

Prolégomènes à une sociologie du théâtre francophone en milieu minoritaire : le cas du champ théâtral franco-albertain des années 1980-1990

Sathya Rao et Learry Gagné

Numéro 44-45, automne 2017, printemps 2018

Perspectives critiques et comparatives sur l'activité théâtrale et littéraire au sein des francophonies minoritaires nord-américaines

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1055905ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1055905ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa
Centre de recherche en civilisation canadienne-française

ISSN

1183-2487 (imprimé)

1710-1158 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rao, S. & Gagné, L. (2017). Prolégomènes à une sociologie du théâtre francophone en milieu minoritaire : le cas du champ théâtral franco-albertain des années 1980-1990. *Francophonies d'Amérique*, (44-45), 87-108.
<https://doi.org/10.7202/1055905ar>

Résumé de l'article

L'objet de cet article est, dans un premier temps, de proposer une modélisation du champ théâtral francophone en contexte minoritaire fondée sur la sociologie de la culture de Pierre Bourdieu et les réflexions de Roger Parent et de François Paré. Dans un second temps, nous testerons ce modèle en l'appliquant au champ du théâtre francophone à Edmonton durant les années 1980 et 1990. Nous verrons que ce modèle se révèle particulièrement utile non seulement pour comprendre les tensions qui se font jour dans ce champ, mais également pour saisir les conditions d'émergence d'un théâtre dit « communautaire », dont on a tendance à croire qu'il a toujours existé.

Prolégomènes à une sociologie du théâtre francophone en milieu minoritaire : le cas du champ théâtral franco-albertain des années 1980-1990

Sathya Rao, Université de l'Alberta

Learry Gagné, Université d'Ottawa

LA SOCIOLOGIE DE LA CULTURE est un vaste champ de recherche dont la sociologie du théâtre demeure un parent pauvre. Toutefois, depuis quelques années, des travaux comme ceux de Robert Abirached (2005a, 2005b), de Gaëlle Redon (2006), de Gérard Noirel (2009) et de Josette Féral (2011) dans le contexte francophone s'efforcent de donner à cette discipline ses lettres de noblesse, dans le sillage des recherches pionnières d'un Jean Duvignaud (1970, 1973, 1993 ; Duvignaud et Lagoutte, 1974). Auteur bien connu d'une sociologie de la culture, Pierre Bourdieu s'est, pour sa part, davantage intéressé à la littérature et à la photographie qu'à la pratique théâtrale, qu'il survole dans des ouvrages comme *La distinction* (1979) et *Les règles de l'art* (1998). Prenant en premier lieu pour objet le théâtre français et québécois, aucun de ces chercheurs ne se penche sur la situation des théâtres francophones minoritaires. Aussi les cadres théoriques qu'ils ont développés ne sont-ils pas nécessairement en phase avec la réalité des communautés minoritaires. Dans cet article, nous proposons d'esquisser un modèle général plus adapté à la situation des théâtres francophones minoritaires. Ce modèle emprunte à la fois aux travaux de Bourdieu et des sociologues du théâtre « majoritaire » ainsi qu'aux efforts de conceptualisation de la part d'intellectuels bien connus de la francophonie minoritaire canadienne, comme Roger Parent et François Paré.

Compte tenu de l'optique bourdieusienne qui est la nôtre, la question qui nous préoccupe avant tout est celle de l'autonomie du champ théâtral. Un théâtre peut être considéré comme autonome lorsqu'il peut s'adonner à « l'art pour l'art », c'est-à-dire lorsque ses artisans jouissent d'une certaine liberté créatrice face aux exigences des pouvoirs politiques et économiques. Nous posons comme hypothèse que le théâtre en milieu minoritaire, et particulièrement dans les petites communautés, possède une autonomie restreinte en raison des pressions politiques et économiques qui pèsent sur

lui. Toutefois, du fait de sa dynamique interne, le théâtre minoritaire s'efforce naturellement d'accroître l'autonomie qui est la sienne, ce qui génère des tensions, celles-ci constituant le cœur de notre modèle.

Le témoignage que livre la metteuse en scène Brigitte Haentjens, dans «La création en milieu minoritaire: une passion exaltante et peut-être mortelle...» (1998), servira d'assise empirique à notre modèle. À partir de son expérience directe du champ théâtral francophone en Ontario, l'auteure dresse un portrait détaillé des principaux agents qui le composent et des effets de leurs interactions sur l'acte de création artistique. Hélène Beauchamp et Joël Beddows résument ainsi la situation d'un point de vue plus général:

Paradoxalement peut-être [les compagnies francophones minoritaires] se donnent un mandat de création théâtrale et dramaturgique pour lequel elles embauchent des artistes – auteurs, acteurs, metteurs en scène –, sont subventionnées et cultivent leurs réseaux national et international. Conséquemment, elles se retrouvent dans une situation de tension entre la mission que la communauté veut leur confier et le mandat artistique qu'elles établissent pour elles-mêmes, pour leurs artistes et sous la pression des organismes subventionnaires. Aucune compagnie n'échappe à cette tension (Beauchamp et Beddows, 2001 : 11).

La tension que relèvent Beauchamp et Beddows est bien réelle. Le milieu théâtral n'accepte pas aisément de perdre son autonomie en raison de la médiation culturelle. Comme le déclare l'Association nationale des théâtres francophones hors Québec: «Les compagnies sont là pour créer avant tout, et non pas pour faire du développement communautaire» (Association de la presse francophone, 1995). Certains dramaturges de la francophonie minoritaire s'insurgent contre leur rôle imposé de «mandataires sociaux» (Moss, 2005 : 59). En effet, ceux-ci n'acceptent pas en général d'être perçus comme des «médiateurs culturels». Ils cherchent en général à échapper à cette étiquette en produisant des œuvres à saveur universelle (Hotte, 2013 : 14-16).

Notre modèle d'inspiration bourdieusienne nous permettra de décrire de façon plus systématique la fonction de ces différents agents ainsi que les modalités de leurs interactions. C'est à ce travail de systématisation que nous consacrerons la première partie de cet article. La seconde partie consistera à appliquer ce modèle au champ théâtral franco-albertain des années 1980-1990. Ce faisant, notre objectif sera de mieux comprendre les dynamiques politiques et économiques à l'œuvre durant cette période cruciale dans l'évolution de l'institution théâtrale francophone.

