

Entr' Acte

Revue de réflexion sur le théâtre franco-ontarien



Numéro un

0 1

Hiver 2003-2004

Le théâtre à la portée de tous !

255, chemin Montréal, bureau 203 Ottawa ON Canada K1L 6C4

Téléphone : (613) 745-2322 • Télécopieur : (613) 745-1733

Courriel : theatreaction@franco.ca • Site Internet : www.theatreaction.on.ca

Le Petit guide d'écriture dramatique de Michel Ouellette



25,00 \$ + frais de port
et de manutention

* Nouveau !

Auteur émérite, Michel Ouellette vous propose une approche simple, directe et pratique à l'écriture théâtrale. L'ouvrage s'adresse à toute personne ou à tout groupe désireux d'écrire une pièce de théâtre.

Coup de théâtre de Carole J. Larocque



25,00 \$ + frais de port
et de manutention

* Nouveau !

Enseignante de théâtre dans l'Est ontarien, Carole J. Larocque a produit le guide pédagogique qui accompagne la télésérie *Coup de théâtre*, produite par Médiatique inc. et diffusée par TFO. *Coup de théâtre* suit à la trace trois troupes de théâtre franco-ontariennes en milieu scolaire, de l'amorce de leurs activités jusqu'à leur participation au Festival franco-ontarien de théâtre en milieu scolaire de Théâtre Action. Un document incontournable pour tout enseignant désireux de mettre sur pied sa propre troupe ou pour toute personne qui s'intéresse au théâtre en milieu scolaire.

La marionnette, un plaisir pour tous ! de Lise L. Roy



25,00 \$ + frais de port
et de manutention

* Revu et actualisé !

L'auteure de *La marionnette, c'est pas bébé lala!* a procédé à une mise à jour importante de cet ouvrage. Lise L. Roy partage avec ses lecteurs sa passion pour cette forme théâtrale. Elle leur fournit tous les renseignements nécessaires à la création de leur propre spectacle de marionnettes.

À la recherche du clown de Robert Bellefeuille



25,00 \$ + frais de port
et de manutention

* Revu et actualisé !

Pionnier du théâtre moderne franco-ontarien, Robert Bellefeuille initie ses lecteurs au monde fabuleux du clown théâtral. Il leur présente l'a-b-c de la création d'un clown, de même que des entrevues exclusives avec des artistes du Canada français qui ont marqué l'évolution de cette discipline théâtrale.

Commandez vos exemplaires dès maintenant !

(613) 745-2322, poste 4 • a.theatreaction@franco.ca • www.theatreaction.on.ca

Mot de la présidente par Geneviève Pineault	3
Éditorial par Sylvain Rousset	4
Défis et grandeur du théâtre pour ados par Isabelle Bélisle	5
Portrait de l'amateur de théâtre par Sylvie Mainville	10
Au fil des mots par Annick Léger	21
Petite bibliographie des œuvres publiées	34
La création en question par Nathalie Baroud	36
Toronto, métropole des sans-abri par Serge Olivier	49
Une approche holistique et multidisciplinaire par Michel Dallaire	60
Maïta au Mexique par Esther Beauchemin	65

Entr' Acte

Revue de réflexion sur le théâtre franco-ontarien



Couverture : Isabelle Bellisle et Maxine Turcotte dans *Quartett* de Heiner Müller, mise en scène Geneviève Pineault (Laboratoire Théâtre du Trillium) + photographie : Pierre Ducharme

Comité de rédaction

Denis Bertrand, Paul Demers, Eugénie Gaillard, Marc Haentjens, Richard Léger, Serge Olivier et Sylvain Rousset.

Direction et coordination

Sylvain Rousset

Correcteur réviseur

Marc Haentjens
acord@synapse.net

Graphisme

Christine Moriceau
grimage@franco.ca

Théâtre Action

Fondé en 1972 par un groupe d'animateurs et d'artistes qui croit à l'essor du théâtre en Ontario français, Théâtre Action (TA) œuvre au développement du milieu théâtral professionnel et amateur. Pour ce faire, il travaille en collaboration avec les compagnies, les centres de théâtre, les artistes, les troupes communautaires, les troupes scolaires et le milieu de l'éducation francophone, de l'élémentaire au postsecondaire.



Théâtre Action

255, chemin Montréal, bureau 203
Ottawa ON Canada K1L 6C4
Tél. : (613) 745-2322
Télééc. : (613) 745-1733
Courriel : theatreaction@franco.ca
Site Internet : www.theatreaction.on.ca

Théâtre Action remercie les ministères et organismes suivants pour leur appui à son service d'édition :



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage



Ontario
Ministère de la Culture



ONTARIO ARTS COUNCIL
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO



Mot de la présidente

La revue que vous tenez entre vos mains est attendue par le milieu théâtral professionnel de l'Ontario français depuis de nombreuses années. Sa création témoigne de la maturité du théâtre franco-ontarien et de sa diversité. En effet, la grande majorité des compagnies ont franchi le cap des vingt ans d'existence (depuis quelque temps déjà) et la communauté théâtrale compte des artistes qui y sont actifs depuis près de trente ans, sinon plus.

Il ne fait aucun doute que le théâtre d'ici a acquis ses lettres de noblesse. L'obtention régulière de prix et de distinctions le démontre : prix du Gouverneur général, prix Trillium, Chalmers, Le Droit, Dora Mavor Moore, Hommage, Odyssée, médailles aux Jeux de la Francophonie, palmes du Cercle des critiques, Masques pour la meilleure production franco-canadienne et j'en passe. La circulation de nos productions au Québec, en Acadie, dans l'Ouest canadien, en Europe et au Mexique, ainsi que la publication continue de nos pièces illustrent aussi le rayonnement du théâtre franco-ontarien à l'intérieur et à l'extérieur des frontières de la province.

Face à cette évolution, il nous manquait un outil de réflexion et d'analyse des réalisations du milieu, à la fois pour nous-mêmes et pour l'ensemble de la francophonie ontarienne et canadienne qui s'intéresse au théâtre. C'est de cette nécessité qu'est né **Entr'Acte**.

Nous espérons que cette visite des coulisses du théâtre franco-ontarien sera aussi informative que révélatrice.

Bonne lecture !

La présidente de Théâtre Action,
Geneviève Pineault

Du courage et du plaisir d'être sous les feux de la rampe

Me faire confier par Théâtre Action, la mission de diriger et de coordonner le premier numéro de cette revue a été pour moi tout un défi mais aussi un objet de fierté, un petit velours comm on dit.

Entr'Acte est une revue de réflexion sur le théâtre franco-ontarien, c'est la première marche de l'escalier qui mène aux artistes. Ces créateurs et ces inventeurs d'images, ces défricheurs de nouveau sens où le verbe habille le geste du corps par la voix d'une identité. Une fierté de la langue, certes, mais qui insuffle tout simplement la vie avec un grand V et, en complément, le plaisir avec un grand P, ce que je vous souhaite en parcourant le menu de ce premier numéro. Tout d'abord le théâtre pour ados, véritable levain de nos espoirs, par **Isabelle Belisle** qui nous dresse un portrait passionnant de ses tournées et de ce qu'elle en a appris.

Ensuite vient le portrait de l'amateur de théâtre, par **Sylvie Mainville**, extrait d'une étude de marché réalisée pour Théâtre Action. Sylvie partage avec nous ses rencontres avec des spectateurs (Sudbury, Toronto, Ottawa) pour nous donner l'heure juste mais surtout la dimension humaine d'un enjeu partagé par plusieurs : comment remplir nos salles ? Au fil des mots, **Annick Léger** nous dresse un portrait de la dramaturgie franco-ontarienne - dont plusieurs générations d'auteurs ont bâti les fondations. C'est le vitrail par où passe la lumière. Merci Annick de nous offrir ce survol.

Nathalie Baroud, elle, explore la création dans tous ses états avec des arrêts mesurés avec chaque responsable de compagnie en Ontario. Tel un chemin de vie, nous suivons, à l'image du petit Poucet, les cailloux que ces créateurs sèment et qui font tout pour donner le meilleur d'eux-mêmes.

Lieux de diffusion : quel bond en avant que cette Nouvelle Scène précédée du nouveau lieu du TNO ; mais il reste les sans-abri de Toronto, le Tft et la Tangente... Toujours pas de salle pour le Tft après 35 ans d'âge ! La Ville-Reine peut-être, mais pas pour tous, comme nous le raconte **Serge Olivier** dans son entretien.

Détour par Sudbury : **Michel Dallaire** nous livre les projets du programme Arts d'expression de l'Université Laurentienne, enrichi et fort de ses finissants qui déjà arpentent les planches du nord de l'Ontario... et d'ailleurs.

Pour finir, **Esther Beauchemin** nous invite à son voyage, celui de *Maïta*, sa création, son bébé, qu'elle porte avec son équipe à bout de bras. Des bras qu'elle a grand ouverts sur le monde, car il n'y a pas de frontières pour lutter avec le théâtre contre l'exploitation des enfants.

Voici un aperçu de la revue **Entr'Acte**. Je vous remercie d'avance de vos commentaires et de vos suggestions et je tiens à remercier le comité de rédaction ainsi que toutes nos collaboratrices et tous nos collaborateurs pour leurs articles et leur passion. Merci à Guy Warin et Paul Demers pour avoir posé les premières pierres. Merci à Christine Moriceau pour son imagination et sa mise en pages, merci à Denis Bertrand pour la confiance et la liberté qu'il m'a données, à Marc Haentjens pour sa finesse d'esprit et sa grande disponibilité ainsi qu'à Margit Keffer pour son appui moral.

Bonne lecture et peut-être à un prochain numéro,

Sylvain Rousset

Comédien, puis régisseur ayant œuvré dans le monde du théâtre pendant plus de 15 ans. Maintenant adjoint au directeur des Éditions L'Interligne et de la revue *Liaison*.





Défis et grandeur du théâtre pour ados

par Isabelle Bélisle

Eugénie Gaillard et Benjamin Gaillard dans *Libérés sur parole*, une production du Théâtre du Trillium + photographie : François Dufresne

Après avoir été délaissé un certain temps par les compagnies de théâtre de l'Ontario, le théâtre pour adolescents retrouve depuis quelques années ses lettres de noblesse, en particulier grâce à l'intérêt que le Théâtre la Catapulte a décidé d'y porter. Sous son impulsion, le théâtre pour « ados » reprend le chemin de la tournée, se recrée des auteurs et devient à nouveau une rampe de lancement pour des jeunes créateurs et créatrices. Isabelle Bélisle, qui a participé à plusieurs titres à l'essor de ce secteur au Théâtre la Catapulte, témoigne ici des préoccupations qui animent ce genre théâtral.

En 1984, la revue *Jeu*¹ consacrait un cahier entier au théâtre pour adolescents. On s'y interrogeait sur sa spécificité, sa nécessité, sa forme et sur son fond. Vingt ans plus tard, mon constat semble être le même à quelque chose près. Créer pour adolescents est un défi complexe, mais combien stimulant. Public particulier, qui force l'artiste à confronter ses démons. Je le côtoie devant et derrière les coulisses depuis maintenant six ans. Et il m'intrigue et me passionne toujours.

Concevoir une œuvre théâtrale oblige l'artiste à se poser toujours les mêmes questions, à savoir, quoi, pourquoi, où, quand, comment, qui et, peut-être, pour qui. Le théâtre pour adolescents n'est pas exempt de cet exercice. Ce qui est particulier ici, c'est que les réponses qui en découlent sont déterminantes pour rendre possible la rencontre entre les artistes et les spectateurs ainsi que la diffusion de l'œuvre. Une autre particularité est que l'ordre des questions change. La question « pour qui », que l'on évacue souvent au théâtre grand public, est ici non seulement le point de départ, mais sa réponse produit les pistes directrices pour les autres questions.

Pour illustrer la problématique de ce type de création, je vous propose un petit exercice. Fermez les yeux et respirez profondément. Maintenant, remémorez-vous cette planète merveilleuse de l'adolescence, celle du parti de l'opposition avec ses conventions tribales bien à elle. Replongez-vous dans cette belle période où vos sens étaient exacerbés, vos hormones atteignaient des plateaux inexplicables, votre vie ressemblait plus à une montagne russe qu'à un long fleuve tranquille. On pourrait croire qu'il y a ici, entre artiste et adolescent, un terrain de rencontre favorable. Car tous deux ont ce besoin



Geneviève Couture dans *La « Band » à tout casser* de Patrick Leroux (Théâtre la Catapulte) - photographie : Raymond Charette

d'explorer en toute liberté, de créer leurs propres conventions et de remettre tout en question. Mais il y a l'autre planète, celle de l'adulte, du parent, de l'éducateur, celle de l'envahisseur, celle du parti au pouvoir. Oui, vous qui vous définissez comme artiste, vous voulez être à contre-courant, mais vous êtes aussi un adulte, un éducateur, un modèle et peut-être même un parent. Maintenant, ouvrez les yeux et donnez-vous le mandat de créer un spectacle pour adolescents.

Par où commencer ? À l'origine, mon seul contact avec les adolescents avait eu lieu dans le cadre de cours et d'ateliers que j'enseignais au parascolaire. Je ne possédais donc aucune connaissance dans la production et la diffusion du théâtre pour jeune public. En 1998, on m'offrit d'organiser une tournée ontarienne pour *La « Band » à tout casser* de Patrick Leroux, première production du Théâtre la Catapulte à proprement dit pour adolescents. Le spectacle n'était pas encore produit. Je

croyais donc que la première question à laquelle il fallait répondre était : où les rejoindre ? La réponse était évidemment : dans leur résidence secondaire, c'est-à-dire l'école. Carte de l'Ontario en main, liste des conseils scolaires dans l'autre, téléphone entre l'épaule et le menton, je m'attaquais à la tâche. Je promouvais une pièce écrite par Patrick Leroux, un jeune auteur plein de fiel, un esprit libre qui défiait tous les tabous. Première leçon : « Est-ce que la pièce traite de sexualité, d'homosexualité, de drogue, d'alcool, sacre-t-on, y a-t-il de la nudité ? » On me demandait ensuite une copie du texte afin de s'assurer de la moralité et de la valeur éducative du contenu. Étant moi aussi artiste, je me retrouvais dans une situation délicate. Je devais recommander à l'auteur la réécriture de certains passages du texte si nous voulions permettre à celui-ci de se faire entendre. J'ai compris qu'il y a certains barèmes auxquels il faut répondre dans le marché jeune public, qu'on ne représente pas ce que l'on veut et que la liberté de l'artiste se heurte ici à un défi supplémentaire, le cadre scolaire.

J'ai réalisé très vite que la première question à se poser n'était pas « où », mais « pour qui » et que la réponse prenait ici une tout autre tournure. L'artiste qui a l'habitude de se refermer sur lui-même pour créer ne peut, dans ce cas-ci, se couper totalement de son public, de son acheteur. Or, ici, l'acheteur n'est pas le public visé, il est indirect : c'est le parent, le professeur, le directeur ou le coordonnateur culturel. Pour lui plaire, l'artiste doit mesurer ses propos, le langage et les images qu'il utilise. Le spectacle acheté s'insère dans un programme d'études scolaires et est utilisé par l'institution comme un outil pédagogique. Il y a ici une forme de censure

presque incontournable et qui est, en un sens, compréhensible. Même des détails qui peuvent nous sembler aussi triviaux que des expressions peuvent être questionnés. Lors de la tournée de *Safari de banlieue*, nous devions demander à certaines directions d'écoles la permission d'utiliser l'expression « fuckée », que nous devions d'ailleurs parfois remplacer.

Les adolescents sont aussi un public méfiant parce que, la plupart du temps, ce ne sont pas eux qui font le choix d'aller au théâtre. Notre spectacle est donc une tâche scolaire et même une tâche pour certains. Par conséquent, il faut d'abord leur faire oublier le contenu pédagogique, éviter de les juger ou de leur faire la morale. De plus, le public adolescent divisé en sous groupe, c'est-à-dire les 7-9^e années, les 10-12^e années et la malheureusement abolie 13^e année. Ces sous-groupes fonctionnent comme des castes. Ce que l'un trouve touchant, l'autre le trouve ridicule. Le degré de maturité est en mouvance à l'adolescence. Il sera d'ailleurs intéressant de voir comment l'intégration des 7^e et 8^e années au système scolaire secondaire influencera ce dernier aspect.

Alors, quoi leur présenter ? Que leur dire ? On a parfois l'impression que les sujets que l'on aborde au théâtre pour adolescents sont « passés date » ou simplistes. On a l'impression de reproduire certains clichés. Mais il ne faut jamais perdre de vue que notre public ne s'est pas encore fait raconter ces histoires. Qu'il en est à ses premières expériences avec les relations chum-blonde, le triangle amoureux, l'insatisfaction face à l'autorité. Il faut donc éviter d'explorer ces thèmes à travers notre bagage d'adulte, il faut oublier nos désillusions et retrouver un peu l'innocence. Personnellement, je trouve

l'exercice très rafraîchissant. Une autre question est souvent soulevée au théâtre pour adolescents : « Faut-il absolument créer l'effet miroir ? » Je ne le sais pas. Ce que je sais, c'est que même si le théâtre est un art de symboles et d'archétypes, le spectateur doit pouvoir se reconnaître à travers l'œuvre. Le théâtre nous permet de nous sentir un peu moins seuls et si, pour remplir ce besoin, il faut parfois utiliser l'effet miroir, je ne vois pas ce qu'il y a de mal à cela. Ce que je sais aussi, c'est que l'artiste lance un appel : « Est-ce que quelqu'un me comprend ? » Les adolescents ont eux aussi un énorme besoin de se faire entendre, de se faire écouter et comprendre. Combien de fois avez-vous pensé ou dit, adolescent : « Tu m'comprends pas ! » Tout ce que l'artiste peut espérer, c'est que s'il ressent un frisson, a la larme à l'œil ou est choqué par ce qu'il crée, le public saura aussi réagir.

