le TNO a pu créer une grande pièce comme *Le chien* et récolter un succès d'estime international, sans pour autant réussir à l'amener en tournée en Ontario français » (Renaud, cité dans Gaudreau, 1991 : 44), mais il a atteint ce succès à quel prix ?

SOLITUDE ET ÉPUISEMENT

Brigitte Haentjens décrit dans « Solitude et épuisement » son impatience face aux élites qui ont surtout résisté au projet artistique du théâtre franco-ontarien, mais qui se réclamaient alors des honneurs que lui valait son dynamisme :

Si les théâtres en Ontario connaissent la réussite artistique qui est la leur, s'ils sont parvenus autant à créer un public local qu'à se faire connaître à l'extérieur de la province, c'est uniquement parce que les créateurs ont pris en main leur développement artistique et structurel. Ils ont mis toutes leurs énergies non pas à se battre contre l'immobilisme, mais bien à construire un édifice théâtral sur des bases qui servent la création et la promotion. Cela a demandé du courage, une confiance solide dans le public, un grand degré d'investissement personnel et une vision plus large que la rentabilité immédiate et financière. Cela a demandé surtout du temps, de la persévérance et beaucoup de patience pour absorber les échecs ou la condescendance des « intermédiaires » qui font souvent écran entre l'expression artistique franco-ontarienne et la population à qui est destinée cette expression. La majorité des intervenants culturels est restée immobile : gouvernements et organismes paragonnementaux, élite scolaire, centres culturels, associations et fédérations officielles de la francophonie (Haentjens, 1989 : 42).

L'immobilisme dénoncé est pernicieux dans la mesure où il affecte non seulement les finances des compagnies, mais l'essence même de leur action. Haentjens poursuit : « il y a plus grave. Le stress financier finit par atteindre la créativité. Il y a de moins en moins de place en Ontario pour le risque, de moins en moins d'espace pour que d'autres générations de créateurs puissent se former et se développer » (*ibid.* : 43). La crise financière et la crise de confiance du milieu par rapport à ses réseaux d'appuis traditionnels donnent lieu à une remise en cause profonde, malgré les succès d'estime et les reconnaissances à l'extérieur de l'Ontario des spectacles marquants de cette fin de décennie.

Joël Beddows et Amélie Mercier rappellent que « les saisons entre 1985 et 1990 ont été marquées par une série d'événements déclencheurs d'une transformation majeure dans le secteur professionnel de TA » (2007 : 38). Outre le succès indéniable, à l'échelle nationale, de la tournée du *Nez* de Robert Bellefeuille et d'Isabelle Cauchy par le Théâtre de la Vieille 17 et le réinvestissement du théâtre pour enfants, ils énumèrent l'échec de la coproduction *Soirée bénéfique pour ceux qui ne*

seront pas là en l'an deux mille et le refus de Haentjens, lors de la création du *Chien*, et ce, malgré son discours régionaliste et son passé à l'animation culturelle, de travailler avec des comédiens établis en Ontario comme étant deux éléments perturbateurs sur le plan institutionnel.

L'insuccès de la *Soirée bénéfique pour ceux qui ne seront pas là en l'an deux mille* peut surprendre, compte tenu du fait que la production rassemblait tout ce qui comptait dans le milieu franco-ontarien de l'époque: Robert Bellefeuille, Robert Marinier et Anne-Marie Cadieux interprétant le texte attendu de Michel Marc Bouchard dans une mise en scène de Brigitte Haentjens, une coproduction du Théâtre de la Vieille 17 et du Théâtre du Nouvel-Ontario. Le public y a vu du «théâtre de métropole» très correct, pour reprendre l'expression de Normand Renaud, mais ne s'est pas emballé outre mesure. Pourtant, la pièce a fait l'objet de six productions ou lectures publiques, soit à Ottawa, à Toronto, à Québec et à Limoges. Le texte en constante évolution, voire en état perpétuel de réécriture à la suite des interventions et des remaniements de l'équipe (Lafon, 2007), colle en quelque sorte à la situation du milieu. Une panne de voiture au bord de la route oblige une famille complètement dysfonctionnelle, agressive, dont chacun des membres a une maladie incurable, à confronter son passé. Le ton est apocalyptique. Cela sent la fin de parcours. Dominique Lafon, en analysant les multiples versions du texte créé, qui n'a jamais été publié, explique les fondements mythiques de la pièce:

L'apocalypse imaginaire se nourrit d'actualité réelle et d'une «légende judaïque, la Gouve», qui expliquerait prophétiquement l'insurrection: «La Gouve, c'est le réservoir des âmes. À chaque fois qu'un enfant naît, La Gouve se vide d'une âme mais il paraît qu'il y a un nombre limité d'âmes. La Gouve serait à sec. La génération de Lili n'aurait pas d'âme. Ce serait la génération de la violence, la dernière génération. C'est un des signes avant-coureurs de l'Apocalypse» (*ibid.*: 28).

L'apocalypse familiale est celle d'une société; le désarroi et l'épuisement, ici, seront aussi ceux d'une génération théâtrale qui est prête à passer à autre chose et qui le fera avec grand succès, par ailleurs, au cours de la prochaine décennie, généralement à Montréal.

Pendant plusieurs années, les artistes sont allés à la rencontre de la communauté franco-ontarienne et celle-ci leur a rendu la pareille. L'excellence artistique tant prisée par les bailleurs de fonds implique certains choix esthétiques qui ne correspondent pas toujours aux attentes de la communauté qui prend de l'âge et qui, tout en état fière du succès de ses artistes, les sent attirés par d'autres publics. Comment alors concilier le désir d'expression individuelle et la soif d'aller à la rencontre de nouveaux publics, de se dépasser, d'être confronté à de nouvelles réalités? Haentjens, plusieurs années et plusieurs mises en scène plus tard, écrit à ce sujet:

Je crois que l'art, par essence, ne peut être qu'une expression individuelle. Dans un contexte minoritaire, c'est peut-être parfois difficile à assumer. [...] Je crois que l'art est, par essence, subversif et que sa fonction n'est pas de conforter les majorités, fussent-

elles silencieuses. La position de l'artiste est une position excentrique. L'artiste est ainsi *minorisé* et le devient doublement dans un contexte minoritaire. C'est peut-être cela qui donne le sentiment d'étouffement (2014 : 69; souligné dans le texte).

L'artiste à la fois minorisé et en contexte minoritaire avait jusqu'alors trouvé le moyen de transcender sa situation en *animant* le public, en établissant avec lui un rapport de complicité presque individualisé visant à partager avec lui la passion de la création, non pas pour elle-même, mais plutôt comme espace de tous les possibles.

Au départ de Haentjens, on se demande : comment le TNO pourra-t-il maintenir un niveau de création de calibre international tout en étant plus présent auprès de son public, sa raison d'être? Le rappel à l'ordre dicté aux successeurs qu'articule Renaud (soit que le TNO demeure un foyer d'animation artistique) ramène dès lors le TNO au *credo* initial du triumvirat Haentjens-Dalpé-Gagnon, à savoir que l'art, dans ce contexte, existe d'abord et avant tout en fonction de son public. Le départ inévitable de celle qui a trouvé son vocabulaire scénique au bout de plusieurs années d'exploration, de celle qui a également découvert qu'elle pouvait avoir un public plus important, plus ouvert à ses propositions artistiques, n'est pas surprenant dans ce contexte. Après avoir préconisé une approche théâtrale guérilla et avoir convaincu le public franco-ontarien que faire du théâtre est en soi un geste politique, dans la mesure où cette action offre une résistance à l'assimilation et à la lente disparition de sa voix dans la majorité anglophone, Haentjens a fait le pari de risquer l'art pour l'art, de s'occuper d'abord et avant tout de son cheminement et de ses aspirations propres :

Je sentais confusément que le temps était venu. Que la relation dialectique que j'entretenais avec la communauté franco-ontarienne, et plus spécifiquement avec le public de Sudbury, avait atteint un point de non-retour. Il devenait impossible, au TNO, de réaliser mes aspirations artistiques ou esthétiques (*ibid.* : 40).