Le modèle

Autonomie et pouvoir

S'intéressant surtout à la réception des créations de Jean Marc Dalpé en Ontario¹, Haentjens désigne un ensemble d'acteurs susceptibles d'influencer le champ théâtral. En premier lieu, il y a les *instances externes* à la communauté. Se situant hors du champ minoritaire, celles-ci garantissent une reconnaissance symbolique à partir de leur position privilégiée dans le champ théâtral « majoritaire ». Les trois formes de reconnaissance que nous retiendrons sont les subventions, les prix et les invitations à participer à des événements culturels hors de la communauté. Leurs critères d'évaluation sont très variés². En second lieu viennent les élites de la communauté minoritaire. Ce sont les gardiens de l'identité et des racines de la communauté. Leur objectif est d'assurer la survivance en valorisant tout ce qui peut contribuer à la préservation de la langue, de l'histoire et de l'identité minoritaire en général. Pour ces élites, le théâtre a pour finalité essentielle de servir la communauté. Le troisième type d'acteur est l'élite artistique constituée par les agents du champ académique-critique (au sens bourdieusien de « critique d'art »). Ils auront tendance à percevoir le théâtre minoritaire d'un œil différent de celui des élites communautaires. Leur jugement portera davantage sur la qualité de la performance théâtrale que sur sa valeur communautaire à proprement parler. Plus exactement, cette dernière pourra se voir reconnue si elle sert des préoccupations esthétiques ou intellectuelles plus générales. Enfin, la *communauté* minoritaire elle-même incarne le dernier type d'agent. Cette communauté se compose d'individus qui apprécient un théâtre qui les célèbre et les divertit tout à la fois³. Leur appui se mesure directement par leur présence plus ou moins

¹ Dalpé a manifestement dérangé la communauté franco-ontarienne au point de susciter plusieurs commentaires d'universitaires sur le sujet. Outre Brigitte Haentjens (1998), voir Louis Bélanger (1994) et Tina Desabrais (2010).

² Pour ne prendre qu'un exemple, considérons la différence entre un prix « grand public » et un prix de jury composé de spécialistes (Desabrais, 2010 : 306).

³ Nous sommes conscients qu'il serait nécessaire d'établir des distinctions à l'intérieur de cette catégorie, notamment selon des critères démographiques (âge, profil socio-économique, etc.). Toutefois, ces distinctions ne sont pas pertinentes à ce point de la discussion.

nombreuse aux spectacles ainsi que par leur participation aux projets communautaires.

La préoccupation centrale de notre modèle sera l'*autonomie* du champ théâtral par rapport à ces différents acteurs. Ce terme d'autonomie peut évidemment prendre plusieurs sens. Nous en retiendrons deux. D'abord, selon la perspective bourdieusienne, l'autonomie d'un champ artistique se trouve clivée entre forme et fonction : alors que les instances gravitant autour de la production culturelle considèrent avant tout sa fonction sociale, le créateur véritablement autonome ne s'intéresse, lui, qu'à la forme sans se soucier des perceptions et des jugements (Bourdieu, 1998 : 487). C'est ce que Bourdieu nomme ailleurs la «distanciation esthétique» (1979 : 36-37). Dans le champ qui nous préoccupe, ce pourrait être la lutte pour la liberté créatrice face à une volonté de mettre le théâtre au service de la survivance. L'autre sens qu'il convient de donner à l'autonomie est l'indépendance opérationnelle : «L'autonomie d'une Institution se mesure au fait qu'elle n'a pas besoin de recourir [...] à des Institutions étrangères pour fonctionner» (Lizé, 1991). L'auteur se réfère ici à la position d'un théâtre «régional» face à un théâtre «national». Nous emploierons les termes *autonomie esthétique* et *autonomie opérationnelle* pour distinguer ces deux formes d'autonomie.

Parmi les acteurs insistant sur les fonctions du théâtre, il y a d'abord les bailleurs de fonds. Le théâtre, *a fortiori* lorsqu'il prend place en contexte minoritaire, fait face à une situation financière précaire. De fait, il demeure particulièrement dépendant des exigences de ces bailleurs de fonds qui comptent les instances subventionnaires, le mécénat et le public des représentations. Les premières auront tendance à imposer des critères formels de développement communautaire ou professionnel ; le second fera valoir des critères plus personnels d'ordre communautaire et/ou esthétique ; et le troisième privilégiera surtout le divertissement. En plus du poids exercé par les contraintes financières, le théâtre minoritaire est le siège d'une tension permanente entre le devoir de survivance revendiqué par les élites de la communauté et l'impératif de créativité défendu par l'élite artistique et médiatique.

Face à ces multiples contraintes agissent des forces d'autonomisation. Une autonomie à la fois esthétique et opérationnelle peut découler d'une plus grande indépendance financière garantie soit par le recours à des fonds propres, soit par la recherche de financement s'accompagnant

de conditions moins contraignantes. Aussi, si la compagnie théâtrale est reconnue hors des frontières de la communauté, elle est susceptible d'accroître son autonomie par rapport aux instances locales. La réputation du metteur en scène jouera aussi ; aux plus reconnus, on laissera plus de liberté.

Dans notre modèle bourdieusien, les acteurs vont déployer différentes formes de capital dans leur interaction avec le champ théâtral. Pour Bourdieu, les deux principales formes sont le capital économique et le capital culturel, qu'il oppose fréquemment. Le champ littéraire est défini notamment comme une « opposition entre l'art et l'argent » (Bourdieu, 1994 : 73). Nous rajoutons ici le capital politique, entendu comme conscience de la communauté en ce qui a trait à la défense de ses droits. C'est surtout l'élite communautaire qui détiendra ce capital, alors que le capital économique sera l'apanage des mécènes et du public pris dans son ensemble⁴. Quant au capital culturel, il reviendra aux artisans du théâtre ainsi qu'à l'élite artistique. La domination d'un type de capital sur les autres déterminera en grande partie les enjeux importants concernant le théâtre. Autrement dit, le capital dominant détiendra le *pouvoir symbolique* d'imposer les enjeux⁵. L'examen des enjeux les plus saillants à un endroit et à une époque donnés nous révélera les rapports de pouvoir entre ces espèces de capital. Par exemple, si le thème prédominant au théâtre est la survivance, c'est que le capital politique domine. Si ce thème s'estompe au profit d'une appréciation artistique plus directe, c'est que le capital culturel est en hausse par rapport au capital politique et que ses détenteurs ont maintenant plus d'autorité pour définir les orientations théâtrales. Enfin, si le discours dominant est la rentabilité, c'est que s'imposent les agents du capital économique.

L'intérêt d'étudier le champ théâtral minoritaire réside en bonne partie dans sa situation particulière par rapport aux champs théâtraux classiques. De manière analogue, on trouve un exercice très éclairant de mise en perspective du théâtre québécois dit « régional » chez Claude Lizé (1991). En

⁴ Chaque spectateur peut avoir toutes sortes de raisons d'aimer le théâtre, mais d'un point de vue plus général, un certain théâtre peut voir le public principalement comme une source de revenus.