Et pour ça, les adolescents sont champions ! C'est un public réactif et vocal, qui éprouve la concentration du comédien. On présente *L'Hypocrite* de Michael Gauthier à La Nouvelle Scène, le spectacle n'a pas encore débuté. Trois étudiants sont complètement « évachés » sur leur siège, ils parlent fort, semblent très peu convaincus de la nécessité d'être là. Ou peut-être se croient-ils dans leur salon ? Les lumières de la salle s'éteignent, ça déconne. Puis magie, rencontre, le théâtre atteint son but. Plus la représentation progresse, plus ces trois étudiants avancent sur leur siège, les coudes sur les genoux. Ils sont pris au piège. Ils font des commentaires, non pas sur les comédiens, mais sur les personnages et la situation jouée devant eux.

De façon surprenante, c'est tout d'abord l'aspect *live* de la représentation qui suscite une réaction. N'est-ce pas la

spécificité du théâtre, me direz-vous. Mais ces adolescents que l'on bombarde de soi-disant *reality shows*, à qui l'on présente des scènes de violence et de sexualité sans aucune censure, ces jeunes qui peuvent sembler complètement désensibilisés, voient leur sensibilité éveillée au théâtre. Sergio (Carol Beaudry) et Véronique (moi), personnages de *Safari de banlieue*, procèdent à une scène de « frenchage » d'environ 3 minutes. « Ahhh ! Get a room ! » entendons-nous à plusieurs reprises pendant la représentation. Lors de la discussion, des spectatrices font référence à cette scène et disent qu'elles l'ont trouvée dérangeante. Nous étions, selon elles, « dans leurs faces ». Les adolescents sont bruts, francs et hypersensibles.

De plus, le public adolescent est très exigeant. Il a l'habitude de « zapper » quelque 100 images à la minute, des effets spéciaux, tout ça à une puissance extrême. Alors, comment le captiver et garder son attention jusqu'à la fin, ou du moins ne pas le faire trop chahuter ? Comment réussir à l'accrocher avec nos dix projecteurs, nos quelques costumes, notre décor unique, mais transformable, avec les quatre ou cinq acteurs sur scène qui n'ont que leur voix et leur corps pour tout représenter ? Ces mêmes acteurs qui, de plus, doivent lui faire avaler que les grands dadaïstes sur scène ont son âge, même si la plupart ont le double ? Budget obligeant, comment compétitionner avec les autres médiums auxquels les adolescents sont habitués ? Et faut-il absolument compétitionner ?

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, même si les adolescents aiment la musique forte, les rythmes endiablés et les images puissantes, ils savent repérer très vite le faux et le clinquant. Ils sont charmés par la vérité, la perfection

et l'authenticité. Et tout contradictoires qu'ils sont, ils sont envoûtés par le secret, l'illusion et le plastique. Il y a aussi tout ce qui entoure et influence ce public, c'est-à-dire la culture créée par lui et celle créée pour lui. L'adolescent est depuis les années 70, une cible culturelle et économique de choix. Sa culture, il la consomme dix fois plus vite qu'un adulte. Son seul pouvoir étant celui de l'argent et son humeur étant changeante, cela fait de lui un bon consommateur, qui est toutefois très critique. L'artiste est constamment appelé à dépasser ce qu'il a fait et ce qui s'est fait précédemment. Il a l'habitude d'être à l'affût. Mais encore une fois, il ne faut pas oublier que notre public est vierge des conventions et des formes théâtrales. Qu'il n'a peut-être jamais vu ou entendu un chœur ou un monologue. Certaines techniques, qui peuvent sembler dépassées pour certains créateurs et critiques, peuvent s'avérer très efficaces et intéressantes à redécouvrir lorsqu'elles sont utilisées de façon intelligente.

Mais au-delà du fond et de la forme, le théâtre doit être vraisemblable. Autant l'énergie que le physique du comédien doivent permettre la vraisemblance des personnages et par conséquent de la situation jouée. Le choix d'une distribution est donc vital au succès d'un spectacle. Dans ce cas-ci, l'acteur n'a souvent pas l'âge du personnage. Il est donc important en tant qu'interprète de ne pas juger. L'adolescent n'est pas dupe, il sait reconnaître les clichés et le cabotinage. Il

peut très vite décider de ne plus jouer le jeu. Le comédien doit savoir écouter son public et savoir l'emmener avec subtilité. L'importance du choix des comédiens se révèle aussi dans l'attitude qu'ils ont vis-à-vis de la tournée. Être un, parfois deux mois sur la route, serré dans une voiture ou une camionnette, montage après démontage, dans des lieux différents, qui parfois ne correspondent pas aux exigences du spectacle, tout cela n'a rien de prestigieux et peut mettre à l'épreuve les nerfs d'une équipe. Il faut être flexible, un peu philosophe ou du moins avoir le sens de l'humour.

Alors, si créer pour les adolescents est si complexe, pourquoi en tant qu'artiste, sent-on le besoin de relever ce défi ? Parce que souvent, il nous offre nos premières expériences professionnelles ? Pour assurer la relève créatrice et former un bassin de spectateurs ? Oui. Mais avant tout, parce que c'est une nourriture qui m'est essentielle, qui exige que je reste jeune et à l'affût, qui me permet de continuer à rêver éveillée et de croire que l'on peut faire une différence. Parce qu'à cet âge, tout est possible. Parce que l'adolescence, c'est avant tout l'espoir. Et peut-être, parce que je suis une éternelle adolescente.

1. Jeu 30, cahier de théâtre, « Jeunesse en jeu », 1984, 1.

Isabelle Bélisle œuvre, dans le milieu théâtral ontarien et québécois, en tant que comédienne, metteuse en scène et costumière. Également impliquée dans diverses institutions et festivals scolaires, elle côtoie le jeune public depuis ses débuts sur scène en 1991.



Portrait de l'amateur de théâtre

Quelques propos sur la commercialisation
du théâtre franco-ontarien

par Sylvie Mainville

Qui va au théâtre ? Pourquoi ? Et comment faire pour accroître le nombre des amateurs ? Ces questions qui hantent régulièrement les responsables de nos compagnies ont suscité l'an dernier une étude majeure à travers l'Ontario français. Une première du genre, dont les résultats devraient fournir aux directions artistiques ou responsables de la commercialisation des pistes précieuses pour mieux rejoindre leur public. Sylvie Mainville, codirectrice de ce projet, en extrait ici quelques observations personnelles.



Nuit blanche de Corpus
Photographie : Gary Mulcahey

Au cours de la dernière année, Simon Laflamme et moi avons réalisé une étude de marché auprès des consommateurs et non-consommateurs de théâtre dans les régions de Sudbury, d'Ottawa et de Toronto pour le compte de Théâtre Action¹. L'objectif premier de cette recherche était de fournir aux compagnies de théâtre de l'Ontario français un ensemble de données et d'analyses sur la relation que les Franco-Ontariens entretiennent avec leur théâtre pour en arriver à mieux expliquer les comportements du consommateur de théâtre, à identifier les facteurs qui déterminent sa consommation et ceux qui n'ont aucun poids déterminant, à saisir ses motivations, ses coups de cœur, ses émotions, ses fantasmes...

La recherche s'est dotée de deux outils d'enquête : le premier — un questionnaire — qui recueillait des données quantitatives et le second — une entrevue — qui recueillait des données qualitatives. Les deux outils d'enquête ont été administrés dans les trois régions. Convaincus que le profil de la personne qui ne fréquente pas de théâtre pouvait enrichir le profil du consommateur actuel, l'équipe de recherche a retenu trois strates d'intervention : les consommateurs actuels abonnés, les consommateurs actuels acheteurs de billets simples et les non-consommateurs. Les deux outils d'enquête ont donc été administrés auprès des trois groupes. Une recherche considérable pour les compagnies de théâtre franco-ontariennes qui, comme le rappelle l'étude, évoluent dans un contexte parfois turbulent.

L'étude a permis de découvrir que l'amateur de théâtre se laisse difficilement enfermer dans des catégories, dans un profil type. L'unicité de l'amateur de théâtre fran-

cophone s'est bien dévoilée, mais surtout dans ses facettes non récurrentes, c'est-à-dire étant à la fois ceci et cela. Il est cette complexité pensante et active, qui consomme du théâtre à diverses fréquences pour répondre à divers besoins. Il n'existe pas un profil type qui permettrait de cerner précisément qui est le consommateur de théâtre ou encore qui il n'est pas.

Si l'étude situe en quoi l'abonné, l'acheteur de billets simples et le non-consommateur se distinguent, elle dévoile tout aussi bien leur indifférenciation. Où qu'il soit en Ontario, le consommateur de théâtre ressemble parfois au non-consommateur. Les spécificités liées à chacun des trois profils de consommation ne sont pas aussi délimitées qu'on aurait pu le croire. Selon que l'on soit abonné, acheteur de billets simples ou non-consommateur, la façon de se représenter le théâtre peut différer, les bénéfices recherchés peuvent varier, les croyances entretenues peuvent diverger de même que les activités auxquelles on s'adonne, mais force est de constater que ces variations sont multiples et pas systématiquement récurrentes. Le marché est bel et bien segmenté ; et c'est la fréquence de consommation qui — à la base — demeure la plus apte à le définir.

Ma formation en commercialisation des arts m'amène à reconnaître le bien-fondé des études de marché car elles permettent de mieux connaître les personnes avec lesquelles nous désirons entretenir une relation. Ce qui pourtant ne fait aucun doute, c'est que les personnes ne se réduisent pas à des statistiques. L'équipe d'intervieweurs a rencontré une centaine de personnes à Sudbury, à Ottawa et à Toronto ; nous avons fait des rencontres tout-à-fait privilégiées. Par l'analyse des



¹ L'article reprend certaines observations tirées de cette étude, que Théâtre Action devrait rendre prochainement disponible sous le titre : « L'amateur de théâtre en Ontario français ; différenciation et indifférenciation. Étude de marché réalisée auprès des abonnés, des acheteurs de billets simples et des non-consommateurs des régions de Sudbury, Ottawa et Toronto ».

verbatim et des entrevues que j'ai moi-même réalisées, j'ai rencontré des personnes qui consomment du théâtre, d'autres qui n'en consomment point ; toutes se sont livrées généreusement en mettant des mots sur leur relation au théâtre².

Dans ce qui suit, j'ai choisi de délaissier l'aspect statistique et quantitatif de l'étude pour présenter quelques polaroids de personnes dont les propos m'ont profondément interpellée. Des propos qui en disent long sur les multiples motivations qui amènent les consommateurs à se précipiter vers nos salles de spectacles et sur l'impact qu'a le théâtre franco-ontarien sur eux.

Un passe-temps ?

Pour certains consommateurs, le théâtre se présente parfois à la manière d'un passe-temps. Voilà la toute première idée qu'émettait un abonné de la région d'Ottawa. Lorsque j'entends le mot passe-temps, il me vient spontanément à l'esprit quelques associations : bricolage, tricot... J'enchaîne de suite pour dire que ce ne sont pas là des passe-temps auxquels je m'adonne, mais le mot est pour moi associé à des activités quelque peu anodines, sans grand intérêt, des activités sélectionnées précisément pour faire passer le temps. Chose heureuse, l'abonné d'Ottawa en a une vision autrement plus riche et nuancée que la mienne. Voici la valeur qu'il accorde au passe-temps agréable qu'est pour lui le théâtre :

« Je pense que chacun d'entre nous a, jusqu'à un certain point, le goût de s'évader. Et puis le théâtre nous permet cette évasion-là - tout comme aller voir un film je suppose et puis lire. Pour laisser libre cours à notre imagination. (...) Une

pièce de théâtre nous donne quelque chose, ça parachève notre humanité. »


Un passe-temps agréable, a-t-il dit ? Un passe-temps agréable et une évasion, mais, avouons-le, pas n'importe lesquels. Car le passe-temps de cet abonné donne non seulement libre cours à son imaginaire, mais mène directement au parachèvement de son humanité ! Ce n'est pas une mince affaire.

Monsieur-parachèvement-de-l'humanité



Le même abonné poursuit : « Bien souvent dans nos activités journalières, on tend à oublier ce qui se passe au point de vue d'idées alentour de nous. Puis, je pense que le théâtre franco-ontarien est d'autant plus important qu'on subit beaucoup l'influence d'une culture américaine. C'est pour ça que, moi, je tiens beaucoup à l'apport que le théâtre nous donne par rapport à maintenir notre propre culture — pas seulement ça — mais aussi en diffusant des œuvres de plusieurs auteurs étrangers, ça donne un point de vue plus global. J'ai assisté à la dernière pièce que La Nouvelle Scène a présentée, qui était l'œuvre d'un auteur catalan. Je peux vous dire que chez moi, ça a suscité beaucoup d'émotions, à la fois joyeuses et tristes. Et puis, les émotions qu'une pièce de théâtre nous fait découvrir, je les rattache à ce qui s'est passé dans ma vie. Des fois ça soulage un peu les passages douloureux et puis, en même temps, ça célèbre aussi ce qui a été joyeux. Le plaisir, ça se rattache aux émotions, ça se rattache aux passe-temps. C'est qu'on s'évade. On vit un autre monde qui nous est dévoilé par ces acteurs-là et puis on anticipe les pièces à venir (...) puis ensuite, on se souvient de ce qu'on a vu. Puis, ces souvenirs-là, il y en a qui durent. »



² Dans le cadre de cet article, les extraits d'entrevue ont été légèrement retouchés pour en faciliter la lecture.




L'enchaînement est limpide et n'a rien de superficiel : passe-temps agréable, évasion, émotions, passages douloureux, passages joyeux, soulagement et célébration de ces mêmes passages de vie, de plaisir, d'émotions, de mémoire des souvenirs qui durent. Pour cet abonné, le théâtre en tant que passe-temps agréable suppose une relation globale vécue en profondeur, un passe-temps qui n'a rien d'extrinsèque. Un passe-temps qui alimente à un niveau personnel, au niveau des émotions, à un niveau spirituel, mais au niveau de la vision du monde par un engagement concret envers une communauté théâtrale aussi. « Je pense qu'il est important que les compagnies de théâtre se sentent appuyées par les gens d'ici. Parce qu'ils ont un rôle, un grand rôle à jouer dans la diffusion de notre culture et, pas seulement notre culture, mais des cultures d'autres pays aussi. C'est comme ça que, comme peuple, on grandit. »





Comme je devais le faire dans le protocole d'entrevue établi pour la recherche, à la fin de cette entrevue, j'ai demandé à l'abonné-parachèvement-de-l'humanité s'il désirait ajouter autre chose à ses propos. Je me suis sentie un peu gênée de soulever officiellement la question tant ses propos étaient englobants et dotés d'une profonde maturité. Avouons-le, que pouvait-il ajouter de plus ? Il avait à mon avis — combien éloquemment — tout dit. Mais je me suis trompée ; il m'a fait part d'une dernière réflexion : « On dirait qu'il y a en moi un besoin. C'est plus fort que moi : je peux pas m'empêcher. Je vais vous dire quelque chose : ma vie a été influencée par Rimbaud. Et puis, au moins une fois par semaine, je retourne à ses pages ; c'est plus fort que moi, il faut que j'y aille. Mais c'est le même phénomène qui se passe avec les pièces de théâtre : j'ai comme une faim de ça. »

J'ai comme une faim de ça ! Malgré la nature récursive de l'entrevue qui m'interdisait de faire autre chose que de recueillir les propos sans influencer leur direction, à ce moment-ci, je n'ai pu m'empêcher de m'exclamer : « Mais qu'est-ce que c'est beau ! » Mais vraiment ! J'ai comme une faim de ça, qui dit mieux ? Une faim qui oblige notre consommateur à être dans nos salles de théâtre — car il ne peut s'en empêcher — une faim qui oblige à la réflexion, à l'ouverture à d'autres cultures et, plus encore, à désirer protéger et célébrer sa propre culture, désirer sa croissance, à célébrer nos dramaturges et compagnies et à célébrer sa propre vie. C'est ainsi. C'est tout simplement plus fort que lui.



Je suis demeurée sous le coup de cet échange pendant plusieurs mois ; en rétrospective, je reconnais que ce moment privilégié qu'on me donnait à voir et à entendre n'était rien de moins qu'un moment en présence d'une personne dans sa totalité. Avouons-le, si notre théâtre n'avait réussi à toucher ainsi qu'une seule personne, ce serait déjà un exploit. Mais ce n'est pas ainsi. Notre théâtre touche et atteint des milliers de personnes. J'en ai rencontré plusieurs dont le développement personnel est ainsi étroitement lié à notre théâtre, à celui qui se fait à Sudbury, à Ottawa et à Toronto.



Si j'ai choisi de commencer par vous présenter Monsieur-parachèvement-de-l'humanité-dans-sa-totalité, c'est que ses propos fort concis ont capté presque tous les thèmes importants que l'étude qualitative a dépistés chez les amateurs de théâtre, les abonnés notamment : le théâtre en tant qu'il suscite la réflexion personnelle, qu'il provoque des émotions, qu'il propose un lieu de sociabilité, un divertissement, un vecteur culturel... Il n'y a que l'ambiance (décors, musique, éclairage...) et le côté vivant, *live*, du théâtre — deux thèmes que

l'on retrouve davantage évoqués chez les acheteurs de billets simples — qui n'ont pas fait l'objet direct de ses réflexions, même s'ils y étaient sous-entendus.

Plusieurs consommateurs de théâtre — soient-ils actuels ou potentiels — recherchent une expérience théâtrale qui divertit, qui amuse. Pour tous, la recherche d'un divertissement a une place importante dans leur décision de se procurer un billet de théâtre. Mais on retrouve chez les consommateurs une particularité absente chez les non-consommateurs : le divertissement et le plaisir ne sont pas dissociés d'une expérience théâtrale vécue en profondeur ; même si celle-ci est parfois intellectuelle, parfois personnelle, les émotions de toutes sortes sont souvent au rendez-vous.