LA CRISE ET LES ÉTATS GÉNÉRAUX DU THÉÂTRE FRANCO-ONTARIEN

Parallèlement à la tournée de *Cris et blues* et à la création de *Soirée bénéfice pour ceux qui ne seront pas là en l'an deux mille*, le milieu théâtral franco-ontarien traverse une crise. Contrairement à son habitude, Théâtre Action n'a pas tenu de festival annuel d'envergure pendant quelques années et sa tenue anticipée à Sudbury en 1990 mène à la confrontation des trois secteurs se sentant chacun lésé par les autres et négligé par l'organisme provincial. En effet, le milieu professionnel se demande s'il doit même demeurer au sein de Théâtre Action alors qu'il n'entend plus forcément poursuivre la mission sociale qui a été la sienne durant la décennie précédente et que l'envie d'un théâtre identitaire n'y est plus. De leur côté, les théâtres communautaire et scolaire se sentent ignorés, ou, pire encore, regardés de haut, par ceux-là qui les avaient pourtant enjoint

et formés à faire du théâtre. L'assemblée houleuse de Sudbury au printemps 1990 donne lieu à la tenue des États généraux du théâtre franco-ontarien l'automne suivant. Brigitte Haentjens, en fin de mandat au TNO et à la tête de l'Association nationale des théâtres francophones hors-Québec, participe activement aux rencontres et énonce de nombreuses réflexions et formules-chocs visant à ébranler une partie du milieu qui n'osait pas prendre la parole. Si « l'assemblée s'annonçait houleuse » alors qu'on « envisageait même la dissolution de Théâtre Action » (Bélanger, 1990 : 13), Louis Bélanger estime que la crise aura tout de même eu du bon :

L'événement a somme toute réaffirmé la nécessité de réunir sous un même toit tous les intervenants de la scène, les trois dernières années d'absence ayant contribué à un processus de fragmentation de la pratique théâtrale franco-ontarienne. La situation est telle qu'entre amateurs et professionnels, théâtres communautaires et théâtres de création, il subsiste un malaise dans la mesure où chacun vit replié sur ses assises, sinon dans l'isolement le plus complet. Une grande disparité d'intérêts fait d'ailleurs foi de la situation critique dans laquelle est plongé le théâtre franco-ontarien (*ibid.* : 12).

On assiste, à la fin des années 1980, à un nouveau cycle de départs. Après ceux de Pol Pelletier et de Louison Danis au cours des années 1970, de Fernand Rainville et de tant d'autres au fil des années 1980, voilà que partent Anne-Marie Cadieux, Michel Marc Bouchard, Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens à l'aube des années 1990. Cela a créé un sentiment d'urgence et la possibilité pour la prochaine génération d'occuper à la fois un espace social et artistique. Le discours sur la création franco-ontarienne ne pouvait plus être le même. Aux États généraux du théâtre de l'Ontario français, Haentjens, alors installée à Montréal, a pris la parole et, dans un geste de provocation, a suggéré que l'organisme provincial était venu à bout de son utilité et que le milieu s'enlisait inévitablement sans soutien et sans relève. « Je ne vois pas de relève, je ne l'entends pas. Elle est où? », a-t-elle demandé. Pourtant, cette relève était présente dans la Salle académique de l'Université d'Ottawa. Impressionnés par ces grandes gueules, quelques jeunes se sont fait timidement entendre. « Nous sommes là », insistent-ils, mais tout était bloqué. « Levez-vous! Manifestez-vous! », a ajouté Haentjens. La situation était difficile, dans la mesure où il n'y avait plus de place, plus de fonds, pas d'infrastructures, peu de possibilités de contrats (les meilleurs contrats allaient aux « anciens » et aux Montréalais) et, surtout, malgré un discours d'ouverture, il y avait peu de place pour un théâtre non identitaire. Le public de ces compagnies, habitué par les créateurs des années 1970 et 1980 à un théâtre-miroir et à l'idée même que le théâtre devait être lié aux aspirations du peuple, ne savait que faire d'un théâtre esthétisant, soutenu, expérimental. L'institution théâtrale d'alors n'envisageait pas, non plus, que les prochains créateurs et spectateurs ne se reconnaissent plus forcément dans ce discours et que la prochaine génération aille envie d'une approche plus rigoureusement esthétique, de textes plus denses et d'une ouverture sur le monde.