⁵ « Le pouvoir symbolique comme pouvoir de constituer le donné par l'énonciation, de faire voir et de faire croire, de confirmer ou de transformer la vision du monde et, par là, l'action sur le monde, donc le monde [...] » (Bourdieu, 2001 : 210).

substance, le théâtre en contexte minoritaire possède une audience limitée et ne peut donc pas se permettre de se spécialiser sans prendre le risque de diviser son maigre public. Ce théâtre doit également composer avec peu de techniciens et de professionnels locaux (souvent anglophones) et un manque d'instances locales de reconnaissance, que ce soit les prix et les subventions, la critique ou l'intérêt médiatique. En outre, le théâtre régional n'a que peu de compétition locale. Il est de notre avis que le théâtre minoritaire partage en grande partie ces caractéristiques⁶. Tout d'abord, il semble qu'on y retrouve un public assez largement issu des classes populaires. C'est la situation inverse du constat de Bourdieu en France, où aller au théâtre est une activité avant tout réservée à la bourgeoisie (Bourdieu, 1979: 260; 1998: 195-197). Pour François Paré, il n'est pas étonnant que le théâtre soit une activité culturelle populaire en milieu minoritaire, car son oralité en fait un objet culturel plus immédiatement accessible que la littérature, par exemple⁷ (2001a: 144-145). Si on le compare au théâtre « ordinaire », le théâtre minoritaire souffre d'un manque d'autonomie, en particulier esthétique. Nous posons comme hypothèse que, bien que le théâtre en général au Canada souffre d'un manque d'autonomie opérationnelle du fait de ses ressources limitées, la problématique de l'autonomie esthétique touche beaucoup plus le théâtre minoritaire. L'importance historique du théâtre dans les communautés francophones minoritaires en fait un terrain de luttes politiques au sein duquel il est bien difficile de s'adonner à l'« art pour l'art »... À ce propos, Paré insiste sur le fait que plus une communauté est étroite, plus sa production culturelle sera teintée de politique (2001a: 50-51).

⁶ Nous ne partageons cependant pas le point de vue de Claude Lizé en ce qui concerne le rapport entre théâtre régional et « national » (entendons ici montréalais). L'auteur relève des contacts fréquents entre la région et la métropole, au détriment de l'autonomie organisationnelle. Pour le théâtre minoritaire, *a priori*, les contacts avec la métropole (le Québec) sont très variables, et l'enjeu de la survivance dépasse celui de la distinction métropolitaine. Par ailleurs, de plus en plus de théâtres en situation minoritaire se lancent dans des entreprises de coproduction (dont l'avantage est de faire baisser les coûts de production) soit avec d'autres compagnies francophones, soit avec des compagnies anglophones locales.

⁷ L'auteur souligne également que l'imprimé est une entreprise plus difficile à maintenir dans de petites communautés que le théâtre.

L'autonomie du théâtre minoritaire

L'institution théâtrale en milieu minoritaire subit des pressions venant de multiples sources qui vont constamment menacer son autonomie esthétique. Voici un tableau synthétique croisant les différents acteurs, les formes de capital et les types possibles d'intervention :

	Capital			Interventions
	Pol.	Écon.	Cult.	
Communauté				
Élite de la communauté	+	+	-	Promotion de la communauté, financement
Élite artistique-médiatique	-	-	+	Critique, analyse
Public	+	+	-	Assistance, participation
Hors communauté				
Élite des instances	+	+	+	Promotion de politiques, subventions, reconnaissance artistique

Nous distinguons nettement les instances de la communauté de celles hors communauté, car les enjeux particuliers relatifs à la défense des valeurs, si importantes dans la communauté, ne se retrouveront pas nécessairement du côté des instances provinciales et nationales. La notion de « capital politique » est alors à prendre dans un double sens : soit la défense des valeurs et de la survivance de la communauté, soit la promotion de politiques diverses telles que le bilinguisme, l'identité culturelle ou le fédéralisme canadien. Les instances hors communauté sont variées ; elles peuvent en gros prendre la forme d'organismes subventionnaires dont les critères laissent plus ou moins de liberté créatrice aux compagnies de théâtre (donc un capital économique plus ou moins associé à un capital politique), ou d'organismes de reconnaissance de l'excellence dont les critères d'attribution de prix ou d'invitations seront très largement culturels⁸.

⁸ Ce qui distingue le prix méritoire d'une subvention est l'impossibilité dans le premier cas de se servir du montant attribué pour influencer, voire paraître influencer, la production culturelle sous peine de perdre sa réputation, alors qu'il est entendu que ceci est du ressort naturel de l'organisme subventionnaire.

Les élites communautaires exerceront une influence sur le théâtre avec l'objectif général de solidifier la communauté et de la défendre, dans une situation sociopolitique permanente de menace d'assimilation. Celles-ci peuvent intervenir sur deux plans. D'abord, sur le plan du *contenu*, elles peuvent faire pression pour qu'un certain théâtre soit privilégié au détriment d'autres formes. Par exemple, on peut encourager des pièces historiques exaltant la communauté ou encore des pièces invitant le public à la vigilance face à la disparition de sa langue et, d'un autre côté, écarter les pièces qui contreviennent aux valeurs profondes de la communauté. Ensuite, sur le plan du *processus*, les élites peuvent utiliser l'institution théâtrale comme activité rassembleuse, ouverte au grand public. Pour ce type d'intervention, nous nous servirons du modèle de la « médiation culturelle ».

Il existe plusieurs définitions de la médiation culturelle; nous retiendrons la suivante: « La médiation culturelle regroupe l'ensemble des actions qui visent à réduire l'écart entre l'œuvre, l'objet d'art ou de culture, les publics et les populations » (Fontan, 2007: 8). Selon Jean-Marie Lafortune et Danielle Racine, la médiation culturelle « accorde la priorité aux processus de création par rapport à la qualité des œuvres, la préséance étant donnée au développement du sens communautaire sur l'application des critères esthétiques » (2012: 13). Pour Jean-Marc Fontan (2007: 10-11), les finalités visées par la médiation sont d'ordre économique (mise en commun de ressources), politique (démocratisation de la culture), identitaire (participation communautaire) et social (intégration de groupes défavorisés). La médiation peut être de source communautaire (les citoyens s'organisent eux-mêmes pour monter des pièces ou une compagnie théâtrale ouvre ses portes aux amateurs), ou bien de source institutionnelle (un projet politique concret vise à encourager le rapprochement entre la population et le monde du théâtre) (Lafortune et Legault, 2012: 43-44). Nous retiendrons dans notre modèle la forme institutionnelle de médiation culturelle, à finalités identitaire et économique, mais en invoquerons d'autres modalités au besoin⁹.

L'élite artistique s'en tiendra surtout aux jugements esthétiques sous la forme de critiques et d'analyses, pourvu qu'elle jouisse d'une certaine

⁹ Les finalités politique et sociale nous touchent moins ici, car nous croyons que la question de l'accès inégal à la culture n'est pas un problème prioritaire dans le théâtre minoritaire.

autonomie face aux autres instances. Il est à noter que, dans les petites communautés, les risques de connivence entre chroniqueurs médias, élites communautaires et institutions théâtrales sont plus élevés (Corriveau, 1998 ; Watine 1993), en particulier lorsqu'il existe des partenariats entre la presse et le théâtre francophones, comme c'est le cas en Alberta entre *Le Franco* (qui dépend directement de l'Association canadienne-française de l'Alberta) et L'UniThéâtre.