Madame-transparence-et-liberté-de-l'être

« Maintenant, souvent, je vais au théâtre — certainement pour avoir du plaisir — mais c'est une grosse partie de mon acceptation de tout genre de me dire que ça va m'aider à me remettre en question, puis à être sûre que je reste ouverte au monde, puis à comment le monde évolue. »

Comme cette abonnée, nombreux sont les consommateurs interviewés qui ont insisté pour définir la nature du plaisir recherché. Le plaisir mène ici à l'acceptation de tout genre, à la remise en question personnelle et devient en quelque sorte garant de leur évolution et de leur connexion au monde. Un autre abonné qualifie autrement le plaisir qu'il y trouve :

« Je vais au théâtre réellement parce que... c'est le plaisir ; c'est très différent du divertissement. Je vais là pour m'amuser. Ça peut m'amuser. Il y a des

soirs où je peux pleurer, des soirs où j'ai le goût de rire, ça dépend, y'a même des soirs où j'ai le goût de rien. Je sors de là, la pièce est bonne puis, c'est triste, ça me fait penser logiquement, politiquement, socialement surtout. Y'a d'autres soirs où je sors de là, oh mon dieu qu'on s'est amusé. C'est pas le plaisir ça, c'est l'amusement, c'est ça le divertissement. »

Chez ce dernier, l'amusement et le divertissement se confondent, mais ils permettent des expériences diverses qui passent par le rire autant que par la tristesse. Dans l'ensemble, j'ai rencontré des consommateurs de théâtre qui entretiennent des relations très fortes, voire viscérales, avec le théâtre qui leur est proposé. Une autre abonnée s'exprime :

« Pour moi, une pièce de théâtre est aussi l'expression de mes émotions... Je me laisse aller complètement devant une pièce de théâtre. Je me fiche de ce que les gens autour de moi... Pour moi, c'est trouver une espèce de liberté, de transparence. Ne pas craindre de vivre profondément ou... De vivre ça... Je pense que ça demande énormément de transparence de notre être pour se laisser... Parce qu'en fait, on est sous la baguette magique de ces gens-là, puis on leur permet de venir ouvrir aussi notre théâtre personnel, notre théâtre personnel. Ah oui, moi je pleure, je ris... je me laisse vraiment aller. Je me dis, y'a tellement peu de situations où... Et les personnes à côté de toi, ça n'a pas d'importance. (...) Pour moi le théâtre, c'est comme s'il n'y avait pas de paramètres. »

Le théâtre devient ici lieu d'intimité, étroitement lié aux émotions authentiques, se frayant un chemin qui mène droit à l'essence du spectateur. Le théâtre devient libérateur, porteur de lucidité aussi : « Puis il y a des parties de nous-mêmes qu'on a un peu dissimulées ou



cachées à travers la vie, puis tu les laisses monter, tu les laisses s'exprimer (...) Dans ça, je vois aussi une libération, libération des profondeurs de soi, laisser libre jeu à, libre expression à des parties de soi-même qu'on n'a pas laissé connaître... »

On excusera ma redondance : mais qu'est-ce que c'est beau ! Vraiment ! Je me demande si Monsieur-parachèvement-de-l'humanité-dans-sa-totalité connaît Madame-transparence-et-liberté-de-l'être ? Ne croyez-vous pas qu'à eux deux, ils ont la capacité de créer un mouvement de masse qui révolutionnerait à jamais la consommation du théâtre franco-ontarien ?

La force de l'émotion

Dans l'ensemble, nombreux sont les désirs et les attentes face à l'expérience théâtrale. Mais le théâtre en tant qu'il propose un espace émouvant et un espace réflexif est souvent présent que l'on soit à Ottawa, à Toronto ou à Sudbury. Nombreux sont les abonnés et acheteurs de billets simples qui recherchent une expérience théâtrale qui renvoie à soi et qui va jusqu'à alimenter la croissance à un niveau personnel :

« Le théâtre, c'est l'écho de mes propres préoccupations (...) écho de mes pensées, de mes réflexions, où je suis, d'où je pars. Je cherche un théâtre qui scénarise, qui met en lieu ce monde dans lequel je me sens, qui va me confirmer ce que je vis. Pour moi, c'est très important que le théâtre confirme qui je suis. Par le théâtre, je grandis et je me transforme aussi. C'est ça que scénarisation veut dire : me mettre en scène et mettre les autres en scène. Un théâtre qui fait écho de moi. »

Ce consommateur-ci m'inspire également. L'articulation de son besoin est dénué d'ambiguïté : un théâtre qui scénarise son vécu, ses préoccupations, celles des

autres... Mais tenons-nous le pour dit, il ne désire pas n'importe quel théâtre, n'importe quelle expérience : « J'ai horreur d'un théâtre qui, par exemple, ne raconte pas des vérités fondamentales. Qui est très superficiel. (...) Le théâtre doit m'émouvoir ; je dois me sentir ému par le théâtre ; je dois me sentir pris, être pris à la gorge, être pris dans mes émotions (...). C'est ce que j'aime. (...) Il me semble qu'on parle souvent des sports extrêmes, mais il y a peut-être des artistes, des activités culturelles qui sont extrêmes aussi. »

Les acheteurs de billets simples ne sont pas moins engagés dans l'expérience qui provoque la réflexion et des émotions fortes, par des images, belles ou moins belles :

« Au théâtre, je pense que c'est important... des images choquantes, des fois c'est important de le voir, c'est peut-être le seul art qui combine beaucoup de choses à la fois - le texte, l'utilisation de la voix, mais aussi... le silence où il y a juste des images fortes qu'on veut donner au spectateur. Je pense à une pièce que j'ai vue où il y avait une belle dame dans un bateau à rame, qui ne disait rien. L'image est restée. Donc des images belles, de beauté, d'émotions belles ou moins belles qui nous restent, qu'on aimerait mieux qui nous restent pas finalement [rires]. Mais qui restent, oui. Et je pense que c'est important qu'il y ait du théâtre dans différentes directions, c'est pas toujours important que ça soit beau et joli, au contraire, on devrait aller chercher ce qu'il faut aller chercher. »

Le théâtre permet d'aller chercher ce qu'il faut. Par la voie des émotions, il devient un véhicule par lequel mieux se connaître et se découvrir, un outil privilégié de transformation :

« Les émotions, je pense que dans le fond, c'est ce qu'il y a de plus important...

Je ne vais pas au théâtre si souvent, mais quand j'y vais, j'aime ça si ça m'a apporté quelque chose, si ça me fait réfléchir sur certains aspects et si ça me fait vivre des émotions. Une pièce où je ne vis pas d'émotions, où je n'embarque pas dans la pièce, ça fait que ça ne va pas, ce n'est pas allé me chercher (...) je m'attends à un contenu un peu émotif. (...) C'est bien d'aller au théâtre quand c'est distant de nous, mais d'autres fois, c'est bien quand c'est une réalité proche de la nôtre, pour nous faire réfléchir aussi. Oser nous choquer... »

« Quand je vais au théâtre, je m'attends à être changée. Des fois je vais voir des spectacles qui sont beaux, qui sont bien faits, bien joués, bien montés, beau décor, tout ça. Mais, ça ne change pas ma vie (...) Je ne parle pas de grands bouleversements mais d'une réflexion qui dure, deux jours, trois jours, une semaine, un mois, toute la vie. Des fois il y a des spectacles qui nous marquent pour la vie (...) Pour moi, c'est la charge émotive, le fait que ce soit des vrais êtres humains, qui se commettent sur une scène, devant des spectateurs, avec aucune porte de sortie, ça c'est déjà une grande charge émotive. Au théâtre, je m'attends à être émue. Ça peut être émue dans le rire, émue dans les larmes, émue dans la colère, émue de différentes façons. Des émotions, c'est une vaste gamme de sentiments, mais... Pour moi le théâtre, c'est l'émotion. Je ne m'attends pas à ça, par exemple, quand j'écoute la télé. »

Comme le reflètent les extraits précédents, l'espace réflexif plonge parfois dans un monde personnel. C'est vrai à Ottawa où les consommateurs évoquent souvent la notion d'un retour sur soi. Parfois, l'espace réflexif porte sur le monde en

général ; ceci est d'autant plus vrai si l'on habite à Sudbury et à Toronto où les consommateurs ont tendance à mettre l'accent sur le monde à l'extérieur de soi :

« Je pense que le théâtre, c'est surtout un plaisir intellectuel et... d'apprendre souvent un petit peu de l'histoire et, en général, de trouver de nouvelles idées, c'est peut-être aussi ça. »

« J'aurais juste envie de rajouter quelque chose, d'un petit peu plus, comment dire, un outil d'exploration culturelle, intellectuel ; tu sais, le théâtre, ça sert aussi à révéler ton milieu, l'histoire de ton milieu, l'avenir de ton milieu ; ce sont des gens qui font de la prospection, ça, c'est un mot important aussi, ce sont des gens qui essaient de mieux comprendre la vie. »

Monsieur ou Madame-sociabilité

Si la réflexion et les émotions varient légèrement pour emprunter diverses articulations selon les milieux, la connexion qu'expriment les consommateurs envers la communauté est réelle et constante. Pour plusieurs amateurs, le théâtre est aussi un lieu de rencontres, une rencontre de la communauté, une occasion sociale, voire familiale :

« Je suis surtout attirée par des pièces françaises, et elles, elles ont beaucoup de monde parce que les Français se tiennent ensemble, là, c'est le *fun* parce que tu rencontres du monde que tu vois seulement au théâtre, parce qu'il n'y a pas grand chose à faire en français, alors là tu jases avec tout le monde, dans les entractes, puis tu discutes de la pièce, et puis (...) de la dernière pièce à laquelle on s'est rencontré. C'est toujours le même monde qui est là, alors c'est intéressant, puis j'aime ça. »

Un autre écho semblable : « Pour moi, le théâtre, c'est ma communauté. Au théâtre, je rencontre beaucoup de gens



qui sont de ma communauté, puis j'aime beaucoup cette communauté-là. »

Pour certains, le lieu de sociabilité que procure le théâtre n'est pas restreint à la salle de théâtre. Il s'étend jusqu'au milieu de travail :

« La sociabilité. La rencontre. Le théâtre permet de rencontrer des gens. Et puis de connaître leurs opinions. J'ai un grand respect des opinions des autres mais ça ne veut pas dire que je les prends toutes. J'ai l'habitude, dans l'entracte, mais maintenant y a plus souvent d'entracte, mais dans le temps..., de poser la première question : « Vous avez aimé ? — Ah, j'ai pas aimé ». Immédiatement c'est d'essayer — dans mon idée à moi — de lui faire aimer, si j'ai aimé. Puis je dis : « Bien, avez-vous remarqué le travail quand même de tel ou tel acteur ?... — Ah oui, oui ». (...) La sociabilité, c'est essayer de convaincre les autres que la pièce est bonne et puis, de le dire. La preuve c'est que... Juste dans cette école-ci, pour les deux dernières pièces, il y a au moins cinq professeurs qui ne sont pas abonnés mais que j'ai invité à aller voir la pièce. Puis ils y ont été. Là, on peut en discuter à l'heure du dîner... »

Monsieur-sociabilité m'apprenait aussi que la sociabilité fait partie prenante de son appréciation du théâtre et qu'elle était étroitement liée au divertissement :

« Si ça m'incite à aller prendre un bon repas dans un petit restaurant après, ou de rencontrer des gens à l'entracte, c'est ça ma sociabilité, c'est un divertissement pour moi. Je le vois comme ça. »

Le scénario idéal

Dans ce qui précède, je m'en suis tenue à décrire certaines attitudes qui caractérisent l'expérience théâtrale chez les consommateurs. Nous l'aurons compris, les consommateurs actuels — de par leur

engagement — devraient façonner les stratégies de commercialisation des compagnies de théâtre parce qu'ils représentent la source première des compagnies qui doivent non seulement attirer plus de consommateurs vers leur salle de spectacles, mais les y maintenir, accroître leur assistance et cristalliser leur engagement. Les stratégies de pénétration ciblant les consommateurs sont ainsi prioritaires.

Dans un scénario idéal, le consommateur de billets simples passerait au rang d'abonné ; l'abonné engagé deviendrait bénévole ; le bénévole deviendrait donateur ; le donateur deviendrait gestionnaire bénévole ; le gestionnaire choisirait de léguer une part de son héritage à la compagnie de théâtre... Alouette ! Pour illustrer autrement, Monsieur-parachèvement-de-l'humanité serait tout désigné pour jouer le rôle de porte-parole auprès des politiciens municipaux ; quant à Madame-transparence-liberté-de-l'être, elle serait championne pour mener la stratégie de recrutement d'abonnés auprès des acheteurs de billets simples, entre autres. Monsieur-sociabilité aussi. J'ai rencontré plusieurs amateurs aux attitudes combien favorables à l'endroit du théâtre, à l'endroit des compagnies, à l'endroit des metteurs en scène, à l'endroit des dramaturges et des comédiens... Parfois j'étais convaincue qu'ils connaissaient tous les artistes à titre personnel ! Chose certaine, ils sont présents à leurs démarches, à leurs processus de création. Plusieurs lisent les pièces, les scrutent, les relisent. Ils en mangent, tiens ! C'est cela qui en fait des bénévoles très précieux et qui justifie d'importants investissements pour en arriver à les fidéliser davantage, à se rapprocher d'eux.

Trop-cher-trop-complicé-ou-pas-intéressant ?

Je ne voudrais pas passer sous silence le non-consommateur. Si je poursuis ma réflexion sur le scénario idéal, le non-consommateur qui n'est pas encore dans nos salles de théâtre passerait en effet au rang d'acheteur de billets simples. Qu'en est-il ?

Je suis issue d'une communauté artistique et théâtrale qui — pendant de nombreuses années — a mené d'importantes stratégies de développement pour démocratiser le théâtre, c'est-à-dire le rendre accessible à un plus large public, à « Monsieur et Madame tout le monde » comme on le dit communément. Je ne crois pas que ces stratégies ont été menées en vain, bien au contraire. Elles ont — à mon avis — contribué activement à sensibiliser la communauté franco-ontarienne à son propre devenir sociétal et à définir par extension la place qu'elle allait accorder aux dramaturges, aux comédiens, aux artistes en général. Cette place est aujourd'hui acquise : en témoignent la richesse de notre dramaturgie, les reconnaissances conférées aux créateurs et artisans qui y oeuvrent, l'infrastructure des compagnies théâtrales, l'existence des programmes de théâtre aux niveaux scolaire, communautaire et universitaire...

Si à cette époque on a eu raison d'aborder le marché comme un tout et qu'on a ratissé large pour ainsi dire, on n'entretient plus l'idée aujourd'hui qu'il est donné à tout le monde de consommer du théâtre. Écoutons ce qui anime le prochain témoignage :

« Ben, c'est toujours compliqué les pièces de théâtre, c'est jamais simple ou si c'est simple, c'est *cheap*. Il y a les deux extrêmes : ce qui se fait au théâtre que je trouve trop simple et ce qui se fait souvent

que j'appelle « de la masturbation intellectuelle ». On oublie de rendre ça intéressant. C'est comme trop compliqué pour rien ; dans le fond, une pièce de théâtre, c'est là pour raconter une histoire, mais les metteurs en scène cherchent trop à compliquer. »

Voilà le message lancé aux metteurs en scène : tâchez donc de simplifier ou de « décomplexifier » votre création. Je fais grâce de tous les détails évoqués au fil de cette entrevue qui venaient justifier la position de ce non-consommateur, mais il est clair que ses préférences se situent nettement du côté du cinéma et des spectacles d'humour : « ... Parce que c'est très populaire, puis bon, les gens consomment beaucoup. Mais dans le fond, si les gens vont voir de l'humour, c'est parce qu'ils trouvent ça intéressant, puis s'ils ne vont pas voir du théâtre, c'est peut-être parce qu'ils ne trouvent pas ça intéressant. »

Je vous fais fi du fait que ce non-consommateur a un bacc. en arts et juge que ses profs de théâtre l'ont découragé alors qu'ils auraient dû l'encourager. Ou encore qu'un jour, il a entendu l'une de ses connaissances tenir des propos négatifs à l'endroit du cinéma et de l'humour ce qui a stimulé sa propension à créer une sorte de compétition entre le théâtre et le cinéma. Et puis l'argument fatal : « On sait que c'est cher. Aller dépenser quarante piastres ou cinquante piastres sur une pièce de théâtre que tu trouves compliquée, ben, la prochaine fois, je vais aller au cinéma pour deux heures, je vais payer dix piastres pour un cinéma, puis je vais passer une belle soirée. » Est-ce suffisant pour illustrer ?

À vrai dire, désire-t-on vraiment dans nos salles de théâtre Monsieur-trop-cher-trop-complicé-pas-intéressant ? Chose certaine, il faudrait des budgets de communication assez imposants et ce, affectés sur de nombreuses années,





avant d'arriver à modifier ses perceptions du théâtre et à lui transmettre adéquatement de l'information qui déclenchera un jour sa décision d'acheter un billet. Si on le ciblait, il faudrait d'abord lui communiquer en toutes lettres qu'un billet de théâtre est en bien en deça de cinquante piastres. Ma recommandation (vous me voyez venir) : oublions-le ce non-consommateur-là !

Faisons une croix aussi sur d'autres non-consommateurs qui laissent entendre que le théâtre peut être intéressant, mais qui maintiennent surtout que cela peut être « plate », qu'ils n'ont ni le temps, ni vraiment l'envie d'y aller. Pour certains non-amateurs, distants de l'expérience théâtrale, le théâtre est en quelque sorte étranger :

« On dirait que la culture française, comme de France... c'est moins pour nous autres... Je dirais que les Français sont plus intéressés. On dirait qu'ils sont élevés avec, que c'est juste dans leur culture. Je l'ai remarqué aussi... avec la culture italienne. Ils sont bien intéressés dans les pièces... Je trouve, généralement, quand je parle avec du monde qui vont au théâtre, c'est rare qu'ils viennent de l'Ontario, c'est rare qu'ils viennent du Canada ; c'est plus du monde de... l'Europe, et des autres pays, donc je pense que ça va probablement avec leur culture. »

Ou encore ceux qui croient que le théâtre n'existe que pour les personnes plus âgées, a quelque chose d'exclusif, est réservé à une certaine bourgeoisie : « D'habitude, c'est les *highclass*, là. Ils *drive* des Mercedes. C'est cher, un peu, les pièces de théâtre. »

Ce serait effectivement cher si la Mercedes était l'achat préalable ! (Existerait-il des subventions pour ça ?) Si j'aborde certains témoignages de manière un peu caricaturale, c'est surtout pour souligner que certaines perceptions

sont profondément ancrées dans des stéréotypes et que ce n'est peut-être pas ces non-consommateurs qu'il nous faut à tout prix sensibiliser. Je sais cependant que tous les non-consommateurs ne sont pas aussi fermés à l'expérience théâtrale. Certains y sont ouverts et même très bien disposés.