Haentjens, en quittant l'Ontario français, est allée chercher à Montréal une part de liberté d'action et de création. Paradoxalement, elle a quitté un milieu qui, au cours des années qui ont suivi, allait subir de profondes transformations et allait essentiellement accéder à la postmodernité selon Joël Beddows (2002) ainsi que Lucie Hotte et François Ouellet (2016). Le milieu institutionnel ressentant une grande fatigue, se serrant les coudes, consolidant ses acquis, aurait pu sombrer dans une longue léthargie sans les coups de gueule de certains artistes visant à provoquer une onde de choc avant que le corps mourant ne se fige. Les provocations et les appels à l'action de Roch Castonguay, de Brigitte Haentjens, de Paulette Gagnon en 1990 et l'habile mise en œuvre par Michel-Louis Beauchamp, alors directeur général de Théâtre Action, des États généraux rassembleurs ont rendu possible le renouvellement du projet théâtral franco-ontarien, même si Haentjens allait le quitter. Le modèle d'engagement social du théâtre franco-ontarien se déplace alors vers la perspective d'une diversité d'idées, de regards, d'écritures et de styles. Haentjens a poursuivi son chemin au moment même où un cycle se terminait pour permettre au prochain cycle de commencer dans le désordre et la confusion des revendications nouvelles d'une génération se positionnant manifestement à contre-courant de celle qui avait dominé le théâtre franco-ontarien tout au long des années 1980. Cette génération, notamment les artistes réunis autour du Théâtre la Catapulte (que j'avais fondé et que je dirigeais), reprend alors le ton revendicateur et les stratégies d'infiltration développées par ses aînés afin de se créer une place dans le très bref hiatus institutionnel du début des années 1990.

En 1994, quelques années après son départ de l'Ontario français, Brigitte Haentjens revenait sur son expérience lors d'une entrevue avec Solange Lévesque :

Presque dix ans, c'est tout un cycle de vie. Ce furent des années extraordinaires; des années d'apprentissage, pendant lesquelles je faisais tout: la direction artistique autant que la direction administrative. J'aimais beaucoup la solitude intérieure que j'arrivais toujours à préserver; c'est-à-dire que je pouvais miser sur l'essentiel, à l'abri de l'aflolement urbain un peu superficiel. À certains niveaux, c'était très dur, parce qu'il fallait tout bâtir, mais c'était extrêmement motivant (Lévesque, 1994: 39).

Reste le souvenir de ce qu'elle a été pour une communauté qui avait besoin, au cours des années 1980, d'une figure combative, forte en gueule, d'une étrangère devenue intime, d'une Franco-Ontarienne d'adoption qui a démontré à sa communauté l'importance de revendiquer non seulement une prise de parole, mais aussi une parole éloquente, déterminée et qui ne se laisse pas intimider. Les générations théâtrales suivantes ont bien assimilé la leçon, les procédés ainsi que l'effet d'épuisement qui guette l'artiste qui s'oublie dans son rapport avec le public, voire avec la communauté franco-ontarienne dont les attentes sont à la fois culturelles et politiques :

D'une certaine façon, j'aime être dans les marges, j'aime cette position de marginale. Quitter l'Ontario a été un véritable choc; une décision extrêmement dure à prendre – et pas encore complètement assumée, même s'il faut que la vie aille de l'avant. On ne peut pas faire les mêmes choses éternellement. Après quinze ans en Ontario, je commençais à être épuisée. J'avais moins d'innocence, moins d'enthousiasme. Et puis l'époque avait changé (Haentjens, 2014 : 43).

Peut-être ce départ nécessaire et salutaire « pas encore complètement assumé » a-t-il influé sur sa décision d'accepter la direction artistique, depuis 2012, du Théâtre français du Centre national des Arts d'Ottawa? Après vingt-deux années passées à Montréal, l'artiste émancipée et au faite de sa pratique est revenue au milieu nourricier avec une maturité artistique bien assumée.

BEAUCHAMP, Hélène (2005), *Les théâtres de création au Québec, en Acadie et au Canada français*, Montréal, VLB, « Champs de la culture ».

BEDDOWS, Joël (2002), « Mutualisme esthétique et institutionnel: la dramaturgie franco-ontarienne après 1990 », dans Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne: voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, « Roger-Bernard », p. 51-73.