L'influence du public peut être politique, au sens où il y a une exigence explicite d'un certain type de théâtre, notamment en situation de projet participatif, et peut être également économique avec l'achat de billets. Nous posons comme hypothèse que le public détient un réel capital politique en situation minoritaire exigüe, principalement à cause de la proximité entre les élites communautaires et le monde du théâtre. Dans une structure sociale « conventionnelle », le public n'a pas un accès aussi facile à l'institution théâtrale ni un poids aussi direct sur celle-ci.

Maintenant que nous avons exposé notre modèle du champ théâtral minoritaire, nous allons l'appliquer à une situation particulière, celle du théâtre francophone à Edmonton dans le contexte des années 1980-1990. À ce moment, une crise financière force le théâtre franco-albertain d'Edmonton à se restructurer. Un débat public assez intense s'amorce autour de cet événement, où se font jour les positions de différents acteurs sociopolitiques. La direction renouvelée qu'allait prendre le champ théâtral a fait l'objet de luttes entre différentes instances déployant chacune leur capital. Nous proposons d'examiner de plus près cette période remarquable afin d'évaluer le pouvoir explicatif de notre modèle.

Le théâtre francophone à Edmonton de la fin des années 1980 au début des années 1990 : contexte et interprétation

La communauté francophone d'Edmonton peut être qualifiée sans controverse d'exigüe. En effet, selon le gouvernement provincial, il y a environ 69 000 francophones en Alberta (Gouvernement de l'Alberta, [n. d.]). À Edmonton, la « minorité de langue officielle » correspond à 2,3 % de la population de la ville, légèrement au-dessus du taux provincial de 2,0 % (Statistique Canada, 2012). Au recensement de 1991, date plus pertinente pour notre étude, les données sont assez semblables (Harrison et Marmen, 1994 : 16).

Nous commencerons par faire état des différents acteurs en présence. En ce qui concerne les instances externes, les acteurs spécifiques pour la période couverte sont, en premier lieu, les gouvernements. Au palier fédéral, les subventions proviennent principalement de deux sources : le Conseil des arts du Canada et le Secrétariat d'État (aujourd'hui, Patrimoine Canada). Le premier a comme critère l'excellence et le développement du théâtre professionnel, et le second finance le développement des communautés. Pour sa part, le gouvernement provincial dispose notamment des Alberta Culture Grants ; ses critères d'attribution sont généralement la visibilité et le tourisme. Il convient de noter que la communauté francophone se trouve en compétition avec les autres groupes ethniques (Thibeault, 1991a). Les instances externes comprennent aussi des associations de théâtre hors communauté ainsi que des festivals. L'élite communautaire est essentiellement représentée par l'Association canadienne-française de l'Alberta (ACFA). On trouvera les critiques de spectacles et autres commentaires dans l'hebdomadaire *Le Franco*, publié à Edmonton¹⁰. Les principales troupes ou compagnies à l'étude ici sont le Théâtre français d'Edmonton (TFE), le théâtre principal, amateur et plutôt « généraliste », et la Boîte à Popicos, troupe professionnelle plus modeste dont le mandat est surtout le théâtre pour la jeunesse et les joutes d'improvisation. En 1992, ils fusionneront pour devenir L'UniThéâtre.

Nous avons choisi d'écarter la catégorie de l'élite artistique dans l'étude de ce champ théâtral particulier. Toutefois, il est intéressant de remarquer que plusieurs représentants de cette élite se trouvent directement impliqués dans le champ théâtral. Ainsi, parmi les membres du TFE, on compte plusieurs professeurs de la Faculté Saint-Jean et de l'Université de l'Alberta¹¹. Du côté médiatique, on ne trouve pas de critiques d'art « professionnels », si on peut se permettre l'expression, mais plutôt une série de chroniqueurs plus ou moins familiers avec le domaine du théâtre et dont le taux de rotation est élevé. De plus, *Le Franco* est la propriété de l'ACFA, qui y publie couramment ses prises de position (Denis, 2003 : 178). C'est pour ces raisons que l'on propose de retirer

¹⁰ L'autre média d'importance, les productions locales de Radio-Canada (radio et télé), a dû être écarté, ses archives étant trop difficiles à consulter et à analyser.

¹¹ Pour l'époque considérée, que l'on pense, par exemple, à Pierre Bokor, Jocelyne Verret-Chiasson, France Levasseur-Ouimet, Roger Parent, Laurent Godbout et Doris-Michel Montpetit.

cette catégorie de l'instance franco-albertaine du modèle pour la répartir entre la communauté pour ce qui est des critiques de pièces et l'élite franco-albertaine en ce qui concerne les interventions de type éditorial, et de ne considérer les interventions intellectuelles (lorsqu'il y en a) que de manière ponctuelle et non pas comme émanant d'une « instance » en soi.

En 1969, le gouvernement Trudeau vote la *Loi sur les langues officielles*, ce qui déclenche, entre autres, une vague de financement en faveur de la culture francophone minoritaire. Le fédéral se montre plutôt généreux pour ce qui est du théâtre, du moins jusque dans les années 1980, ce qui favorisera la prolifération de troupes et de compagnies (Levasseur-Ouimet et Parent, 2001 : 166). L'élection du gouvernement conservateur de Brian Mulroney en 1984, jumelée à un déficit grandissant des finances publiques, annonce de mauvais jours dans l'octroi de subventions dans le domaine de la culture (Fortier et Schafer, 1989 : 54).

Du côté politique, les quinze années comprises entre 1980 et 1995 ont été extrêmement fertiles en débats concernant les fondements mêmes de l'État canadien : le référendum sur l'indépendance du Québec en 1980, le rapatriement de la Constitution en 1982, les tentatives infructueuses de réformes constitutionnelles du lac Meech (1987-1990) et de Charlottetown (1992), puis à nouveau un référendum sur l'indépendance du Québec en 1995. En Alberta, les « demandes du Québec » lors des négociations des accords du lac Meech et de Charlottetown vont générer un certain ressentiment (Boily, 2013 : 116) et seront un facteur dans la montée d'un populisme associé aux figures de Preston Manning et de Ralph Klein.

La conséquence la plus importante pour la communauté franco-albertaine a sans aucun doute été la garantie des droits scolaires des minorités de langue officielle à l'article 23 de la *Charte canadienne des droits et libertés*, qui est enchâssée dans la Constitution de 1982. Cette année-là, trois citoyens, Jean-Claude Mahé, Angélique Martel et Paul Dubé, exigent que la province respecte ces droits. Ce qu'on a appelé l'affaire Mahé a été jugée par la Cour suprême du Canada en 1990, en faveur des demandeurs¹². Pendant cette période, toutes les forces des représentants de la francophonie albertaine étaient impliquées dans ce combat¹³.

¹² Pour un tour d'horizon de l'arrêt *Mahé*, voir Richard Julien (1995).

¹³ Dans une lettre ouverte, le critique de théâtre François Pageau (1989) fait remarquer que l'on parle beaucoup d'éducation et peu de culture en Alberta francophone.