Comme bon nombre de consommateurs, les non-consommateurs sont également à la recherche d'expériences qui amusent, qui divertissent et qui leur permettent de sortir de leur quotidien. Ils évoquent aussi les émotions et l'ambiance que procure une pièce de théâtre comme facteurs qui pourraient façonner leur décision de venir au théâtre. Même si nous savons que ces facteurs donnent sur une expérience nettement plus extrinsèque que celle recherchée par la majorité des amateurs et que leurs motivations ne s'inscrivent pas dans une démarche de réflexion sur soi, il ne s'agit pas moins d'une porte entrouverte. Un non-amateur énumère ainsi toutes les idées que le mot « théâtre » évoque chez lui : « sortir, une sortie, émotions, sens, sensuel, inattendu, puis beauté, magie, occasion, avoir hâte, anticiper, oui, anticipation. »

Même si les non-consommateurs que nous avons rencontrés se sont exprimés en évoquant des souvenirs qu'ils ont conservés du théâtre et que ces mêmes souvenirs portent la trace du temps, leurs propos demeurent souvent positifs.

« Souvent, les pièces que j'allais voir, c'était tiré de romans ou d'écrits qui venaient de l'imaginaire, d'un créateur c'est sûr. Mais en même temps, ça venait chercher le mien, mon imaginaire à moi, donc c'était comme à deux volets. On rentrait dans l'imaginaire de quelqu'un mais, en même temps, je vais aussi adapter le mien par rapport à ça, ou celui des autres spectateurs. Quand on va là, c'est un peu comme aller au cinéma, on dit



bon, j'avais l'impression que j'étais pas à Ottawa ou à Montréal ou, tu sais, que j'étais dans un autre univers. »

Le désir de sortir, de sortir du quotidien, de s'ouvrir à un autre univers sont clairs. Aussi devient-il possible de positionner certains produits artistiques en fonction de ce segment de marché et de concevoir des stratégies de développement qui tiennent compte de ses sensibilités et particularités. À long terme, un authentique développement peut s'opérer.

Conclusion

L'étude dans son volet qualitatif dévoile plusieurs pistes qui peuvent servir à définir les segments de marché : les perceptions qu'entretiennent les amateurs et non-amateurs, les activités auxquelles ils s'adonnent, les bénéfices qu'ils recherchent, les attitudes et croyances, certaines données socio-démographiques... Mes réflexions sur la commercialisation du théâtre et mes intuitions me portent néanmoins à croire que les émotions et les attitudes qui s'inscrivent dans une perspective intrinsèque demeurent plus aptes à définir et à capter l'intensité de la relation que les amateurs entretiennent avec leur théâtre. Aussi sont-elles plus aptes à orienter les stratégies par lesquelles intensifier cette relation.

Connaître avec plus de justesse encore tout ce qui est vécu chez l'amateur — bénéfices recherchés, attitudes importantes — permet de positionner plus judicieusement les productions théâtrales bien sûr, mais des nouveaux produits

aussi et des produits connexes qui découlent des stratégies de prix, des stratégies de promotion ou de commandes, des stratégies de sollicitation de bénévoles ou de sollicitation de dons, etc. Si chaque théâtre connaissait précisément combien de Monsieur-parachèvement-de-l'humanité ou de Madame-liberté-transparence-de-l'être se trouvent dans leur salle, voilà qui influencerait indéniablement la façon d'être en relation avec eux : cette connaissance dicterait en quelque sorte le geste à poser, la requête à articuler et même le ton sur lequel le faire.

Enfin, dans le contexte de cet article, j'aimerais rappeler que je me suis permise de sélectionner certains extraits d'entrevues qui m'ont interpellée. À un niveau forcément personnel. Je me suis limitée à certains thèmes.

Aussi, mes réflexions sont-elles loin d'être exhaustives ; ce n'était d'ailleurs pas là l'intention. L'étude réalisée pour le compte de Théâtre Action a recueilli une masse d'informations qui va bien au-delà des données qualitatives qui ont fait l'objet du présent article. Ses diverses conclusions offriront — je le souhaite — aux responsables de commercialisation des outils et des pistes par lesquels raffiner leurs stratégies de commercialisation et de communication. Cela dit, les données de l'étude ne peuvent alimenter que dans la mesure où les questionnaires ne compromettent aucunement l'audace qui leur est propre et leurs propres intuitions qui orientent déjà leurs interventions.

Passionnée par les arts, Sylvie Mainville est pigiste dans le domaine de la commercialisation. Depuis quelques années, elle oeuvre notamment dans les domaines de l'édition et des arts visuels. Elle s'adonne aussi à la gestion de projets artistiques et, à l'occasion, à la poésie-performance.





Roger Blay et Roy Dupuis dans *Le Chien* de Jean Marc Dalpé (Théâtre du Nouvel-Ontario) + Photographie : Jean Guy Thibodeau

Au fil des mots

Survol de 30 ans de dramaturgie en Ontario français
par Annick Léger

Avec *Moé j'viens du Nord*, 'stie, on peut dire qu'André Paiement posait en 1971 la première pierre de la dramaturgie franco-ontarienne. Il confirmait avec ses autres pièces, et notamment *Lavalléville* (1974), qu'il y avait place en Ontario pour un théâtre proprement franco-ontarien. Dans la voie ouverte par Paiement, des comédiens puis des auteurs franco-ontariens allaient graduellement prendre la parole et donner forme à une dramaturgie originale. Où est-on rendu 30 ans plus tard ? À quoi ressemble cette dramaturgie formée en Ontario français ? Et dans quel sens évolue-t-elle aujourd'hui ? C'est à ces questions qu'Annick Léger tente de répondre, en adoptant à la fois un point de vue personnel, teinté de son expérience de comédienne, et un regard plus distancé embrassant la production de ces 30 dernières années.

Ayant eu le privilège de participer à bon nombre de créations franco-ontariennes, c'est à titre de comédienne que je vous offre mes réflexions sur notre parcours théâtral. Il ne s'agit pas ici d'une analyse en profondeur, l'espace manquerait, mais plutôt d'une revue globale de 30 ans de créations. Vous m'excuserez de ne pas mentionner tous nos auteurs ni toutes nos oeuvres.

Chacune a sans doute joué un rôle important en son temps et interpellé son public à sa façon, mais il ne s'agit pas ici de faire le recensement d'un tout, simplement d'en dégager les grandes lignes et de souligner les grands mouvements de cette écriture qui est à la base de notre théâtre.

À mon avis, ces 30 ans peuvent se diviser en quatre périodes. La première, qui va de 1970 à 1980, en est une de découverte et d'appropriation du théâtre et est animée par le but de regrouper une communauté et de définir son identité. Ce n'est pas un théâtre politique à proprement parler mais un mouvement artistique à visées sociales. Le théâtre est un outil et sert de porte-voix à un groupe disséminé sur tout le territoire de la province. C'est un théâtre populaire en ce sens qu'il s'adresse à la classe ouvrière en réhabilitant sa langue et en dénonçant ses oppresseurs. La deuxième période, de 1980 à 1990, ouvre la voie à l'individualisme ainsi qu'à des thèmes plus personnels ; elle traite moins d'une classe sociale que des individus à l'intérieur de cette communauté. On personnalise alors l'ensemble. La forme et le fond gagnent en style et produisent les premières oeuvres franco-ontariennes à être exportées. La troisième, de 1990 à 1999, marque la multiplication des oeuvres, et par le fait même, leur diversification. Plusieurs nouveaux auteurs se joignent au premier groupe



André Paiement dans *Lavalléville* (Théâtre du Nouvel-Ontario)
+ photographie : Michael Gallagher

de dramaturges et les styles se spécialisent pendant que leur nombre croît considérablement. Les thèmes sont alors plus nombreux et délaissent davantage la communauté franco-ontarienne et son histoire. Enfin, la quatrième période, qui n'est peut-être que le prolongement naturel de la troisième, commence vers le milieu des années 90 et tend vers une exploration plus poussée de la forme et une ouverture sur les questions universelles.

La recherche de l'identité

Comme pour bien d'autres jeunes Franco-Ontariens de ma génération, ma première rencontre avec l'art théâtral de notre cru s'est fait à l'école, lors de la première vague des grandes tournées provinciales. Au contact de ces aventuriers et amoureux du théâtre, il était permis de se voir et de s'entendre sur scène, de constater que nos préoccupations pour notre langue, notre culture et notre identité minoritaire et opprimée étaient partagées par toute une communauté qui n'émergeait pas du Québec. On se reconnaissait dans les personnages et dans leur langage, et on connaissait de prime abord les enjeux présentés. Le théâtre franco-ontarien a pris naissance dans un besoin d'identité et de revendication propre aux questions de

l'époque tel que le vivait toute une classe ouvrière. *La Parole et la Loi* en est sans doute l'exemple le mieux connu. Elle témoigne aussi d'un autre élément-clé des origines de notre dramaturgie, celui de la création collective.

En effet, notre théâtre a vu le jour par la collectivité, dans la rencontre de plusieurs individus regroupés autour d'un seul et même but : se donner une voix commune. On était alors à la recherche d'une identité de groupe et l'on reconnaissait que l'union fait la force et pourrait assurer une plus grande portée à cette voix que l'on voulait se donner. À Sudbury, André Paiement assumait la responsabilité de rédiger les textes, mais l'essentiel des créations de l'époque se faisaient en groupe. Ce pouvait être un groupe formé de gens provenant de différentes disciplines, comme la Coopérative des Artistes du Nouvel-Ontario (CANO), mais unis par une même motivation.

Dans ce contexte axé vers la communauté, on encourage le développement de tous puisque tout le monde touche à tout, ou presque, par la force des choses et les besoins de la cause. On n'y est pas que comédien ou auteur, on doit aussi participer au décor et aux costumes. Il s'agit donc d'un travail d'équipe où les aptitudes de chacun se mêlent à celles des autres et où nul ne peut avoir la vedette. Les artistes du Théâtre du Nouvel-Ontario sont des salariés tout comme leurs spectateurs ouvriers. D'ailleurs, le public franco-ontarien ne perçoit pas ses artistes comme des célébrités. Il les voit plutôt comme le reflet de lui-même, des gens qui parlent comme lui, agissent comme lui et présentent des thèmes qu'il connaît et qui le touchent. Il y a donc peu de distance, physique et intellectuelle, entre les spectateurs et les artisans de la scène. Au Théâtre d'la Corvée, on se mêle même

au public dans des soirées de théâtre d'intervention. Nous sommes à l'ère de la recherche de l'identité d'un groupe social et le théâtre sert davantage comme outil pour donner une voix à cette collectivité qui se rassemble et se ressemble.

Les thèmes abordés dans cette dramaturgie de la fin des années 70 traitent donc de la situation politique, sociale et culturelle de ce peuple qui désire ardemment se dire et se définir. Les origines, les luttes et les valeurs culturelles et linguistiques sont souvent à l'honneur. On cherche davantage les points communs à l'intérieur de cette classe plutôt que les différences qui nous séparent et nous éloignent. Nos héros sont à l'image de la majorité et non de l'exception et portent souvent des visages masculins. Les personnages tendent plus vers l'unidimensionnel et, en général, la forme respecte les règles d'un théâtre plus classique avec une intrigue linéaire.

Si l'essentiel du mouvement s'inscrit dans la lutte identitaire et la revendication, une certaine quête artistique s'en dégage également. André Paiement, inspiré par quelques spectacles vus à Toronto en 1969, veillera à partager sa vision créatrice avec ses collègues de Sudbury. Ainsi verra-t-on quelques textes qui font



Kim Cholette, Jocelyne Tardif et Robert Bellefeuille dans *Nickel* de Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens (Théâtre du Nouvel-Ontario et Théâtre français du Centre national des Arts) + photographie : Jules Villemaire

preuve d'éclatement dans la forme et le traitement, tout en alliant musique, danse, diapositives et texte théâtral. Nos pionniers du théâtre connaissent les classiques mais revendiquent le droit à la nouveauté pour affirmer leur identité propre et dénoncer l'oppression. On veut et on crée un théâtre qui est à notre image en tous points, un théâtre qui affirme et confirme notre présence, notre identité et notre voix.

En plus de quelques pièces phares de cette époque, telles que *Moé j'viens du Nord*, *'stie* et *Lavalléville* de Paiement ou *La Parole et la Loi* créée par le Théâtre d'la Corvée, le plus grand apport du théâtre franco-ontarien de la première décennie est le rassemblement d'une vaste communauté et la création d'une identité et d'une voix qui lui sont propres. Les pionniers des années 70 en Ontario français ont défriché un sentier, jusqu'alors non pas inconnu, mais inexistant pour bon nombre de créateurs à venir, qui marqueront l'histoire de notre théâtre. Ces premières pièces et tournées ont inspiré les artistes franco-ontariens de la deuxième génération à poursuivre ce chemin qu'on commençait à défricher. Les Dalpé, Marinier et Bellefeuille du temps, contrairement à leur prédécesseurs, iront compléter leur formation au Québec et en France pour revenir et reprendre le flambeau chez nous.

L'exploration

Au cours des années 80, le théâtre franco-ontarien s'ouvre sur une nouvelle époque. On délaisse petit à petit la création collective ou, du moins, on raffine la façon de procéder, au profit de l'écriture en solo. Dans plusieurs cas, nourris et appuyés par des gens qui cherchent et veulent aussi se spécialiser dans une branche précise de l'art théâtral, des artistes se démarquent du groupe. Et nos

premières « vedettes », nos premiers artistes à être « exportés » sont nos auteurs.

Outre leur talent respectif, c'est en se spécialisant dans un domaine précis du théâtre, par souci de qualité, que Brigitte Haentjens et Jean Marc Dalpé font leur marque. Malgré sa formation en jeu, Brigitte Haentjens, au cours de son séjour au TNO, se consacre essentiellement à la mise en scène et permet à Jean Marc Dalpé de se pencher presque exclusivement sur l'écriture. Robert Marinier en fait autant de son côté en solo, alors que Robert Bellefeuille opte pour la collaboration au profit de son théâtre pour enfants. Dès lors, on voit naître une unité et une définition de style chez ces trois auteurs. Les personnages deviennent tridimensionnels et les enjeux s'ouvrent sur d'autres thèmes, parfois connexes à ceux qui ont déjà été traités, mais avec plus de profondeur et en faisant appel à plus d'outils dramatiques (lignes de temps multiples, *flashbacks*, etc.). Tout en reconnaissant toujours l'importance de la survie d'une culture qui leur est propre, on constate aussi une recherche artistique plus poussée et réfléchie dans les textes de cette époque.

Ce souci de raffinement fait boule de neige. Les artisans des années 80 ont souvent suivi diverses formations, obtenues ici ou ailleurs. De plus, depuis sa création en 1972, Théâtre Action met annuellement sur pied une foule de rencontres, de festivals et d'ateliers ouverts à tous ses membres. Les comédiens jouent, le metteur en scène dirige et l'auteur écrit. D'autres amoureux des planches se vouent tantôt aux décors, tantôt aux costumes et aux éclairages. L'ère de la spécialisation permet à chacun d'explorer et de développer non seulement son talent mais aussi son propre style. C'est un peu comme si l'on se prenait



Élène Bernier, Roch Castonguay et Anne-Marie Cadieux dans *Les Murs de nos Illages* du Théâtre la Vieille 17 + photographie : Marc Gendron

plus au sérieux. Maintenant qu'on se reconnaît entre nous, il importe qu'on nous reconnaisse ailleurs. On quitte lentement non pas l'esprit de communauté mais sa façon de faire pour s'ouvrir à l'individualité de chacun, ce qui, en retour, offre une variété plus riche et plus fructueuse. Le théâtre demeure au service de la langue et de la culture tout en mettant « l'art » au même pied d'égalité. Ce n'est plus qu'un simple outil de rassemblement, de revendication et d'expression ; c'est un besoin artistique d'exploration qui veut participer et s'inscrire dans la communauté artistique francophone du pays. Il vise encore le même public, la classe ouvrière dont il est issu, mais veut aussi créer une ouverture sur le monde. On ne se raconte plus que pour nous-mêmes, pour se reconnaître entre nous ; on veut se faire connaître et reconnaître par les « autres ». On aura droit à une première reconnaissance en « pays étranger », soit Montréal, alors que *Le Chien* de Dalpé sera non seulement présenté mais encensé par les critiques de la métropole québécoise et décrochera le prix du Gouverneur général.

La décennie des années 80 s'inscrit à mon avis dans l'exploration des thèmes et des personnages. Mis à part *Nickel* (de Dalpé-Haentjens) qui clôt la période précédente avec une tranche d'histoire commune à notre origine ouvrière et en remontant encore plus loin dans le passé, les textes des années 80 font appel à de plus petites distributions où les personnages sont bien plus développés. Un bref retour à l'écriture collective avec *Les Rogers* de Bellefeuille, Dalpé et Marinier indique déjà que chacun possède son propre style et ses goûts particuliers. Cette pièce, qui a plus la saveur d'un « trip » de gars qu'un « trip » dramatique, n'offre pas tout à fait la même qualité d'intrigue et d'écriture que celles de ces mêmes auteurs écrites en solo. Les personnages tendent vers le stéréotype et la trame est moins bien tissée. En Ontario, *Les Rogers* se fera plutôt connaître par la polémique qu'elle a créée suite à une représentation dans une école. Par contre, elle permet un débouché sur le marché québécois où elle connaît un accueil beaucoup plus chaleureux.