BEDDOWS, Joël et Amélie MERCIER (2007), *Pour mettre au monde un théâtre franco-ontarien: les 35 premières années de Théâtre Action*, Ottawa, Théâtre Action et les Chaires de recherche sur la francophonie canadienne de l'Université d'Ottawa.

BÉLANGER, Louis (1990), « Situation de crise: vers une vision collective de notre théâtre », *Liaison*, n° 58, p. 12-13.

CARON, Catherine, Brigitte HAENTJENS et Sylvie TRUDEL (1983), *Strip*, Sudbury, Prise de parole, « Théâtre ».

CARRIÈRE, Fernan (1985), « La controverse des Rogers: la triste histoire d'une pièce très drôle », *Liaison*, n° 35, p. 20-22.

CARRIÈRE, Fernan (1984), « Le régionalisme culturel ontariois, une réalité, deux choix: une base de rayonnement ou un obstacle au développement », *Liaison*, n° 33 (« Une culture de la dispersion »), p. 32-33.

COLLECTIF LA CORVÉE ET LA VIEILLE 17 (2014 [2007]), *La parole et la loi / Les murs de nos villages*, Sudbury, Prise de parole, « Bibliothèque canadienne-française ».

DALPÉ, Jean Marc, Marcel AYMAR et al. (1994), *Cris et blues*, disque compact et livret, Sudbury, Prise de parole et Musique AU.

DALPÉ, Jean Marc (1987), *Le chien: pièce en un acte*, Sudbury, Prise de parole, « Bibliothèque canadienne-française ».

DALPÉ, Jean Marc (1984), *Et d'ailleurs*, Sudbury, Prise de parole, « Poésie ».

- DALPÉ, Jean Marc (1983), *Les murs de nos villages*, Sudbury, Prise de parole, « Les perce-neige ».
- DALPÉ, Jean Marc (1981), *Gens d'ici*, Sudbury, Prise de parole.
- DALPÉ, Jean Marc et Brigitte HAENTJENS (1982), *Hawkesbury Blues*, Sudbury, Prise de parole, « Théâtre ».
- DESBIENS, Patrice (1987), *Les cascadeurs de l'amour*, Sudbury, Prise de parole.
- DESBIENS, Patrice (1985), *Dans l'après-midi cardiaque*, Sudbury, Prise de parole.
- DESBIENS, Patrice (1983), *Sudbury*, Sudbury, Prise de parole.
- DESBIENS, Patrice (1981), *L'homme invisible / The Invisible Man*, Sudbury, Prise de parole.
- DESBIENS, Patrice (1979), *L'espace qui reste*, Sudbury, Prise de parole.
- DESBIENS, Patrice (1977), *Les conséquences de la vie*, Sudbury, Prise de parole.
- DICKSON, Robert (1978), *Une bonne trentaine*, Erin, Porcupine's Quill.
- DICKSON, Robert (1975), « Au nord de notre vie », poème-affiche, Sudbury, Prise de parole.
- DORAIS, Fernand (1978), « L'acculturation et les Franco-Ontariens: mais qui a tué André? », *Revue du Nouvel-Ontario*, vol. 1, p. 34-56.
- DUPUIS, Hervé (1979), *L'animateur de théâtre et sa formation*, Sherbrooke, publié à titre d'auteur.
- FRÉCHETTE, Carole (1988), « Le chien », *Jeu*, n° 48 (« Échos shakespeareiens », Lorraine Camerlain [dir.]), p. 141-143.
- GAUDREAU, Guy (dir.) (1991), *Le Théâtre du Nouvel-Ontario : 20 ans*, Sudbury, TNO.
- HAENTJENS, Brigitte (2014), *Un regard qui te fracasse : propos sur le théâtre et la mise en scène*, Montréal, Boréal.
- HAENTJENS, Brigitte (1999a), « Hommage à Jacques Lecoq », *Jeu*, n° 90 (« Décennie russe à Montréal », Michel Vaïs [dir.]), p. 14-16.
- HAENTJENS, Brigitte (1999b), « La création en milieu minoritaire : une passion exaltante et peut-être mortelle... », dans Robert Dickson, Annette Ribordy et Micheline Tremblay (dir.), *Toutes les photos finissent-elles par se ressembler? Actes du forum sur la situation des arts au Canada français*, Sudbury, Prise de parole et l'Institut franco-ontarien, p. 63-70.
- HAENTJENS, Brigitte (1989), « Solitude et épuisement », *Liaison*, n° 53 (« Théâtre : côté crise, côté création »), p. 42-43.
- HAENTJENS, Brigitte (1985), « Pour briser le silence : sur un cas de censure », *Jeu*, n° 34 (« Théâtre des Amériques », Diane Pavlovic [dir.]), p. 11-13.
- HAENTJENS, Brigitte (1982), « Une politique de développement culturel », *Liaison*, n° 19 (« La culture populaire »), p. 13-36.
- HAENTJENS, Brigitte (1980), « Cé quoi ta job? — J'Fais d'l'animation! », *Liaison*, n° 9, p. 3-4.
- HÉBERT, Lorraine (1980), « À propos d'une formation en animation théâtrale : entretien avec Hervé Dupuis », *Jeu*, n° 15 (« Un théâtre "intervenant" : A.C.T.A. / A.Q.J.T. (1958-1980) »), p. 189-201.
- HOTTE, Lucie et François OUELLET (dir.) (2016), *La littérature franco-ontarienne depuis 1996 : nouveaux enjeux esthétiques*, Sudbury, Prise de parole, « Agora ».