C'est dans ce contexte que le théâtre franco-albertain doit tirer son épingle du jeu. Le déclin du financement force les théâtres à s'adapter. Le climat politique n'est pas particulièrement propice à la lutte pour la survie des arts en Alberta francophone. Pour les théâtres francophones, l'objectif premier est de remplir les salles, dans un contexte où le public se fait désirer. La stratégie est de chercher à monter des pièces variées et divertissantes, sans toutefois tomber dans la « facilité » (Granger, 1986, au sujet de la Société de théâtre de Calgary). Au TFE, on offre des ateliers d'écriture dans le but justement d'intéresser le public. Au-delà de son mandat jeunesse, la Boîte à Popicos se donne une « vocation culturelle et communautaire » et favorise les productions franco-albertaines (Prévost, 1986). Plus tard, ses dirigeants précisent leur mission : « parler de l'histoire de la francophonie, relever les étapes de la francisation de l'Ouest canadien et exposer comment s'y est maintenu le fait français » (Prévost, 1991). Le Théâtre à la Carte, théâtre universitaire de la Faculté Saint-Jean, se veut à cette époque une extension avant-gardiste du TFE avec qui il partage pour un temps le même directeur, Pierre Bokor. L'orientation jeunesse de la Boîte à Popicos constitue une source non négligeable de revenus, car les écoles reçoivent des fonds pour inviter des troupes.

Le cadre historique étant posé, revenons au modèle proposé et tentons d'établir les relations présentes au début de la période étudiée. Commençons par les instances subventionnaires. Le Secrétariat d'État participe à un grand éventail de projets francophones en Alberta. Il constitue la principale source de revenus du TFE et de la Boîte à Popicos. L'ACFA sert d'intermédiaire entre les théâtres francophones et le Secrétariat d'État. La Boîte à Popicos bénéficie en plus des subventions du Conseil des arts du Canada, destinées aux professionnels. Le gouvernement provincial participe aussi à plusieurs projets, mais dans une moindre mesure. On peut dire que les subventions publiques proviennent en gros de 60 % du fédéral, de 30 % du provincial et de 10 % d'autres sources de financement (Bourque, 1991 : 60). Bien que les objectifs principaux de ces organismes diffèrent, ils partagent une perspective commune, celle de promouvoir un théâtre à saveur locale ou, pour employer l'expression consacrée, un « théâtre de chez nous ».

Le théâtre franco-albertain recevra des prix d'instances externes et acquerra une visibilité plus grande hors de la communauté. Pour la période qui nous intéresse, c'est surtout la qualité qui est évaluée ; la saveur locale et le produit original franco-albertain n'impressionnent pas. Le TFE fera

une tournée en Europe en 1985-1986 où il se produira dans une pièce française de Jean-Jacques Varoujean et dans une pièce anglo-albertaine de Lyle Victor Albert (Théâtre français d'Edmonton, 1986). Pour sa part, la Boîte à Popicos recevra un prix anglo-canadien important dans la communauté théâtrale d'Edmonton, le Sterling Award, pour *Le petit prince* monté en 1989 (Montier, 1989). Le Théâtre à la Carte remportera aussi un prix anglophone l'année suivante, le Stage One Edmonton, pour *Conversation sinfonietta* (Fradette, 1990). Le festival Fringe d'Edmonton, très largement dominé par les productions anglophones, constitue une avenue prisée par les troupes franco-albertaines. Pour la période 1985-1992, on y présente peu de créations, exception faite du théâtre pour la jeunesse. Une pièce à caractère local ressort du lot. Il s'agit de *La vie après le hockey*, production anglophone populaire de l'Albertain Kenneth Brown (1985), adaptée en 1987 par André Roy en collaboration avec le TFE et qui sera présentée à la Quinzaine internationale du théâtre de Québec en 1990, cette fois-ci par la Boîte à Popicos (Beaupré, 1990; Godbout, Ladouceur et Allaire, 2012 : 147).

Le rôle de l'ACFA dans le domaine du théâtre et des arts en général semble se limiter à soutenir des groupes dans leurs demandes de subventions auprès du Secrétariat d'État et des autres sources de financement public. L'Association n'intervient pas directement dans les affaires des théâtres : « [...] l'ACFA, par son processus de la planification, ne cherche pas à dire au Théâtre français d'Edmonton [...] comment mieux répondre aux besoins du public francophone. [...] Ça n'a jamais été le rôle de l'ACFA et ça ne le sera jamais » (lettre ouverte d'un « employé » de l'ACFA, Paul Denis, 1980). On peut avoir un aperçu de l'influence de l'ACFA en consultant les éditoriaux et les prises de position du journal *Le Franco*, dont elle est propriétaire (Denis, 2003 : 178). Or on n'y lit essentiellement que des encouragements lancés à tous et des annonces de programmes d'aide à la diffusion et à la formation. Nous n'avons trouvé aucune indication qui pourrait laisser penser que l'ACFA penche pour un type ou un autre de théâtre. Soulignons deux éléments que nous avons déjà évoqués : l'ACFA est alors très préoccupée par d'autres questions politiques, et elle aura une tendance naturelle à aligner ses vues sur celles du Secrétariat d'État.

Pour ce qui est du public, il recherche avant tout le divertissement ainsi qu'en témoignent de nombreuses critiques de pièces dans *Le Franco*. Dans la très grande majorité des articles, le critère déterminant est la

qualité, avec le jeu des acteurs comme préoccupation première et la mise en scène ensuite. Rarement discute-t-on du contenu d'une pièce si ce n'est de façon descriptive. Lorsqu'une pièce plus « politique » est présentée, on fait bien attention de mentionner qu'on s'y amuse quand même. La communauté tolère le théâtre « à thèse » dans la mesure où il ne se prend pas trop au sérieux. Même le sujet délicat de l'assimilation ne soulève pas l'enthousiasme, à moins qu'on s'y amuse¹⁴.

Outre leurs mandats officiels, les instances subventionnaires valorisent un théâtre proprement franco-albertain. Le bailleur de fonds le plus généreux, le Secrétariat d'État, exige des activités générant des retombées positives dans la communauté. Les troupes et les compagnies elles-mêmes vont développer leurs propres créneaux. Chacune s'efforce de conserver une certaine autonomie, au sens où elle n'entend pas se faire imposer des choix artistiques par les instances mentionnées précédemment. Le TFE affirme vouloir monter des pièces qui vont plaire à la communauté. Toutefois, le répertoire présenté demeure, somme toute, assez classique et ne propose que très peu de créations franco-albertaines ou même de la francophonie de l'Ouest. Le directeur artistique jouit certes d'une certaine liberté de manœuvre, mais on s'en tient la plupart du temps aux classiques¹⁵. Personne ne semble vraiment intéressé à jouer aux médiateurs culturels, même si c'est précisément ce que désire le Secrétariat d'État (et, par conséquent, l'ACFA). La Boîte à Popicos prend une autre direction. Son directeur, Claude Binet, s'exprime sans ambages : « Je ne suis pas ici pour faire plaisir à la communauté francophone. Je suis ici pour que la francophonie fasse parler d'elle de façon sérieuse (au niveau artistique) » (Beaupré, 1989). La compagnie s'oriente plus résolument vers des pièces traitant de la francophonie albertaine, comme *Si la 91^e m'était contée...* en 1987 et *Il était une fois Delmas, mais pas deux fois...* en 1990.