Par sa façon particulière de s'interroger sur l'être humain, l'humour domine chez Marinier qui nous offre *La Tante* en 1981, puis *L'Inconception* en 1984. Déjà, avec cette dernière pièce, Marinier commence à explorer le monde des « autres dimensions » ainsi que l'absurdité et la complexité de la réflexion humaine. De ce fait, il s'engage sur une voie importante et jusqu'alors non fréquentée par notre dramaturgie qui ne s'était ouverte que sur son passé et ses origines. Ses intrigues, ses dialogues si justes et spontanés, toujours placés dans un contexte qui semble irréel, de même que son souci de raconter une histoire bien ficelée constituent les éléments-clés de son écriture. Sa personnalité et ses préférences s'inscrivent



Jean Marc Dalpé, Robert Marinier et Robert Bellefeuille dans *Les Rogers* (Théâtre du Nouvel-Ontario, Théâtre de la Vieille 17 et Théâtre français du Centre national des Arts) + photographie : Jean Guy Thibodeau

déjà clairement dans ses oeuvres. Même s'il fait souvent appel à ce langage populaire qui a marqué notre dramaturgie depuis sa naissance, il n'éprouve aucune difficulté à mettre en scène des personnages issus d'une autre classe sociale et s'exprimant dans une langue plus châtiée.

Dalpé, quant à lui, tout en offrant des intrigues bien menées, se rapproche davantage de ses prédécesseurs par sa poésie, ses thèmes et l'environnement de ses histoires. Si ses pièces ne se déroulent pas toutes en Ontario ou dans le passé, ses personnages en sont toutefois clairement issus. Après *Nickel*, il délaisse lui aussi l'histoire d'un peuple pour donner préséance à celle d'individus qui la constituent ou qui proviennent d'un univers semblable. Sa force poétique trouve écho dans ce langage particulier, rythmé, coloré et « bluesé » qui lui est si typique et que nul ne pourrait reproduire avec autant d'adresse et de précision. Son univers dramatique donne préférence aux personnages masculins, seuls héros de toutes ses pièces, bien qu'on y retrouve aussi quelques personnages féminins (la Mère de Jay dans *Le Chien*, Shirley, Claire et Mimi de *Lucky Lady* et Mado

d'Eddy). Dans les deux cas, cependant, ses personnages sont bien dessinés et offrent des pistes d'interprétation des plus stimulantes pour les acteurs.

Les années 80 donnent naissance à d'autres textes, dont quelques autres créations collectives (*Strip* de Caron, Haentjens et Trudel), et permettent à d'autres auteurs, comme Sylvie Trudel, Patricia Dumas et Lina Chartrand, de nous livrer quelques textes. Rares auteures féminines de notre communauté artistique, leurs pièces traitent essentiellement de la diffi-

culté de vivre en français en Ontario. Ces oeuvres s'inscrivent davantage, par leur contenu et leur forme, à la première tranche de notre parcours dramatique, bien qu'elles aient été créées au cours des années 80. En outre, il faut mentionner les multiples créations en exploration vocale du Cabano devenu Vox Théâtre et mené, depuis sa création, par le tandem Rodier-Morin.

Éternels oubliés des recherches portant sur le théâtre franco-ontarien, ils ont pourtant créé un grand nombre de productions originales, tant pour adultes que pour enfants. Parce que leur théâtre prend appui sur la voix chantée plutôt que sur un langage théâtral, que leur exploration tourne essentiellement autour d'une recherche vocale et musicale, que les thèmes qu'ils abordent touchent souvent un univers artistique particulier et que leurs oeuvres théâtrales n'ont pas été publiées, on a tendance à les mettre à part. Je m'en voudrais ici de ne pas mentionner leur inlassable travail de création, leur courage artistique à faire différemment des autres et le fait qu'ils ont sans cesse recherché le talent « local » pour monter leurs spectacles. Leur théâtre s'inscrit sans doute à

l'extérieur du mouvement général, mais ne mérite pas moins d'être mentionné.

La diversité des œuvres

La dernière décennie du 20^e siècle, soit la troisième période, amène deux nouveaux éléments-clés à notre dramaturgie : de nouvelles compagnies de théâtre et de nouveaux auteurs. Or, plus il y a d'auteurs, plus les styles se multiplient, les thèmes se renouvellent et la forme se transforme au gré et selon les besoins particuliers de chaque intrigue et auteur. On sent que les influences sont de plus en plus nombreuses. Et la raison première qui motive les artistes dans l'écriture dramaturgique n'est plus que la revendication d'être franco-ontarien.

À l'aube des années 90, on observe un grand remue-ménage sur l'échiquier des compagnies théâtrales de la province. Haentjens et Dalpé quittent le TNO, Sylvie Dufour prend la direction de ce théâtre à Sudbury, Claire Faubert prend les rênes du Trillium (anciennement la Corvée) et un groupe de jeunes gens, tous issus du Département de théâtre de l'Université d'Ottawa, s'unit pour créer Lobe Scène. À ses débuts, cette nouvelle compagnie sera elle aussi exclue du « groupe », jusqu'à ce qu'elle se fasse mieux connaître sous le nom du Théâtre la Catapulte. Créée et dirigée par un jeune intellectuel revendicateur et quelque peu révolutionnaire, Patrick Leroux, elle produira tout d'abord exclusivement les textes de son directeur artistique : *Le Beau prince d'Orange*, *La Litière*, *Rappel* et *Le rêve totalitaire de Dieu l'amibe* pour n'en nommer que quelques-uns. Le théâtre franco-ontarien existe depuis 20-25 ans et une nouvelle génération, la génération « X », veut se tailler une place aux côtés des *baby-boomers* qui accaparent la scène depuis bien longtemps.

Dès le départ, Leroux touchera à tout, ou presque, en particulier dans son premier

texte, *Le Beau prince d'Orange*. On y retrouve tout un mélange des genres : du théâtre épique, d'intervention, d'animation, de l'improvisation, etc., de même qu'une désinvolture marquée face au style établi. Il vient chambarder tout et ouvre les voies sur une multitude de possibilités que de nouveaux auteurs (Richard Léger et Marc LeMyre, sur lesquels je me pencherai plus loin) sauront explorer à leur tour. Par la suite, son théâtre versera dans l'intellectuel sans pour autant mettre de côté l'humour avec ses personnages de vaches et de papes. Mais ses thèmes tourneront strictement autour des questions et des enjeux de sa génération et lui serviront de tremplin pour sa critique de la société. Il abordera alors les styles et les formes qui lui serviront davantage dans ses propos. On sent chez lui une étude des classiques de même qu'un profond désir de défaire pour refaire sous sa griffe, tel qu'en témoigne entre autres *Le rêve totalitaire de Dieu l'amibe*.

Ver la fin des années 90, dans le Sud de l'Ontario, Claude Guilmain et Louise Naubert en font autant de leur côté et fondent la septième compagnie professionnelle franco-ontarienne : Les Klektiks, qui deviendra par la suite La Tangente. Là aussi, les textes présentés sont essentiellement signés par les directeurs artistiques. Il y a d'abord *L'Égoïste* de Claude Guilmain, puis une adaptation d'un texte de Patrice Desbiens, *Les Cascadeurs de l'amour* (qui, on s'en souviendra, décroche le Masque de la production franco-canadienne). Enfin, en 2001, *La Passagère*, le deuxième texte de Claude Guilmain, sera créé à Toronto pour ensuite connaître une tournée d'envergure au Québec en février 2003. Ces deux pièces de style réaliste emploient la méthode du *flashback*, outil dramatique fortement employé dans notre dra-

maturgie depuis le tournant des années 80. Mais alors que le premier texte se déroule en Ontario (français et anglais) et verse dans la psychologie, le deuxième ouvre sur le monde et l'histoire en général avec ses références au Titanic. De plus, sans nous donner un *musical*, Guilmain fait jouer à la musique un rôle de premier plan, tant dans la forme que dans le fond.

Il n'y a pas toutefois que les nouvelles compagnies qui mettent au monde de nouveaux auteurs dramatiques. Le remue-ménage mentionné plus haut stimule aussi l'émergence de nouvelles plumes. Principal théâtre à posséder un mandat de création en 1990, le TNO, sous la direction de Sylvie Dufour, est à l'affût de ces auteurs en devenir. Au cours de ses années à Sudbury, Dufour produira cinq nouvelles créations, en plus de faire connaître la relève des dramaturges par le biais de plusieurs mises en lecture. C'est ainsi que les Patrick Leroux, Richard Léger, Stefan Psenak et Mireille Francœur pourront entendre leurs mots résonner dans la bouche de comédiens. De plus, c'est sous sa direction qu'une oeuvre du prolifique dramaturge Michel Ouellette (*French Town*, qui lui méritera le prix du Gouverneur Général) sera produite pour une première fois dans un cadre professionnel.

Si au départ le Théâtre la Catapulte n'a produit que les oeuvres de Leroux, il ne tardera pas à mettre sur pied un concours d'écriture qui permettra lui aussi à de jeunes et moins jeunes auteurs de se faire connaître. Depuis la mise sur pied de cette initiative, 14 nouveaux textes ont fait l'objet de mises en lecture professionnelles, dont *À suivre...* de Mireille Francœur en 1995. Épaulée et entourée d'artistes franco-ontariens, Francœur retravaille son texte depuis et nous espérons voir une production profes-

sionnelle de cette pièce dans un avenir rapproché.

Mais, avant même de mettre sur pied ce concours d'écriture dramatique annuel, la jeune compagnie La Catapulte cherche à encourager les nouveaux auteurs. C'est ainsi qu'un deuxième texte de Léger, *L'Audition*, sera mis en lecture en collaboration avec le CNA et remis en lecture au TNO sous la direction de Sylvie Dufour. Cette dernière a mis en scène le tout premier texte de Léger, intitulé *L'Escapade*, lors de l'événement « Six auteurs en quête de... » produit au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa en 1989 (si ma mémoire est bonne). Dufour fera de plus une mise en lecture au TNO d'un troisième texte de Léger, alors intitulé *Faut s'ôter*, qu'il remanie actuellement.

Sous la direction de Joël Beddows en 1998, la Catapulte fera encore davantage pour la relève dramaturgique. En effet,



Contes Urbains Contes Torontois, collectif sous la direction de Guy Mignault (Théâtre français de Toronto) + photographie : Jacques Copeau

Beddows lance un défi de taille à trois « nouveaux » auteurs, celui de revoir trois grands mythes littéraires pour la scène dans le cadre de son projet « Les grands récits ». C'est ainsi que Léger signera sa quatrième oeuvre dramatique : *Faust : Chroniques de la démesure*. Bien que le thème lui ait été imposé, il convenait au style de Léger ainsi qu'à ses préférences de thème, lui qui versait déjà dans l'irréel

et le surnaturel depuis *L'Escapade*. Or, dans ce mythe revisité, on voit une des rares mises en abyme théâtrales de notre dramaturgie. La langue ici fort châtiée s'éloigne carrément du langage franco-ontarien et l'univers, comme les procédés scéniques, ne sont pas sans rappeler le style d'un certain dramaturge de Sudbury. À l'instar de Marinier, qui lui sert sans doute de modèle et d'inspiration, Léger se plaît dans les univers irréels et les dimensions spatiales et temporelles qui s'éloignent du quotidien.

Poète et artiste visuel de talent, Marc LeMyre touchera au théâtre à l'invitation de Beddows pour le deuxième volet des « Grands récits » avec *Le projet Turandot*. Dans ce cas-ci, sans pour autant les imiter, la langue et le style ne sont pas sans faire penser à Michel Garneau et Jean-Pierre Ronfard, mais remaniés d'une façon propre et typique à LeMyre. Inspiré par les improvisations de son équipe de comédiens, ce poète unique en son genre nous a donné une oeuvre théâtrale débordante de créativité avec ses personnages colorés et ses expressions originales dans un langage alliant le populaire au châtié. Il est cependant difficile de tirer davantage de conclusions sur son style en général puisqu'il n'a écrit à ce jour qu'un seul texte dramatique. Il en va de même pour Maude Saint-Denis qui a terminé ce cycle des mythes revisités par la Catapulte avec *Tristan et Yseult : Innamoramento e amore*.

Les années 90 verront aussi fleurir les « Contes urbains franco-ontariens » avec un spectacle composé de cinq textes à Ottawa, produit par la Catapulte et, quelques années plus tard, cinq autres textes racontés au public de Sudbury dans une production du TNO. Parmi les auteurs qui ont participé à ces soirées de contes, nommons Brigitte Haentjens,



Michelle Beaudoin dans *Tristan et Yseult : Innamoramento e amore* de Maude Saint-Denis (Théâtre la Catapulte) + photographie : François Dufresne

Paulette Gagnon et Marie-Thé Morin. Elles étaient les seules femmes à collaborer à ces deux spectacles et offraient des perspectives de même que des personnages féminins qu'on n'avait encore jamais vus dans notre dramaturgie. Enfin, à Toronto l'an dernier, les contes se poursuivaient avec Glen Charles Landry, Guy Mignault, Martin-David Peters, Louis Nolan et Sébastien Bertrand, tous auteurs et interprètes de leur propre texte.

C'est aussi la Catapulte qui nous donnera un autre texte théâtral d'André Perrier, directeur artistique du TNO depuis 1998, dans le cadre de ces mêmes « Contes urbains » : *Joceline*. Rappelons qu'avant de devoir partager son temps entre la mise en scène de spectacles fort réussis (deux de ses mises en scène ont permis au TNO de remporter le Masque de la production franco-canadienne) et la direction

artistique de la compagnie, Perrier s'adonnait aussi à l'écriture dramatique. Pendant qu'il résidait dans l'Outaouais, il nous a donné plusieurs spectacles produits par sa compagnie Triangle Vital. Ces textes étaient soit des adaptations d'oeuvres littéraires variées, *Les consciences fragiles* et *Le Moine*, ou des textes originaux, *Signal d'alarme* et *Du coq à l'homme*. Seul metteur en scène de ses oeuvres, on peut dire qu'il les écrit aussi dans sa mise en place et ses choix scéniques. Il tend vers l'éclatement, parfois même la provocation, en alliant une multitude de disciplines pour exprimer ses thèmes et ses intrigues : le masque, le chant, le bouffon, la danse contact, etc. L'Europe de la première moitié du 19^e siècle et le style du cabaret semblent être au coeur de son inspiration.

L'ouverture sur l'universel

Perrier a sans doute quelques projets d'écriture personnels en réserve, mais en attendant le temps de s'y adonner de nouveau, à l'instar de ses prédécesseurs au TNO, il recherche et appuie de nouvelles recrues, comme Franco Catanzariti. Et ces auteurs ne sont plus strictement issus de la population franco-ontarienne typique. Les Franco-ontariens du 20^e siècle regroupent maintenant des francophones d'un peu partout dans le monde qui ont choisi de s'établir ici. Il va sans dire que ces personnes ont d'autres propos à communiquer, d'autres thèmes à exploiter et d'autres pistes dramatiques pour le faire. Ces nouveaux artistes devraient donc trouver leur place dans notre histoire théâtrale d'ici peu et ouvrir encore davantage nos horizons.

Parlant de Franco-Ontariens d'adoption, arrêtons-nous sur Stefan Psenak qui nous a donné deux textes dramatiques au cours de la troisième période, *Les Champs de boue* et *La Fuite comme un voyage*. C'est lorsqu'il travaille au sein de

l'équipe administrative du TNO que ce poète depuis l'adolescence est encouragé à explorer les voies de la création théâtrale par Dufour, toujours à l'affût de nouveaux auteurs, qui mettra en scène ses deux pièces. Sa plume de poète fait aussi appel à une langue soutenue et imagée mais avec plus de lyrisme que celle de Dalpé. Son théâtre tend davantage vers le cinématographique que le théâtral. Il n'est pas étonnant que sa première oeuvre ait été adaptée pour la télévision. De plus, Psenak ne se penche pas sur les thèmes chers aux Franco-Ontariens et privilégie d'abord les grands thèmes universels tels que l'amour, la fuite intellectuelle et la recherche de soi. Il s'inscrit parfaitement dans la troisième tranche de notre histoire théâtrale, non seulement par ses thèmes mais aussi par son style qui emploie les lignes de temps multiples et la multiplication des lieux. Sa deuxième oeuvre ouvre sur le monde, plus précisément sur l'Europe et le Portugal.

Revenons à Dalpé et à Marinier. Depuis leurs débuts dans les années 80, tous deux ont continué sur leur lancée. Le Sudburois s'est montré prolifique avec *Deuxième Souffle*, *À la gauche de Dieu*, *Narcisse*, *L'Insomnie*, *Le golfeur et la mort*, son texte *Big Crunch* de la co-production *Univers*, puis tout récemment *Épinal*. Dalpé en fait tout autant de son côté avec l'écriture de poésie, de roman et de théâtre.

L'auteur du *Chien* raffine son style dans ses oeuvres dramatiques de la troisième période qui comptent *Lucky Lady*, *Eddy*, *Trick or Treat* et plusieurs contes urbains. Ce langage qu'on associe aux Franco-Ontariens, répétitif parce que dépourvu d'un vaste vocabulaire, est de plus en plus rythmé. Une poésie théâtrale et non lyrique s'en dégage et demeure au coeur de son oeuvre. Ses personnages, qui



Lyette Goyette et Marcel Aymar dans *Les champs de boue* de Stefan Psenak (Théâtre du Trillium)+ Photographie : Jules Villemaire

n'ont rien des héros traditionnels, nous renvoient à nous-mêmes malgré leur grande caractérisation qui ne sombre jamais dans les stéréotypes. Il ne s'acharne pas sur le passé mais les thèmes de l'identité et de l'origine demeurent tout de même sous-jacents. Et il relie de plus en plus la forme au fond avec *Lucky Lady* construite sur le rythme des courses de chevaux et *Eddy* qui rappelle les tensions et les enjeux des matchs de boxe. Pourtant réfléchi et travaillé, son théâtre part des « tripes », du cœur. Son écriture demeure viscérale et non cérébrale, ce qui donne des personnages riches et entiers sans sombrer dans la psychologie.