LAFON, Dominique (2014 [2007]), « Du bien-fondé de la réédition d'œuvres fondatrices », préface à Collectif la Corvée et la Vieille 17, *La parole et la loi / Les murs de nos villages*, Prise de parole, Sudbury, « Bibliothèque canadienne-française », p. 5-15.

LAFON, Dominique (2007), « Soirée bénéfique pour tous ceux qui ne seront pas là en l'an deux mille », *Voix et images*, vol. 33, n° 1 (« Michel Marc Bouchard », Shawn Huffman et Dominique Lafon [dir.]), p. 27-29.

LALONDE, Gabrielle (2012), « Au croisement des mots, des regards et des corps : représentations équivoques du féminin dans le théâtre de Brigitte Haentjens », mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa.

LEBLANC, Lise (1983), « Une belle folie clownesque », *Liaison*, n° 25 (« Humour et farfelu »), p. 35.

LEFEBVRE, Paul (1984), « Nickel », *Le Devoir*, 21 avril, p. B4.

LÉVESQUE, Solange (1994), « De Sudbury à Montréal : entretien avec Brigitte Haentjens », *Jeu*, n° 73 (« Théâtre franco-ontarien », Lynda Burgoyne [dir.]), p. 39-47.

MILJOURS, Diane (1984), « Hawkesbury Blues », *Jeu*, n° 31 (Michel Vais [dir.]), p. 158.

PELLETIER, Pierre Raphaël (1994), « Pourquoi *Le chien* nous émeut-il? », *Liaison*, n° 76, p. 20-30.

PERRIER, André (2007), « La période de Dalpé au Théâtre du Nouvel-Ontario : la création d'un superhéros culturel », dans Stéphanie Nutting et François Paré (dir.), *Jean Marc Dalpé : ouvrier d'un dire*, Sudbury, Prise de parole, « Agora », p. 307-321.

RENAUD, Normand (1989), « Brigitte Haentjens : une profonde coïncidence », *Liaison*, n° 51 (« Francophonie multiculturelle »), p. 38-39.

ROUSSEAU, Pierre (1984), « Nickel », *Jeu*, n° 32 (Paul Lefebvre [dir.]), p. 144-146.

SIGOUIN, Gérald (1981), « La parole et la loi », *Jeu*, n° 19 (« Performances », Gilbert David [dir.]), p. 150-151.

SIMARD, Denis F. (1984), « Depuis l'arrivée de Haentjens-Dalpé : le Théâtre du Nouvel-Ontario se renouvelle », *Liaison*, n° 30 (« Pédagogie des arts et de la culture »), p. 28-29.

TREMBLAY, Gaston (1996), *Prendre la parole : le journal de bord du Grand CANO*, Ottawa, Le Nordir.