Dans les termes de notre modèle, le capital politique s'exerce principalement par l'intermédiaire d'une instance externe, le Secrétariat d'État fédéral, qui impose une forme de médiation culturelle institutionnelle

¹⁴ Jocelyne Beaulieu (1990) prend bien soin de relever l'humour dans le sujet sérieux de *Il était une fois Delmas, mais pas deux fois...*, une pièce sur la disparition du français dans un village de la Saskatchewan.

¹⁵ Parmi les plus grands succès de l'époque, on relève *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay, *Boeing Boeing* de Marc Camoletti, et *La vie après le hockey* de Kenneth Brown (Godbout, Ladouceur et Allaire, 2012 : 144-147).

à finalité identitaire. L'élite communautaire, l'ACFA, exerce ses prérogatives dans d'autres champs et intervient peu dans celui du théâtre. Le public va employer son capital économique dans un objectif de divertissement apolitique. Finalement, c'est le capital économique qui aura la fonction la plus déterminante dans les productions du TFE, alors que la Boîte à Popicos se réclamera d'une plus grande autonomie, qu'elle est en mesure de financer au moyen de sources de revenus non institutionnelles.

Avec la décennie 1990, les déficits publics prennent de plus en plus d'importance dans le discours politique. Les compressions budgétaires sont à l'ordre du jour et, bien entendu, on demande au secteur culturel de se serrer la ceinture... De 1985 à 1989, le TFE voit sa subvention du Secrétariat d'État fondre de plus de 50 % en dollars constants (Bourque, 1991 : 27). La Boîte à Popicos s'en tire encore bien, mais c'est par crainte de l'avenir qu'elle demande à l'ACFA en 1990 une étude sur la situation du théâtre francophone en Alberta, qui deviendra le rapport Bourque (Couture, 1990).

L'arrivée de la ligue d'improvisation, importée du Québec par la Boîte à Popicos dans les années 1980, fait concurrence au théâtre, mais finira par perdre de sa popularité avec le temps (Beaulieu, 1991a). En avril de la même année, le TFE se voit contraint de congédier ses quatre employés faute de financement public (Beaulieu, 1991b). On décide de mettre l'accent sur les productions franco-albertaines ; le TFE « demande aux écrivains, dramaturges, metteurs en scène, comédiens et techniciens de se faire connaître et de ne pas hésiter à proposer leur matériel » (Thibeault, 1991b). Le TFE semble plutôt faire de nécessité vertu ; sans directeur artistique ou metteur en scène, on fait appel à tout un chacun pour présenter et monter des pièces.

Vers la fin de cette *annus horribilis*, le rapport Bourque est déposé. Il se fait l'écho des critiques des instances subventionnaires qui désirent un théâtre essentiellement franco-albertain. Un bailleur de fonds institutionnel dont l'identité n'est pas révélée se plaint de voir son argent dépensé en production de pièces provenant de l'extérieur de la communauté (Bourque, 1991 : 131). Le rapport Bourque encourage donc la création d'un théâtre proprement franco-albertain, en faisant valoir, entre autres, que ceux qui veulent un théâtre « de type particulier, tel que le théâtre de l'absurde » n'ont qu'à aller au théâtre anglophone (*Ibid.* : 129). Outre la frustration des instances subventionnaires (et au passage, de l'ACFA), le

rapport insiste sur la popularité de la pièce *Il était une fois Delmas, mais pas deux fois...* et l'érige en modèle de la dramaturgie franco-albertaine à venir (*Ibid.*: 130). On souhaite vivement que le TFE revienne à son mandat communautaire. En effet, celui-ci serait devenu un théâtre quasi professionnel, avec des saisons programmées et un niveau d'exigence très élevé imposé aux comédiens amateurs (*Ibid.*: 41-42, 97).

Du point de vue organisationnel, on propose de fusionner le TFE et la Boîte à Popicos, tout en conférant à la nouvelle entité un triple mandat: professionnel jeunesse, professionnel adulte et communautaire (Godbout, Ladouceur et Allaire, 2012: 161). Cette nouvelle structure pourrait améliorer le sort du théâtre à Edmonton en éliminant la compétition entre compagnies francophones, un problème relevé par plusieurs instances. C'est ainsi qu'en juin 1992 naît L'UniThéâtre. Son mandat est de «contribuer au développement de la communauté francophone, à la promotion de la langue française et de l'expression culturelle de langue française à Edmonton et dans l'Ouest du Canada» (Thibeault, 1992). Ainsi, théâtre professionnel pour adultes et théâtre communautaire constitueront deux volets bien distincts de L'UniThéâtre. Le troisième volet de la programmation sera le théâtre professionnel pour enfants. Toutefois, théâtre professionnel et théâtre communautaire répondront d'une même structure administrative et pourront collaborer et mettre en commun leurs ressources (humaines, techniques), notamment à des fins pédagogiques. En ce qui concerne le théâtre professionnel pour adultes, il devra s'orienter vers la création d'une dramaturgie authentiquement franco-albertaine qui sera le reflet de la communauté passée et présente (Bourque, 1991: 128). À ce propos, il faut souligner qu'une dramaturgie francophone minoritaire a fait son apparition au Manitoba et en Ontario depuis les années 1970 (Moss, 2004; Paré, 2003). Le théâtre original fransaskois apparaît à peu près à la même période qu'en Alberta, avec la Troupe du Jour (Clarke et Mak, 2012: 164). Le mouvement de création des théâtres francophones minoritaires auquel se joindra l'Alberta est dans l'«air du temps».

À la suite de la fusion, le théâtre franco-albertain devient plus communautaire. À ses débuts, L'UniThéâtre offre deux productions communautaires par saison (Godbout, Ladouceur et Allaire, 2012: 162-163). On donne aussi la parole à des auteurs locaux, une pratique amorcée juste avant L'UniThéâtre: Jocelyne Verret-Chiasson présente deux pièces

en 1991 et 1992, France Levasseur-Ouimet en 1992 et 1993 et Manon Beaudoin en 1992 et 1997 (Gaboury-Diallo, 2003 : 200-201).

Interprétons maintenant ces changements à l'aide de notre modèle. Les instances subventionnaires externes exerçaient un pouvoir politique sans effet, car l'argent n'était pas dépensé pour l'avancement de leur cause, ce que note le rapport Bourque. En même temps, les montants accordés diminuaient, mais cela était dû beaucoup plus à l'état général des finances publiques qu'à une réaction négative de la part des instances externes. Le public franco-albertain semble changer lentement et aligner ses préférences sur ce que d'autres compagnies théâtrales minoritaires de l'Ouest font déjà. La réforme de 1992 peut être interprétée comme le moment où le capital politique fondé sur la défense d'un théâtre « de chez nous » acquiert une position dominante au sein du champ théâtral, notamment en raison de la pression exercée par les instances externes et d'un changement de préférences conjoncturel de la part du public. Toutefois, selon France Levasseur-Ouimet et Roger Parent, après la fusion, le public n'a pas été davantage au rendez-vous. Les gens vont voir les acteurs et les metteurs en scène populaires, alors que le public fidèle se réduit à un groupe restreint de passionnés préférant le théâtre « sérieux » (Levasseur-Ouimet et Parent, 2001 : 167).