Dans le cas de Marinier, l'inverse semble plus juste. Son théâtre prend racine dans une gymnastique mentale des plus étudiée. Les thèmes explorés sont issus de son questionnement sur l'humanité et de ses observations sur la société, son quotidien et ses angoisses, et se nourrissent de son imagination débordante. *Deuxième*

Souffle, d'abord écrit en anglais, en collaboration avec Dan Lalande, dénonce les intrigues et les magouilles des petits bourgeois qui règnent sur les municipalités dans un texte qui frise parfois l'absurde par la situation qu'il présente. *À la gauche de Dieu* se penche sur une relation amoureuse qui sort de l'ordinaire. *Narcisse* étudie l'avènement de l'univers informatique. *L'Insomnie* ouvre sur les méandres et les possibilités de la pensée, alors que *Le golfeur et la mort* (un conte urbain écrit pour le TNO) explore l'univers de la mort par l'humour et l'imaginaire. Enfin, *Épinal* examine le mensonge et le chantage entre deux parfaits inconnus qui se jaugent, se mesurent et se provoquent.

De toutes ces pièces, *L'Insomnie* m'apparaît comme étant la plus représentative de son talent comme de son imaginaire. De plus, elle témoigne clairement de ses influences américaines alors qu'on a l'impression de voir défiler une bande dessinée sous nos yeux ou encore un jeu

vidéo présentant une foule d'épreuves à surmonter. Sans entrer dans l'étude d'autres dimensions, sa capacité de manier les lignes de temps et son sens de la réplique sont tout simplement remarquables. Marinier est passé maître dans le *timing* et le *punch*. C'est à croire qu'il a inventé la règle de trois en humour dont il fait grandement emploi sans pour autant dépasser les bornes et abuser de l'effet recherché. Dalpé a sans doute inspiré et convaincu nos auteurs de la possibilité comme de la réalité d'une reconnaissance nationale, Marinier, quant à lui, a grandement influencé la troisième génération d'auteurs à explorer les mécanismes et procédés théâtraux dans notre écriture dramatique pour en repousser les limites.

C'est d'ailleurs pour cette raison que j'attribue à *L'Insomnie* le début du mouvement actuel de notre dramaturgie. Bien qu'il ait déjà entrouvert la porte de cet univers dès 1984 avec *L'Inconception*, Marinier a donné le coup d'envoi définitif à une nouvelle période dramatique avec ce texte et son style innovateur. Plus difficile à suivre parce que remplie de lignes de temps multiples et de rebondissements, d'effets théâtraux simples mais créatifs, de propos scientifiques réels ou non, de questions philosophiques et intellectuelles profondes et songées, de niveaux de langue variés, cette pièce ne s'adresse pas qu'à un public franco-ontarien. Elle rejoint au contraire un très vaste éventail de spectateurs malgré quelques références sociales et politiques, et on rompt, pour toutes ces raisons, avec la tradition jusqu'alors fermement établie. Marinier a préparé la voie pour des textes tels que *Faust*, *Turandot* et plus récemment, *Le Testament du couturier* (lauréat du Prix Trillium 2003)

Michel Ouellette, dramaturge prolifique,

constitue presque à lui seul la synthèse de notre histoire théâtrale. Avec plus d'une douzaine de pièces à son actif, et d'autres en devenir — *La Vieille 17* présentera *Willy Graf* en 2004 —, il témoigne bien de la richesse de notre évolution dramatique depuis les années 70. S'il n'a pas touché à la création collective, on lui a tout de même demandé de revoir un texte de cette époque, *Lavalléville*. La majeure partie de son œuvre se penchait au départ sur le passé, nos origines, nos luttes, notre crise identitaire et notre héritage, comme en font foi *Corbeaux en exil*, *La Dernière Fugue*, *French Town* et *King Edward*. Par la suite, c'est notre errance et notre quête d'appartenance qui sont au premier plan avec les textes de *Le Bateleur* et *L'Homme effacé*, dans lesquels on s'arrête sur des individus aux prises avec des situations bien personnelles quoique représentatives de celles de notre communauté. La figure maternelle prendra cependant de l'ampleur chez cet auteur, contrairement aux autres dramaturges. Soulignons également que tout au long de son écriture, il explore les formes à travers les lignes de temps et ne donne pas que des œuvres purement réalistes.

Après plusieurs années d'écriture influencées par les conseils dramaturgiques des équipes de création de ses premiers textes, tous produits par le TNO, Ouellette se recueille dans sa solitude pour s'épanouir pleinement dans son style et nous donner *Le Testament du couturier* qui vient rompre de façon définitive avec la forme et les thèmes de la première tranche de sa dramaturgie. Il délaisse l'histoire et le passé pour se tourner vers l'avenir et le futurisme tout en se détachant de la psychologie pour donner des personnages plus universels qui s'expriment dans une langue très châtiée. L'exploration des lignes de temps de la première période de son écriture

permet ici une nouvelle forme étudiée qui vient épouser le fond et les thèmes présentés par les silences de l'interlocuteur qui sont soutenus jusqu'à la fin.

Un théâtre effervescent

Cette évolution chez Ouellette est représentative de celle qu'a suivie toute notre dramaturgie depuis ses origines. Si notre langue demeure en danger, notre culture théâtrale quant à elle se porte bien, et ce, en partie parce qu'on a su s'ouvrir sur le monde en portant notre regard sur les autres et sur les questions universelles. Le renouvellement des formes et des cadres permet sans cesse de nouvelles pistes et multiplie les intrigues possibles de même que les personnages. Les initiatives et la créativité de nos auteurs ont grandement contribué à l'effervescence de notre art théâtral. L'art de la mise en scène de même que la qualité d'interprétation de nos comédiens ne cessent d'être stimulés par les défis que nous proposent nos dramaturges. En revanche, et je crois que ceci constitue une des forces de notre théâtre, nos auteurs acceptent de composer avec des stimuli novateurs qui leurs sont proposés par les metteurs en scène. Par exemple, l'emploi de femmes dans des rôles masculins, comme l'ont fait Léger dans *Faust* et Ouellette pour *Le Testament*. Les disciplines complémentaires à l'écriture théâtrale n'ont pas pu faire autrement que de s'épanouir et de progresser elles aussi au même rythme que la dramaturgie.

Aujourd'hui, tous les éléments-clés du théâtre (texte, mise en scène, scénographie et interprétation) se complètent, se stimulent et s'appuient. Plusieurs de nos auteurs, s'ils ne sont pas tous des

« vedettes » ailleurs, obtiennent toutefois davantage de reconnaissance et de récompenses à l'extérieur de la province. De plus, notre travail entier de création est apprécié ailleurs au pays tel qu'en témoignent les trois Masques de la production franco-canadienne remportés par nos compagnies ces dernières années. Mais ce qui importe sans doute davantage à long terme, c'est que les talents de mise en scène, de jeu et de conception scénographique ont rejoint la qualité de notre écriture. Bref, le théâtre franco-ontarien a non seulement gagné ses lettres de noblesse pour sa dramaturgie, mais je prédis qu'il en ira de même pour les metteurs en scène franco-ontariens de souche ou d'adoption (c'est déjà le cas de Brigitte Haentjens et de Fernand Rainville), pour ses comédiens et ses concepteurs.



Annick Léger dans *Le Testament du couturier* de Michel Ouellette (Théâtre la Catapulte) + photographie : François Dufresne

Annick Léger fait surtout carrière à titre de comédienne. Elle pratique aussi la traduction et la mise en scène, enseigne le jeu au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa depuis quatre ans et a participé à titre d'artiste invitée au programme Arts d'expression de l'Université Laurentienne depuis deux ans.



Esther Beauchemin

Moïta (Prix Christine-Dumitriu-Van Saanen 2002), *Prise de parole*, 2001.

Manon Beaudoin, Yvan Bienvenue, Herménégilde Chiasson, Jean Marc Dalpé, Patrick Leroux et Marc Prescott

Contes d'appartenance, *Prise de parole*, 1999.

Yvan Bienvenue, Jean Marc Dalpé, Patrick Leroux, Marie-Thé Morin et André Perrier

Contes urbains (Ottawa), *Le Nordir*, 1999.

Claude Belcourt

Les Communards, *Prise de parole*, 1974.

Robert Bellefeuille

La Machine à beauté, *Prise de parole*, 1995.

Robert Bellefeuille et Isabelle Cauchy

Le Nez (Prix Chalmers 1984), suivi de Robert Bellefeuille, *Petite histoire de poux*, *Prise de parole*, 1992.

Robert Bellefeuille et Louis-Dominique Lavigne

Mentire, *Prise de parole*, 2000.

Robert Bellefeuille, Jean Marc Dalpé et Robert Marinier

Les Rogers, *Prise de parole*, 1985.

Catherine Caron, Brigitte Haentjens et Sylvie Trudel

Strip, *Prise de parole*, 1980.

Nicole Champeau

La Moulinette (Prix O'Neill-Karch), Éditions du Vermillon, 2001.

Lina Chartrand

La P'tite Miss Easter Seals, *Prise de parole*, 1991.

Stephan Cloutier

Safari de banlieue, *Prise de parole*, 2003.

Jean Marc Dalpé

Le Chien (Prix du Gouverneur général 1988), *Prise de parole*, 1987.

Eddy, Boréal/*Prise de parole*, 1994.

Lucky Lady, Boréal/*Prise de parole*, 1995.

Il n'y a que l'amour (Prix du Gouverneur général 2000), *Prise de parole*, 1999.

Jean Marc Dalpé, Robert Dickson, Paulette Gagnon, Michael Gauthier, Brigitte Haentjens et Robert Marinier

Contes sudburois, *Prise de parole*, 2001.

Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens

Hawkesbury Blues, *Prise de parole*, 1982.

Nickel, *Prise de parole*, 1984.

Edgar Demers

Il était une fois... la Compagnie des Trouvères ! Aladin et la lampe merveilleuse, Trouvères, 1993.

Princesse Cendrillon, Trouvères, 1995.

Les Draveurs

Par Osmose, Prise de parole, 1990.

Michael Gauthier

L'Hypocrite, Prise de parole, 2002.

Claude Guilmain

L'Égoïste, Prise de parole, 1999.

La Passagère, Prise de parole, 2002.

La Corvée

La Parole et la Loi, Prise de parole, 1980.

Richard Léger

Faust : Chroniques de la démesure, Le Nordir, 2001.

Patrick Leroux

Le Beau Prince d'Orange, Le Nordir, 1994.

Implosions (Dialogue, suivi de La Litière et Rappel), Le Nordir, 1996.

Tom Pouce, version fin de siècle, Le Nordir, 1997.

Le rêve totalitaire de Dieu l'amibe, Le Nordir, 2003.

Robert Marinier

La Tante, Prise de parole, 1981.

L'Inconception, Prise de parole, 1984.

L'Insomnie, Prise de parole, 1996.

À la gauche de Dieu, Prise de parole, 1998.

Robert Marinier et Dan Lalande

Deuxième Souffle, Prise de parole, 1992.

Michel Ouellette

Corbeaux en exil, Le Nordir, 1992.

French Town (Prix du Gouverneur général 1994), Le Nordir, 1995.

Le Bateleur, Le Nordir, 1995.

L'Homme effacé, Le Nordir, 1997.

La Dernière fugue, suivi de Duel et King Edward, Le Nordir, 1999.

Requiem, suivi de Fausse route, Le Nordir, 2001.

Le Testament du couturier (Prix Trillium 2003), Le Nordir, 2002.

André Paiement

Lavalléville, Prise de parole, 1975.

Moé j'viens du Nord, s'tie, Prise de parole, 1978.

La Vie et les Temps de Médéric Boileau, Prise de parole, 1978.

Stefan Psenak

Les Champs de boue, Le Nordir, 1999.

La Fuite comme un voyage, Le Nordir, 2001.

Théâtre de la Vieille 17

Les Murs de nos villages, Prise de parole, 1993.

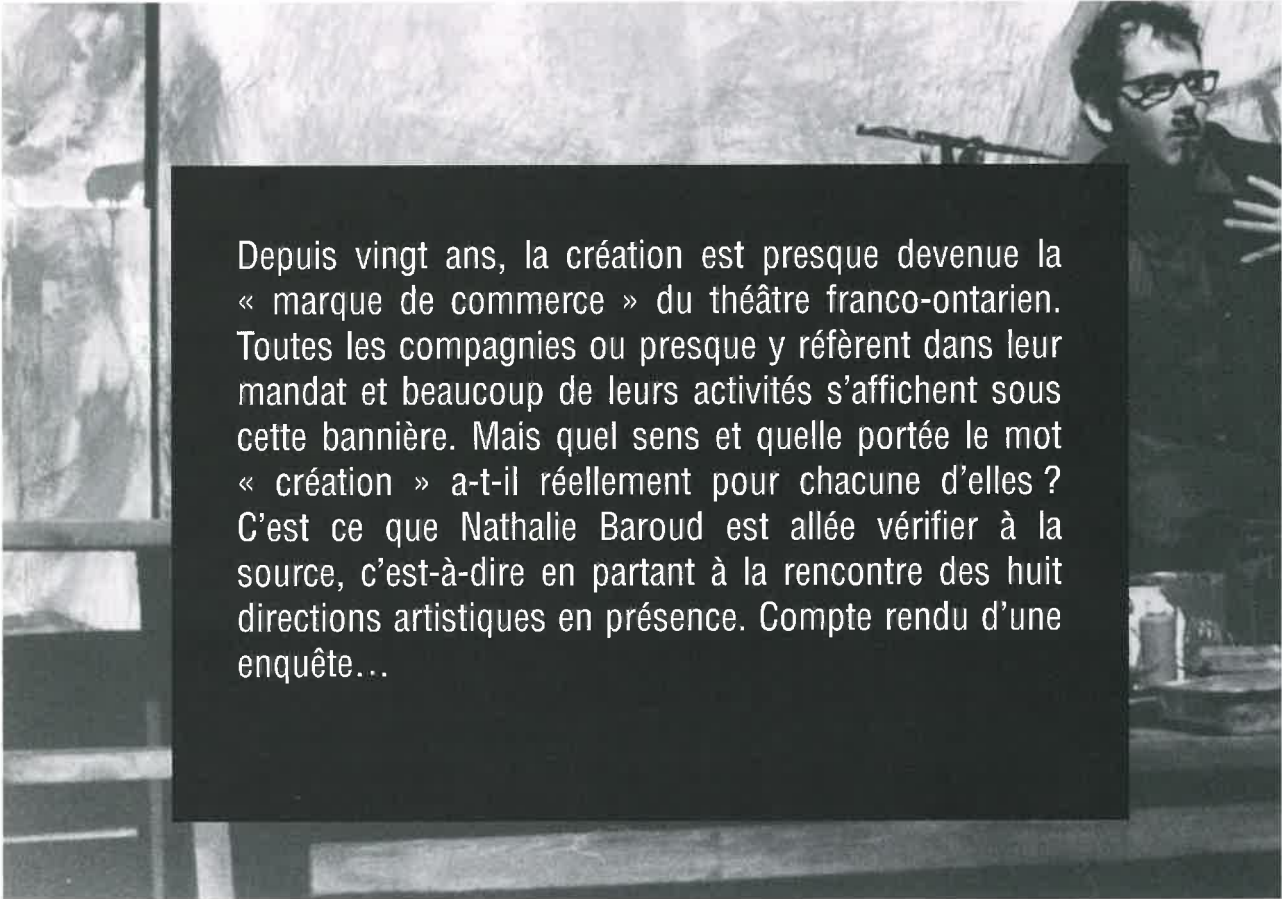
Sylvie Trudel

Porquis Junction, Prise de parole, 1980.

LA CRÉATION EN QUESTION

Enquête auprès de huit directions artistiques

par Nathalie Baroud



Depuis vingt ans, la création est presque devenue la « marque de commerce » du théâtre franco-ontarien. Toutes les compagnies ou presque y réfèrent dans leur mandat et beaucoup de leurs activités s'affichent sous cette bannière. Mais quel sens et quelle portée le mot « création » a-t-il réellement pour chacune d'elles ? C'est ce que Nathalie Baroud est allée vérifier à la source, c'est-à-dire en partant à la rencontre des huit directions artistiques en présence. Compte rendu d'une enquête...

Pier Rodier dans *Les Carnets du ciel* de la compagnie Vox Théâtre + photographie : Jean-Pierre Caissie

Création. Voilà bien un mot qu'on emploie à toutes les sauces lorsque vient le temps de parler de projets théâtraux. Pourtant, cette expression, qu'on utilise si couramment, semble toujours nécessiter des précisions supplémentaires. Par le biais de l'écriture et de la mise en scène d'œuvres originales ou par la recherche de nouveaux styles et langages théâtraux, les compagnies franco-ontariennes s'investissent depuis longtemps dans cette voie. Des entretiens avec les huit compagnies d'ici nous permettent de voir d'un peu plus près la définition et l'importance qu'elles donnent à ce mot lourd de sens.

Premier arrêt : Le Théâtre du Trillium, Ottawa.

Un entretien avec **Sylvie Dufour**

Fondé en 1975, initialement sous le nom de Théâtre d'La Corvée, le Théâtre du Trillium, dirigé par Sylvie Dufour, privilégie l'art de la mise en scène à travers des activités regroupées sous trois volets : le répertoire, la création et l'exploration.

Créer c'est choisir

Nous savons bien que le théâtre a plusieurs langages et cette prémisse est fort importante lorsque vient le temps pour Sylvie Dufour de discourir sur le sens du mot création : « Lorsqu'on développe ce qu'on appelle une création, c'est souvent l'auteur qui est au cœur de la dramaturgie. C'est une approche très précise de la création. La mise en scène est un acte de création, tout comme la dramaturgie, puisqu'il y a investissement dans une vision. »

La construction de cette vision et le travail qui l'entoure sont une priorité pour Dufour, qui a senti le besoin de mettre sur pied des laboratoires de mise en scène afin de « développer la compréhension



Manon Saint-Jules et Roch Castonguay dans un laboratoire de mise en scène (Théâtre du Trillium) + photographie : Jean-Pierre Caissie

de l'art de la mise en scène, autant chez les artistes que chez le public ». Par le biais de ces exercices publics, la directrice tient à démystifier la mise en scène et à souligner la responsabilité de celui ou de celle qui la fait. « J'aimerais que le public se dise, lorsqu'il choisit de venir au théâtre, que quelqu'un d'autre aussi a fait un choix : le metteur en scène. »

C'est donc en mettant l'accent sur la mise en scène que le Trillium s'émancipe, se donnant comme matériau des textes parfois nouveaux et d'autres fois tirés du répertoire. « L'histoire de l'Ontario français a peut-être fait en sorte qu'on ait déjà donné une valeur ajoutée à la création d'œuvres nouvelles. C'était vu comme une façon de prendre parole, de s'affirmer. Mais cela peut se faire d'autres façons, à travers la démarche et le processus, par exemple. »

« Démarche » et « processus », voilà donc des mots clés pour cette metteuse en scène qui accorde une valeur inestimable à la façon de faire les choses : « Quand j'entre dans la salle de répétition, c'est comme si c'était la première fois, comme si c'était à chaque fois une nouvelle aventure. C'est important pour moi de rester ouverte, de me fier à mes instincts et à mon intuition. Il n'y a pas de formule, quand les textes et les acteurs sont différents, les chemins pour s'y rendre le sont aussi. »



Stéphane Gravel et Geneviève Couture dans *Quartett de Heiner Müller* mise en scène de Kira Ehlers

(laboratoire Théâtre du Trillium) + photographie : Pierre Ducharme

Une signature ?

Lorsque je l'interroge sur sa signature, Dufour se méfie. Elle n'aime pas les étiquettes : « Chaque texte est unique et mon équipe et moi allons à sa rencontre. Si j'ai une signature, elle est collective et s'il y a une constante pour nous (en parlant de ses proches et réguliers collaborateurs) c'est de toujours chercher à aller au-delà du réalisme. » Les notions d'art collectif et de rencontre, la directrice artistique s'y réfère beaucoup en reconnaissant toutefois son apport personnel, qui se fait selon elle, à travers une maturité, une passion et une sécurité dans la pratique de son art.

Et puis l'avant-garde ?

« Je suis dans le présent et je me tiens loin des courants. On peut tenter d'explorer, mais nous sommes rarement les premiers et certainement pas les derniers. On a beau prétendre ce que l'on veut, ce n'est

pas nous qui décidons, les définitions qu'on se donne peuvent nous trahir. C'est le processus et le résultat qui définissent les choses, ce qu'on fait partager... »

**Deuxième arrêt :
Le Théâtre la Catapulte,
Ottawa.**

Un entretien avec **Joël Beddows**

Fondé en 1992, le Théâtre la Catapulte, dirigé par Joël Beddows, se définit comme un carrefour de créateurs et de publics avides d'audace. Il veut réunir le talent franco-ontarien dans l'urgence et le plaisir de la création, promouvoir le théâtre par une dramaturgie vivante et un art de la scène audacieux.

**Le plaisir de l'instabilité ou
comment faire mourir le sublime**

Selon Beddows, s'il existe une ambiguïté autour du terme création, c'est en partie



Vincent Leclerc et Nadine Desrochers dans *Faust : Chroniques de la démesure* de Richard Léger (Théâtre la Catapulte)

+ photographie : Marc LeMyre

à cause du nationalisme des années 70 : « On encourageait la création d'œuvres nouvelles pour élargir le répertoire canadien. Pour des raisons idéologiques donc, des sommes d'argent sont devenues accessibles aux compagnies qui empruntaient l'avenue de la création, laissant de côté celle qui préféraient se lancer dans le répertoire. On a donc vu des gens, pour des raisons, je suis convaincu, financières, parler de recréation ».

Ces structures, qui existent encore selon Beddows, posent maintenant un problème : « En tant que nation plus mûre, on veut avoir accès au répertoire d'ailleurs et au nôtre, aux œuvres qui ont déjà fait leurs preuves. » Alors, me dit le directeur de la Catapulte, nous savons bien qu'il existe des pièces de répertoire et des pièces de création. « Une fois qu'une œuvre est créée pour la première fois, elle fait partie du répertoire. Je suis à la tête d'une compagnie de théâtre de création et cela signifie que nous travaillons des

textes nouveaux. Mais en tant qu'artiste, je comprends que les sens du mot création sont multiples. Il n'y a pas juste le développement dramaturgique qui est une forme de création. Les créations pour moi émanent des créateurs et les créateurs sont pour moi les artistes. » Pour en donner une brève définition, Joël Beddows parle de « mettre au monde du neuf ».

Le metteur en scène me fait également remarquer que le mot créateur est beaucoup plus utilisé en français qu'en anglais : « Dans la langue anglaise ce mot a un sens plus religieux. *The creator* fait référence à Dieu, Frankenstein avait un *creator* ». En France cependant, me précise-t-il, l'expression n'est pas employée de la même façon que chez nous : « Une compagnie de théâtre de création comme UBU a choisi de prendre la définition française du mot ; ses productions sont articulées autour d'un développement dramaturgique ou d'une recherche de mise en scène. »

L'avant-garde, ça dit quelque chose ?

« Oui, absolument. Le théâtre est un art de codes. On peut inventer d'autres codes, les repenser, jouer avec eux. L'avant-gardisme c'est la recherche du nouveau. Est-ce qu'on réussit ? Une fois sur trois, sur deux lorsqu'on est chanceux ! C'est la quête qui est intéressante et ça relève avant tout du processus. Il n'y a pas de formules, c'est difficile à accepter, mais je l'accepte. »

À la poubelle le schéma actantiel !

Les projets impossibles sont ceux qui l'intéressent le plus, m'avoue Beddows : « Comment s'approprier un texte qui ne veut pas se faire approprier ; qui repousse la tradition dramaturgique ? Monter un roman, un poème, ça c'est de la création ! »

Pourquoi sortir des sentiers battus ?

« Parce que, comme toute quête, c'est impossible. Les gens qui ne cherchent plus, ne sont pas des créateurs. Je ne peux pas concevoir le théâtre comme étant autre chose que de la recherche. Un projet pour moi se constitue à partir du moment où j'ai peur. Le théâtre n'est pas fait pour être normal, il est fait pour être extra-ordinaire. »

parce qu'ils ont des références, parce qu'ils connaissent l'oeuvre. Le conte pour enfants, par exemple, est la première porte sur l'imaginaire, le premier échange entre les mots et la fantaisie. »

L'occasion de donner une tribune à de nouveaux auteurs intéresse également le directeur de Vox. Mais pour Rodier, le théâtre doit être engagé et les textes montés chez lui, pourvus d'une petite saveur politique et sociale. Cependant, il



Marie-Thé Morin dans *La Miss et la Madame* de Mario Gendron, Marie-Thé Morin et Pier Rodier (Compagnie Vox Théâtre)
+ photographie : Claude Hurtubise

Troisième arrêt : Vox Théâtre, Ottawa.

Un entretien avec **Pier Rodier**

Fondé en 1979 et dirigé par Pier Rodier, Vox Théâtre veut faire découvrir et partager, avec les jeunes et le grand public, son intérêt pour le théâtre musical.

Théâtre des sens

Étant donné le côté pluridisciplinaire de sa compagnie, le mot création n'en est pas un que Pier Rodier tient tellement à utiliser ; il préfère plutôt dire qu'il fait du spectacle. En revanche, le répertoire (dramatique ou musical) ne laisse pas le directeur de Vox Théâtre indifférent. Les possibilités qu'offre l'adaptation d'œuvres sont énormes pour Rodier et c'est au terme « revisiter » qu'il accorde sa faveur lorsqu'il aborde le sujet : « Les shows de répertoire sont des outils extraordinaires. Les gens se sentent en confiance

est important pour ce metteur en scène que le théâtre franco-ontarien ne soit pas seulement un théâtre de revendication mais aussi un théâtre à l'image de ses créateurs. Pour ces raisons, la recherche de nouveaux codes de représentation est toujours de mise pour lui qui tient, malgré cela, à faire un théâtre populaire, qui touche le plus de gens possible. « Les gens ont envie de voir des choses différentes, nouvelles, mais à la fois accessibles. »

Avant-garde ?

« Je me sens comme quelqu'un d'ancré, je ne vis pas sur un nuage. Les spectacles que je fais sont teintés de mon imaginaire, de mon vécu, et je les considère actuels. Je crois qu'à Vox, nous sommes de notre temps. Pour moi, l'avant-garde, c'est lorsqu'on essaye de revoir, de réinventer des codes de représentation, lorsque le spectateur est invité à participer à un

processus d'exploration avec l'équipe du spectacle, c'est un exercice public. »

Processus ?

« J'aime, dans la salle de répétition, retrouver l'enfance, favoriser l'échange, je n'aime pas la hiérarchie. J'essaye d'être organique, conscient de l'état des membres de mon équipe. C'est essentiel pour moi de partager avec mes acteurs, de recevoir, d'entendre leurs idées et réflexions. On ne peut pas plaquer les choses, le théâtre c'est un événement, c'est vivant, et il faut respecter l'humain tout au long du processus. »

Pour aller plus loin...

Partager des valeurs avec son public, Pier Rodier y tient. « Pour moi, l'art est un geste très politique et social. Le théâtre est là pour apporter des changements sociaux. J'ai envie que Vox devienne encore plus engagé, plus imagé, qu'il propose des solutions à des problèmes de société ou, du moins, qu'il provoque des réflexions sur la condition humaine. »

Quatrième arrêt :

Le Théâtre de la Vieille 17, Ottawa.

Un entretien avec **Robert Bellefeuille**

Fondé en 1979 et dirigé par Robert Bellefeuille depuis 1983, le Théâtre de la Vieille 17 est un théâtre de création qui produit à la fois des spectacles pour les jeunes et les adultes. Le travail de la compagnie se regroupe en trois volets : la création et l'exploration, la diffusion et l'animation et l'intervention théâtrale.

Le feu sacré

Pour la Vieille 17, « la création c'est la base », me dit Robert Bellefeuille. Les cofondateurs de la compagnie, Jean Marc Dalpé et lui-même, avaient envie d'un théâtre fait pour et par les gens d'ici. La création était donc pour eux le moyen de prédilection pour prendre la parole : « Dans la vie, c'est à partir du moment où tu commences à parler que tu commences à prendre ta place. »



Robert Bellefeuille et Robert Marinier dans *Épinal* de Robert Marinier (Théâtre de la Vieille 17)

+ photographie : François Dufresne

Si les choses ont continué ainsi, c'est un peu un accident de parcours, m'explique Bellefeuille : « Un show en amenait un autre », faisant de la compagnie une tribune pour les jeunes artistes qui l'entouraient. De cet élan, la prise de parole, au début collective, s'est transformée peu à peu en une prise de parole individuelle, faisant naître « des artistes à part entière avec leur vocabulaire particulier ». Autour de la création s'est donc forgée, au fil du temps, une compagnie avec une identité et une signature bien à elle. Cette signature se traduit par « une organicité du corps et de la parole », me dit Bellefeuille. Un corps engagé, peu importe le genre ou le style théâtral, Robert Bellefeuille y tient : « Il y a quelque chose d'athlétique dans nos spectacles. J'aime voir l'acteur suer, s'investir, s'abandonner et marcher sur la corde raide. »

D'ailleurs, si la création est encore aujourd'hui l'essence de la compagnie, c'est parce qu'elle en est aussi la maîtresse. Guidant le processus de travail, lui donnant chaque fois un vocabulaire nouveau, elle se compare pour le metteur en scène à une fouille archéologique où le chercheur, mené par le spectacle, doit être souple et rigide à la fois. Or, même avec une quarantaine de pièces à son actif, Robert Bellefeuille a parfois l'impression qu'il n'a jamais fait de création : « C'est comme tomber en amour, tu as des acquis, mais chaque fois tu es devant quelqu'un d'entier, d'unique. C'est comme si c'était toujours à recommencer. »

Avant-garde ?

Pour Bellefeuille, « le théâtre évolue au rythme des êtres humains », le terme avant-garde est donc une étiquette à laquelle il ne cherche pas particulièrement à s'identifier. « On fait le théâtre qu'on a envie de faire. Il faut faire attention à ne pas faire les choses pour les mauvaises raisons, chacun y va avec ce qu'il a à apporter. »

Les termes « accueil » et « coproduction » ont, par contre, une forte résonance chez le directeur. En invitant d'autres compagnies à se produire chez elle, la Vieille 17 se donne « une porte ouverte pour des coups de cœur » et une occasion de se libérer de la constante pression de créer. La coproduction, pour sa part, augmente la durée de vie d'un spectacle tout en donnant lieu à des rencontres culturelles et des voyages qui sont, tout comme le retour aux sources, très importants pour les créateurs. « On grandit quand on rencontre des gens d'autres pays, d'autres cultures. Les artistes ont un monde intérieur qu'ils doivent cultiver continuellement. Lorsque l'acteur voyage, il est confronté à des publics différents, qui ont d'autres références, d'autres réalités et ça amène l'acteur à se dépasser. »

Cinquième arrêt :

Le Théâtre du Nouvel-Ontario, Sudbury.

Un entretien avec **André Perrier**

Fondé en 1971 et dirigé par André Perrier, le Théâtre du Nouvel-Ontario est le premier théâtre de création à voir le jour en Ontario français. Sa mission consiste à créer et à diffuser des œuvres théâtrales afin d'enrichir et de faire rayonner la vie artistique et culturelle de son milieu.

Texte ou prétexte ?

Même si André Perrier reconnaît que depuis un certain temps le mot création a pris un sens plus large, le terme signifie avant tout pour lui « partir de zéro, ou, du moins, d'un texte qui n'a pas encore fait ses preuves ». En s'appuyant sur une idée, un article de journal ou une œuvre qui n'a pas originalement été conçue pour le théâtre (chose qu'il adore), Perrier aime se donner un point de départ pour inventer. Ces repères, tremplin pour un



Jasmine Therrien dans *Sahel* de Franco Catanzariti (Théâtre du Nouvel-Ontario) + photographie : David Wiewel

propos moderne, deviennent donc prétexte à écriture, prétexte à création. Ainsi débutera un voyage où les chemins ne seront pas tracés d'avance et où les pistes initiales et les nouvelles découvertes se mêleront pour former un tout qu'on ne pourra appeler autrement que « création ».

Dans ce contexte de travail, le directeur artistique, alors conseiller dramaturgique, prend un rôle qui n'est pas toujours facile à jouer, admet Perrier : « Il faut influencer sans contraindre, sans s'imposer. Il faut permettre à l'auteur d'écrire « sa » pièce et non pas tenter de l'amener à écrire la pièce qu'on veut monter. »

Innovation et avant-garde...

Perrier aime les défis et les pièces peu évidentes à monter, tant par leur forme que par leur fond, sont celles pour

lesquelles il éprouve la plus grande attirance. Toutefois, lorsque vient le temps de discuter d'innovation, le directeur du Théâtre du Nouvel-Ontario a du mal à s'y identifier : « Je pense que la particularité du théâtre d'avant-garde c'est qu'il ne se soucie pas du public, car il n'est pas influencé par une représentation éventuelle. » Privilégiant plutôt l'accessibilité d'une pièce et la clarté de son propos, Perrier avoue quand même tenir à s'amuser. Explorer avec les acteurs, jouer avec les styles de jeu et mélanger les disciplines font partie des activités qui animent ce metteur en scène. Sur les planches, il aime voir un corps en action, de même qu'une scénographie vivante, qui parle un langage qui lui est propre (ce qu'il appelle en confidence des

gadgets). Finalement, André Perrier affectionne une forme théâtrale éclatée.

Selon le directeur, « le théâtre de recherche n'existe plus, le théâtre est tellement évolué, libéré ; peu de gens ne font pas de recherche de forme ou de propos. Depuis 40 ans, ça n'a pas arrêté d'évoluer. Le théâtre expérimental a fait bouger bien des choses et a eu des répercussions sur le théâtre institutionnel, un effet de contagion, ce qui fait que la recherche fait aujourd'hui partie de la culture théâtrale. »

Votre théâtre est-il franco-ontarien ?

« Ah mon dieu oui ! » C'est la parole et un certain côté artisanal qui donnent, selon Perrier, cette saveur franco-ontarienne à son théâtre. D'ailleurs, là-dessus, le directeur va plus loin : « Je ne sais pas pourquoi le mot identitaire est

devenu un mot dont on a honte, je ne comprends pas. Le théâtre est là pour nous définir et les Franco-Ontariens ont une urgence de se définir. Je pense que mon théâtre est identitaire et cela ne veut pas dire qu'il n'est pas universel... »

Sixième arrêt : Le théâtre La Tangente, Toronto.

Un entretien avec **Claude Guilmain**

Fondé en 1994 et dirigé par Louise Naubert et Claude Guilmain, le théâtre La Tangente a comme mandat d'œuvrer dans le domaine de la création théâtrale, de favoriser les auteurs, acteurs et créateurs franco-ontariens, de se bâtir un public à Toronto et de diffuser ses productions en Ontario et ailleurs.



Louise Naubert dans *La Passagère* de Claude Guilmain (Théâtre la Tangente) • photographie : Claude Guilmain



Éric Goulem et Patricia Marceau dans *Coeur de chien* de Anne Nenarokoff (Théâtre français de Toronto)
+ photographie : David Hawe

Lame à deux tranchants

Au théâtre La Tangente, deux processus de création complètement différents se côtoient, ceux des directeurs artistiques Louise Naubert et Claude Guilmain. Cette jeune compagnie torontoise ne veut pas se cantonner dans un genre ou un style précis et l'union de ces deux collaborateurs fait en sorte que les directions explorées mènent toujours sur des chemins nouveaux et distincts.

Claude Guilmain se voit avant tout comme un créateur de spectacles. Même s'il écrit, il ne se considère pas comme un auteur, mais plutôt comme un concepteur. Les textes de théâtre sont pour lui un tout auquel il incorpore des informations concernant la mise en scène, la scénographie, l'ambiance sonore et musicale. Pour Guilmain, le travail d'écriture se fait donc parallèlement à d'autres processus créatifs pour que puissent s'allier au verbe différents langages théâtraux. Cette façon de faire amène également la compagnie à mettre sur pied des ateliers de recherche qui viennent nourrir ses œuvres et répondre à des questions

autant d'ordre technique que dramatique.