Conclusion

Un texte d'opinion publié dans *Le Franco* du 26 février 1993 propose une analyse originale de l'influence des organismes subventionnaires sur le théâtre franco-albertain. La thèse que l'auteure Danyèle Lacombe propose est la suivante: le régime actuel de subventions, né avec la *Loi sur les langues officielles*, aurait créé une classe de « professionnels » et, de ce fait, éloigné le théâtre de son public. À la « belle époque », avant les subventions, on faisait du vrai théâtre communautaire qui impliquait tout le monde. Maintenant, on demande à la communauté de se contenter d'assister aux spectacles que ces « professionnels¹⁶ » auront concoctés. Cette thèse n'est certainement pas dénuée d'intérêt. Nous sommes témoins

¹⁶ Nous mettons « professionnels » entre guillemets car, sous la plume de Danyèle Lacombe (1993), ce terme renvoie de façon quelque peu péjorative à cette nouvelle classe de gens de théâtre dont les intérêts, soit strictement pécuniaires, soit exclusivement esthétiques, divergeraient de ceux de la communauté.

effectivement d'une certaine institutionnalisation sous le régime subventionnaire (Parent, 2008 : 45). Un autre effet remarqué des programmes accrus de subventions est que les postes rémunérés attirent des spécialistes venant de l'extérieur de la communauté, qui connaissent mal les enjeux et les goûts locaux (Levasseur-Ouimet et Parent, 2001 : 166).

Si on endosse cette thèse, cela signifie que le Secrétariat d'État s'est placé dans une situation paradoxale : en finançant un théâtre à saveur locale, il aurait en fait conféré aux compagnies théâtrales les ressources nécessaires pour qu'elles puissent revendiquer leur autonomie politique ! À cet égard, on peut se demander dans quelle mesure le théâtre communautaire des années 1990 n'est pas, en partie, le produit des contraintes exercées par le gouvernement fédéral¹⁷. Contraintes qu'une certaine élite artistique, incarnée notamment par Roger Parent, a intériorisées au point d'en tirer une nouvelle dramaturgie locale, dont *Il était une fois Delmas, mais pas deux fois...* constitue le modèle. D'une certaine manière, l'obligation de développer une dramaturgie de « chez nous » aurait transformé l'élite artistique de jadis en une élite communautaire ayant trouvé dans la quête d'une dramaturgie communautaire distinctive le terrain inespéré d'une expérimentation artistique renouvelée. Or le danger qui guette ce genre d'expérimentation est de circonscrire la créativité artistique aux limites de la communauté.

BIBLIOGRAPHIE

ABIRACHED, Robert (2005a). *Le théâtre et le prince*, t. 1 : *L'embellie, 1981-1992*, Arles, Actes Sud.

ABIRACHED, Robert (2005b). *Le théâtre et le prince*, t. 2 : *Un système fatigué, 1993-2004*, Arles, Actes Sud.

¹⁷ Ces contraintes financières reposent sur un projet idéologique qui promeut le développement culturel des identités locales. Ainsi, chaque francophonie minoritaire serait dépositaire d'une histoire et d'un patrimoine singuliers.

- ASSOCIATION DE LA PRESSE FRANCOPHONE (1995). «La récente restructuration du Conseil des arts inquiète les gens de théâtre», *Le Franco*, 9 juin, p. 1 et 8.
- BEAUCHAMP, Hélène, et Joël BEDDOWS (2001). «Des théâtres entre mission communautaire et mandat artistique», dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone: entre mémoire et rupture*, Ottawa, Les Éditions du Nordir, p. 9-23.
- BEAULIEU, Jocelyne (1990). «Une pièce de chez-nous pour les gens de chez-nous!», *Le Franco*, 30 novembre, p. 8.
- BEAULIEU, Jocelyne (1991a). «À la défense de l'impro et de nos spectacles...», *Le Franco*, 8 février, p. 8.
- BEAULIEU, Jocelyne (1991b). «Où en est le Théâtre français d'Edmonton?», *Le Franco*, 26 avril, p. 8.
- BEAUPRÉ, Jacques (1989). «À Boîte à Popicos: la qualité avant tout!», *Le Franco*, 13 octobre, p. 10.
- BEAUPRÉ, Jacques (1990). «"La vie après le hockey"... à Québec», *Le Franco*, 11 mai, p. 7.
- BÉLANGER, Louis (1994). «"Le chien" de Jean Marc Dalpé: réception critique», *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 16, p. 127-137.
- BOILY, Frédéric (2013). *La droite en Alberta: d'Ernest Manning à Stephen Harper*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- BOURDIEU, Pierre (1979). *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, Pierre (1994). *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action*, Paris, Éditions du Seuil.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.
- BOURDIEU, Pierre (2001). *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éditions du Seuil.
- BOURQUE, Francine (1991). *Les théâtres francophones à Edmonton: situation et perspectives, Association canadienne-française de l'Alberta: rapport préliminaire*, Campus Saint-Jean, Université de l'Alberta, Archives de l'Institut du patrimoine de la francophonie de l'Ouest canadien, (document non classé).
- CLARKE, Marie-Diane, et Nicole MAK (2012). «Théâtre amateur et théâtre professionnel en Saskatchewan: d'UniThéâtre à la Troupe du Jour», *Theatre Research in Canada = Recherches théâtrales au Canada*, vol. 33, n° 2, p. 156-172.
- CORRIVEAU, Claire (1998). *Pratiques journalistiques en milieu minoritaire: le cas du Manitoba francophone*, thèse de maîtrise, Québec, Université Laval.
- COUTURE, Martyne (1990). «Entente Canada-communauté: la deuxième tournée était de passage à Edmonton: beaucoup d'idées sont ressorties», *Le Franco*, 12 octobre, p. 3.

- DENIS, Claude (2003). « L'ACFA, le Franco et le débat constitutionnel: du besoin et de la difficulté de se faire entendre », dans Nathalie Kermeol (dir.), *Variations sur un thème: la francophonie albertaine dans tous ses états*, Edmonton, Salon d'histoire de la francophonie albertaine, p. 177-192.
- DENIS, Paul (1980). « Un peu de planification si on espère atteindre nos objectifs », *Le Franco*, 8 février, p. 2 et 9.
- DESABRAIS, Tina (2010). « L'homme qui donnait la parole à ceux qui n'en avaient pas... Saisir le brio de Dalpé à (re)produire la francophonie par la réception de la pièce *Le chien* », dans Nathalie Bélangier et al. (dir.), *Produire et reproduire la francophonie en la nommant*, Sudbury, Éditions Prise de parole, p. 299-330.
- DUVIGNAUD, Jean (1970). *Spectacle et société: du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés*, Paris, Denoël/Gonthier.
- DUVIGNAUD, Jean (1973). *Les ombres collectives: sociologie du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France.
- DUVIGNAUD, Jean (1993). *L'acteur*, Paris, Éditions Écriture.
- DUVIGNAUD, Jean, et Jean LAGOUTTE (1974). *Le théâtre contemporain: culture et contre-culture*, Paris, Éditions Larousse.
- FÉRAL, Josette (2011). *Théorie et pratique du théâtre: au-delà des limites*, Montpellier, Éditions l'Entretemps.
- FONTAN, Jean-Marc (2007). « De l'action à la médiation culturelle: une nouvelle avenue d'intervention dans le champ du développement culturel », *Cahiers de l'action culturelle*, vol. 6, n° 2, p. 4-14.
- FORTIER, André, et D. Paul SCHAFER (1989). *Historique des politiques fédérales dans le domaine des arts au Canada (1944-1988)*, Ottawa, Conférence canadienne des arts.
- FRADETTE, André (1990). « Le Théâtre à la Carte remporte le premier prix au Stage One », *Le Franco*, 9 mars, p. 8.
- GABOURY-DIALLO, Lise (2003). « Théâtre et dramaturgie en français dans l'Ouest canadien », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle: trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, p. 197-219.
- GODBOUT, Laurent, Louise LADOUCEUR et Gratien ALLAIRE (2012). *Plus d'un siècle sur scène! Histoire du théâtre francophone en Alberta de 1887 à 2008*, Edmonton, Institut pour le patrimoine de la francophonie de l'Ouest canadien, Campus Saint-Jean.
- GOUVERNEMENT DE L'ALBERTA [n. d.]. *Profil de la communauté francophone*, URL: <http://www.bonjour.alberta.ca/communaut%C3%A9-et-loisirs/profil-de-la-communaut%C3%A9-francophone/> (28 mars 2015).
- GRANGER, Pierre (1986). « "Sur le matelas": on se prépare pour la première... », *Le Franco*, 25 avril, p. 6.
- HAENTJENS, Brigitte (1998). « La création en milieu minoritaire: une passion exaltante et peut-être mortelle... », dans Robert Dickson, Micheline Tremblay et Annette Ribordy (dir.), *Toutes les photos finissent-elles par se ressembler? Actes du forum sur la situation des arts au Canada français*, Sudbury, Éditions Prise de parole, p. 63-70.

- HARRISON, Brian, et Louise MARMEN (1994). *Les langues au Canada*, Ottawa, Statistique Canada et Prentice Hall Canada, coll. « Le Canada à l'étude ».
- HOTTE, Lucie (2013). « Artiste, animateur culturel ou médiateur culturel? Le rôle des artistes dans les communautés francophones au Canada », *Minorités linguistiques et société*, n° 3, p. 7-18.
- JULIEN, Richard (1995). « Les Franco-Albertains et la gestion de leurs écoles », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 7, n° 1, p. 119-154.
- LACOMBE, Danyèle (1993). « La survie du théâtre français : responsabilité gouvernementale ou communautaire? », *Le Franco*, 26 février, p. 3.
- LAFORTUNE, Jean-Marie, et Caroline LEGAULT (2012). « Acteurs et dispositifs de la médiation culturelle », dans Jean-Marie Lafortune (dir.), *La médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 39-59.
- LAFORTUNE, Jean-Marie, et Danielle RACINE (2012). « Sources de la médiation culturelle », dans Jean-Marie Lafortune (dir.), *La médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 9-37.
- LEVASSEUR-OUIMET, France, et Roger PARENT (2001). « Un désir d'autonomie artistique et un besoin d'identité culturelle : l'enjeu du théâtre d'expression française en Alberta », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone : entre mémoire et rupture*, Ottawa, Les Éditions du Nordir, p. 151-172.
- LIZÉ, Claude (1991). « Institution littéraire, institution théâtrale et théâtre régional », *Theatre Research in Canada = Recherches théâtrales au Canada*, vol. 12, n° 1 (printemps), [En ligne], URL : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/7275> (23 mars 2016).
- MONTIER, Silvie (1989). « Un pied de nez à Montréal! », *Le Franco*, 7 juillet, p. 1.
- MOSS, Jane (2004). « The Drama of Identity in Canada's Francophone West », *The American Review of Canadian Studies*, vol. 34, n° 1, p. 81-97.
- MOSS, Jane (2005). « Les théâtres francophones post-identitaires : état des lieux », *Canadian Literature*, n° 187 (hiver), p. 57-71.
- NOIREL, Gérard (2009). *Histoire, théâtre et politique*, Marseille, Agone.
- PAGEAU, François (1989). « Y a-t-il un public dans la salle? », *Le Franco*, 20 janvier, p. 5.
- PARÉ, François (2001a). *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Les Éditions du Nordir.
- PARÉ, François (2001b). « Autonomie et réciprocité : le théâtre franco-ontarien et le Québec », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Éditions Fides, p. 387-405.
- PARÉ, François (2003). « Le théâtre franco-ontarien et ses éditeurs (1973-2002) », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle : trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, p. 107-122.
- PARENT, Roger (2008). « Les théâtres francophones de l'Ouest canadien : métacommunication et performance », dans Patrice Brasseur et Madelena Gonzalez (dir.), *Théâtre*

- des minorités : mises en scène de la marge à l'époque contemporaine*, Paris, L'Harmattan, p. 41-50.
- PRÉVOST, Mireille (1986). « Boîte à Popicos remet les pendules à l'heure! », *Le Franco*, 28 novembre, p. 2.
- PRÉVOST, Mireille (1991). « Un tournant historique à la Boîte à Popicos », *Le Franco*, 4 octobre, p. 8.
- REDON, Gaëlle (2006). *Sociologie des organisations théâtrales*, Paris, L'Harmattan.
- STATISTIQUE CANADA (2012). *Profil du recensement : recensement de 2011* », sur le site de Statistique Canada, URL : <http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2011/dp-pd/prof/index.cfm?Lang=F> (28 mars 2015).
- THÉÂTRE FRANÇAIS D'EDMONTON (1986). « Le TFE de retour d'Europe », *Le Franco*, 28 novembre, p. 10.
- THIBEAULT, Carole (1991a). « Être artiste francophone », *Le Franco*, 4 octobre, p. 8-9.
- THIBEAULT, Carole (1991b). « Théâtre français d'Edmonton : début de la nouvelle saison malgré le déficit », *Le Franco*, 18 octobre, p. 7.
- THIBEAULT, Carole (1992). « Naissance de L'UniThéâtre », *Le Franco*, 19 juin, p. 10-11.
- WATINE, Thierry (1993). *Pratiques journalistiques en milieu minoritaire : la sélection et la mise en valeur des nouvelles en Acadie*, thèse de doctorat, Lille, Université de Lille III.