Dans ses créations, Guilmain veut parler un langage contemporain et aborder des thèmes qui portent à réfléchir sur la réalité d'aujourd'hui. D'ailleurs, même si les productions de la Tangente sont très différentes les unes des autres, il existe entre elles un fil conducteur qui les relie : « Dans un premier temps, il y a la composante musicale qui est toujours très importante et ensuite, lorsqu'on gratte un peu la surface, il y a une thématique qui revient et qui aborde des sujets comme l'honnêteté et l'intégrité... »

Guilmain est fier de dire que sa compagnie réussit à faire beaucoup avec peu de moyens. La polyvalence des directeurs artistiques fait en sorte qu'ils peuvent jouer plusieurs rôles à la fois. Cette façon de travailler donne une couleur très personnelle à leurs œuvres, mais demande aussi un investissement de temps considérable. Pour aller plus loin, Guilmain souhaiterait se libérer de certaines obligations administratives afin de se concentrer, avec sa partenaire, sur la véritable mission de la compagnie : faire de la création.

Septième arrêt : Le Théâtre français de Toronto.

Un entretien avec **Guy Mignault**

Fondé en 1967 sous l'enseigne du Théâtre du P'tit Bonheur et dirigé depuis 1997 par Guy Mignault, le Théâtre français de Toronto se définit comme un théâtre professionnel de répertoire français et canadien et de création. Il se donne essentiellement pour mandat de « présenter du théâtre de qualité en français à Toronto » et ce en touchant tous les publics, enfants, adolescents et adultes.

À la quête du bonheur

Guy Mignault tient à faire une distinction entre l'acte créateur et le fait de développer ce qu'on appelle communément une « création ». Le Théâtre français de Toronto est, selon son directeur, une compagnie « touche-à-tout ». Ce trait de caractère est très important, voire essentiel, pour cet homme qui désire avant tout « raconter des histoires au plus grand nombre possible ». Dans un milieu où les soifs et envies des francophones et francophiles sont si vastes et variées, Mignault se donne comme leitmotiv l'équilibre.

L'atteinte de cet objectif se traduit pour le directeur par une programmation très diversifiée où se côtoient, à la fois, des œuvres classiques et contemporaines, de même que des pièces de répertoire et des créations. Ce n'est toutefois pas le traitement des œuvres de répertoire qui empêcherait le Tft de faire quelques folies. En remaniant les textes, en cherchant à porter sur eux des éclairages nouveaux, la compagnie vise un juste milieu qui saura réjouir les abonnés tout en attirant une clientèle plus jeune et aventureuse. Néanmoins, la production d'œuvres nouvelles prend une place bien à elle

dans cette union que propose Mignault. En plus d'être une occasion pour encourager la relève et les jeunes artistes, la « création » amène avec elle des libertés dont ne saurait se passer le directeur : « Elle permet de raconter notre propre histoire, au moment où on veut la raconter, la bâtir comme on veut. »

Création, innovation et mission...

Le Théâtre français de Toronto a un côté missionnaire, me dit Guy Mignault. Pour ce directeur artistique, innovation et mission se mêlent lorsqu'il s'agit de parler de l'intervention de la compagnie auprès du jeune public. « Susciter le plaisir d'écrire, de créer des personnages... en français ! », voilà un mandat de compagnie que cet homme de théâtre a à cœur de réaliser.

Selon Mignault, créer c'est aller à la quête du bonheur. Et chez lui, il est important que les artistes se sentent bien. D'ailleurs, si le directeur chérit un rêve, c'est bien celui de former une compagnie d'acteurs. Le rôle de Molière serait celui qu'il incarnerait alors qu'il permettrait à un groupe de créateurs de travailler d'une manière soutenue, dans le plaisir et la complicité. « Il faut un endroit où les gens vont se sentir stimulés et où peuvent se dérouler une série d'activités qui amèneront les créateurs toujours plus loin. »

Huitième arrêt : CORPUS, Toronto.

Un entretien avec **David Danzon**

Fondé en 1997 et dirigé par Sylvie Bouchard et David Danzon, CORPUS marie le théâtre à la danse, le comique au fantasque.

Partir de rien et créer un monde

Selon David Danzon, la création est avant tout un processus de recherche et le

mot en soi est synonyme de travail. Ce travail chez CORPUS commence toujours de la même façon : devant une salle vide. Un accessoire, un élément de costume suffit pour que débute une aventure qui peut durer entre deux et 18 mois. L'approche du travail est presque scientifique, me dit Danzon : « Il est important pour nous de toujours être dans un état de questionnement. Nous ne cherchons pas forcément à trouver des réponses mais il est essentiel pour nous de nous poser des questions. »

De plus, CORPUS semble toujours être en mouvement, en « perpétuelle création » pour reprendre l'expression de mon interviewé. « Chaque fois que nous avons l'opportunité de représenter un de nos spectacles, nous le retravaillons. » Ainsi, le développement se fait tout au long de

première le corps de l'acteur, il est alors essentiel de revoir son œuvre afin d'y intégrer ce que l'artiste, fraîchement arrivé, a d'unique à apporter.

Le travail...

C'est le désir de faire de la recherche théâtrale, de partir de rien et de créer un monde qui unit avant tout les deux directeurs artistiques. Sylvie Bouchard, danseuse et chorégraphe, issue d'un milieu qui privilégie la pureté du langage du corps, avait envie d'explorer une approche plus théâtrale de la danse, tandis que David Danzon, comédien et metteur en scène, voulait mettre le geste de l'acteur au premier plan à travers le jeu et la mise en scène. Les rôles de chorégraphe et de metteur en scène se mélangent, bien entendu, à travers les différents processus d'exploration qu'en-



moutons, création de Corpus + photographie : Gary Mulgahey

la vie d'un spectacle, laissant place à des modifications, à une évolution : « Il est important pour nous de laisser l'acte de représentation et le public influencer notre travail. »

Par ailleurs, la tournée qui sous-entend souvent des changements de distribution, amène régulièrement CORPUS à incorporer de nouveaux interprètes dans ses productions existantes. Pour cette compagnie, qui a comme matière



Escadron volant, création de Corpus + photographie : Gary Mulgahey

treprend la compagnie. N'utilisant pas le texte écrit comme élément de travail, les étroits collaborateurs se voient également jouer le rôle de dramaturge, qui ne doit pas pour autant être négligé : « Même s'il n'y a pas toujours une histoire dans nos pièces, il y a quand même une narration, une certaine logique, aussi absurde soit-elle. L'œil du dramaturge doit toujours être présent pour créer et consolider la pièce. »

Que ce soit dans l'élaboration d'une pièce destinée à la scène ou à la rue, il n'en reste pas moins que certains traits restent invariables. « S'il y a une constante dans notre travail, je crois que c'est l'utilisation de la comédie, de l'humour et l'expression par le corps plutôt que par la parole. »

Innovation et avant-garde ?

Il est important pour David Danzon de mettre ce mot dans un contexte précis : « Être innovateurs par rapport à quoi ? Il faut connaître son sujet pour annoncer que quelque chose est innovateur et je ne crois pas que ce soit mon rôle, mais plutôt celui des historiens et des critiques de théâtre. » David laisse donc aux autres le soin de définir ce qui est innovateur ou non dans le travail de CORPUS. « Ça ne fait pas partie de ma démarche personnelle. J'essaie de m'exprimer le mieux possible et de créer des images, des situations, des personnages, des chorégraphies qui vont surprendre le public. Je pense surtout à la relation interprète-spectateur. Si notre interprétation de cette relation est novatrice, hé bien tant mieux ! »

Comment aller plus loin ?

Simplement en continuant, me dit Danzon. « Le jour où je n'aurai plus rien à dire, je n'irai pas plus loin. En faisant des spectacles en partant de rien, l'équipe se force à réinventer chaque fois, à développer sa démarche. Je crois qu'il ne faut pas se satisfaire des succès antérieurs, parfois il faut se donner un

coup de pied au cul et se forcer à ne pas se poser. »

Parce que les mots résonnent...

En guise de conclusion, j'aimerais dire à quel point le terme « création », avec ses nombreux sens, a été un précieux prétexte pour pénétrer, plus intimement, les univers artistiques de ces huit directeurs de théâtre. Ces riches entretiens, je dois l'avouer, ont été marquants pour moi. Ils m'ont apporté un éclairage nouveau. En ayant l'occasion de demander à ces artistes le « pourquoi » et le « comment », j'ai été moi-même confrontée à mes propres questions : « Si j'étais à leur place, directrice artistique, comment ferais-je et dirais-je les choses ? » Ces interrogations m'ont portée à réfléchir, à mieux me projeter dans l'avenir ; ils m'encouragent à définir davantage mon vocabulaire et mes aspirations artistiques personnelles.

Les propos que j'ai recueillis, auxquels je me suis si souvent identifiée, sont selon moi remarquablement distincts et semblables à la fois. Ensemble, ils témoignent d'une audace de passer à l'action, d'un désir d'être vivant, tout comme cet art qui nous ressemble et rassemble. Ces rencontres ont fait surgir chez moi une fierté d'appartenance et un désir de me rapprocher de ces artistes de la scène qui m'ont permis d'être complice, pour quelques instants, de leurs rêves et réalités théâtraux...



Nathalie Baroud est comédienne et marionnettiste. Bachelière en théâtre et en communications de l'Université d'Ottawa, elle a également poursuivi ses études en Europe où elle a étudié la voix avec l'Institut Roy Hart, le clown avec Serge Poncelet et le masque neutre avec Philippe Gaulier. Elle travaille présentement à sa première création théâtrale intitulée *Aprée*.



Toronto, métropole des sans-abri

La difficile itinérance du Théâtre français de Toronto

par Serge Olivier photos : Martine Charron



En 1993, l'Association nationale des théâtres francophones hors Québec (ANTFHQ) lançait une vaste campagne publique sur le thème « Onze théâtres ne veulent plus être sans abri ». La campagne dénonçait le fait que, des 12 théâtres francophones établis à l'extérieur du Québec, un seul pouvait alors se féliciter d'avoir un toit. Dix ans plus tard, la situation a changé : c'est une majorité des compagnies qui a maintenant accès à une salle, en Ontario notamment, avec l'établissement de La Nouvelle Scène (Ottawa) et du Théâtre du Nouvel-Ontario (Sudbury). À Toronto toutefois, qui fut la première à abriter un théâtre francophone — le Théâtre du P'tit Bonheur à la Cour Adélaïde —, le Théâtre français de Toronto fait encore partie des itinérants. Comment expliquer ce phénomène ? C'est ce que Serge Olivier est allé demander à Guy Mignault et Jeanne Sabourin.

C'était occasionnel, il y a encore quinze ans. C'est devenu chose courante aujourd'hui. L'une de ces petites choses anodines que l'on vit de nombreuses fois tous les jours. En 15 ans, la population des sans-abri à Toronto a littéralement explosé pour atteindre des niveaux record. Il est donc devenu difficile, voire impossible, de faire semblant de ne pas les voir. Ils font désormais partie du décor, de la réalité ; ils sont partout. De toutes races, tous sexes confondus, ils ont pris d'assaut les coins de rues et les conduits d'air des gratte-ciel du centre-ville. La Ville-Reine perd son lustre. De plus en plus de grandes villes connaissent le même phénomène en Amérique du Nord et dans le reste du monde.

S'il est vrai qu'il se brasse ici de grosses affaires, cela ne veut pas dire pour autant qu'il est facile d'y vivre et d'y réussir. Les financiers de Bay Street tirent les ficelles des politiques fédérale et provinciales selon les humeurs des marchés et le gouvernement en place à Queen's Park a promis de chasser les pauvres au-delà des frontières ontariennes en vertu de la loi C-30. Laver des pare-brise aux grandes intersections pour gagner sa vie est maintenant illégal ici.

La géante américaine Home Depot a même délogé un nombre important de sans-abri qui avaient pourtant réussi à se bricoler et à se recycler un domicile sur le site de l'un de ses futurs super-magasins. Ce vaste terrain contaminé, tristement surnommé « Tent City », non loin de l'embouchure de la rivière Don et du lac Ontario, est toujours vacant mais on y a depuis érigé une clôture haute de six pieds.

Malheureusement, selon le Toronto Report Card on Housing and Homelessness, dont le plus récent rapport est paru en septembre 2003, on apprend qu'au cours des vingt dernières années les

compressions budgétaires ont mis en péril les programmes sociaux importants. Par exemple, en 1993 le gouvernement fédéral a retiré son soutien financier aux programmes de logements sociaux et la province a emboîté le pas deux ans plus tard, en 1995. Ensuite, la même année, la province a réduit de 21,6 % les prestations d'aide sociale puis en 1998, le même gouvernement, toujours dans la foulée de sa révolution du gros bon sens, a éliminé toutes les mesures de contrôle en place sur tous les logements locatifs vacants.

Encore récemment en 1996, les logements locatifs à moins de 800 \$ par mois à Toronto représentaient plus de 65 % du marché. Aujourd'hui, on parle de moins de 20 %. Et comme si ce n'était pas assez, le gouvernement ontarien n'a pas augmenté le salaire minimum des travailleurs de la province depuis 10 ans. À ce jour, plus d'une décennie plus tard, le salaire minimum en Ontario est toujours au beau fixe à 6,85 \$ l'heure. En définitive, et toujours selon ce rapport de la ville, la crise du logement comme la situation déplorable des sans-abri à Toronto sont le résultat en majeure partie des décisions comme celles-là prises par nos gouvernements. L'économie de l'Ontario en général et celle de Toronto en particulier sont de plus en plus solides depuis quelques années. Le nombre d'emplois augmente dans la province comme le salaire de nombreux travailleurs. Mais, malheureusement, comme les statistiques qui suivent le démontrent, ce n'est vraiment pas tout le monde qui en profite.

Selon le Toronto Report Card on Housing and Homelessness, 552 300 personnes vivent sous le seuil de la pauvreté dans la métropole ; les loyers à Toronto ont augmenté de 31 % entre 1997 et 2002 ; aujourd'hui, seulement 20 % des logements locatifs à Toronto sont disponibles pour





800 \$ ou moins par mois ; plus de 25 % des locataires à Toronto gagnent moins de 25 000 \$

par année ; plus de 250 000 locataires dans la Ville-Reine paient plus de 30 % de leurs revenus en loyer ; 20 % paient plus de 50 % ; 71 000 foyers sont sur liste d'attente pour un logement social à Toronto ; 31 985 personnes ont séjourné dans un refuge d'urgence en 2002 ; 4 779 d'entre eux étaient des enfants.

Un théâtre sans-abri

Tragiquement, il n'y a pas que des individus qui soient laissés pour compte à Toronto. Les institutions culturelles dans tout le spectrum des arts en général et des arts d'interprétation en particulier n'en ont pas moins pris pour leur rhume. Le Théâtre français de Toronto (TfT) qui vient de célébrer ses 35 ans en est un exemple patent. Mais il n'est pas seul. On n'a qu'à penser entre autres au Canadian Opera Company et au Ballet national du Canada qui mettent en commun leur acharnement depuis des dizaines d'années pour l'obtention d'un toit, d'un chez-soi, d'une demeure. Ils ont finalement vu leurs efforts récompensés cette année. La première pelletée de terre du futur Centre Quatre Saisons pour les arts de la scène, qui doit ouvrir ses portes en 2006, a été soulevée le 11 avril dernier. Le TfT quant à lui est encore et toujours itinérant.

Guy Mignault est à la barre du Théâtre français de Toronto depuis sept ans déjà. Bien qu'il ait lui-même utilisé cette analogie le 27 mars dernier à l'occasion de la Journée internationale du théâtre dans l'Atrium de la maison de Radio-Canada

à Toronto, quand je lui demande de me décrire comment on se sent quand on est un théâtre français en milieu minoritaire, qu'on a 35 ans et qu'on est toujours itinérant, il hésite.

« Je suis sincèrement un petit peu mal à l'aise de faire la comparaison avec les sans-abri. Je dis « un peu mal à l'aise » parce qu'effectivement je trouve qu'eux, il leur manque l'essentiel pour la vie quotidienne, et au Théâtre français de Toronto, il nous manque, je pense, l'essentiel... mais nous, on travaille plus sur l'âme que sur le côté physique. Donc, le parallèle est intéressant mais ça me met un petit peu mal à l'aise de savoir que les gens couchent dehors. Nous, finalement, on réussit quand même à présenter nos spectacles dans le théâtre, on est à loyer, on n'est pas toujours confortable. C'est dommage parce que, quand les gens viennent à l'entracte prendre un verre, ben ils prennent un verre en anglais. Et puis je tiens à ce que dans peu de temps, on puisse faire de nos soirées une expérience complètement en français. Et ça s'en vient, je pense. On travaille très fort là-dessus. »

Mais l'analogie du sans-abri ne tarde pas à le rattraper. « On passe notre vie dans un baluchon, on n'a pas d'endroit où répéter nos spectacles, on joue nos spectacles puis on les administre. Nos bureaux sont à Dundas ouest dans un édifice médical. Je m'amuse à dire que c'est merveilleux parce que la porte d'à côté, c'est un psychiatre, puis ça peut nous rendre service à un certain moment donné. Mais c'est juste pour me faire croire que j'ai beaucoup de plaisir à vivre



dans un édifice médical », dit-il avant d'éclater de rire. « Nos répétitions ont lieu là où il y a des salles disponibles en ville. Donc, dans le moment, nos salles de répétitions sont à Carlaw et Queen. Et on joue au Berkeley Street Theatre. Ce qui fait qu'on passe une bonne partie de notre temps en auto ou en transport en commun pour se rendre d'un lieu à l'autre. Donc c'est vraiment pas pratique. »

Il devient songeur pendant un instant. « C'est d'une tristesse par rapport aux gens qui travaillent dans le bureau, ils ont l'impression de travailler dans un bureau. Puis quand on travaille dans un bureau de théâtre, on devrait sentir qu'on travaille pour un théâtre, qu'on travaille pour un public, qu'en bout de ligne, c'est le spectacle qui compte. C'est les spectateurs qui comptent. Mais là, ils sont dans un édifice médical. »

« Les acteurs devraient avoir la possibilité de sortir de la salle de répétitions et venir parler avec le directeur administratif parce qu'il y a une erreur sur le chèque où je ne sais pas quoi, ou juste pour venir luncher ensemble, mais ça peut pas exister. Et ça, c'est un problème, c'est un problème... puis il faut le régler », ajoute-t-il fermement.

Le prix de l'itinérance

Jeanne Sabourin est certes une doyenne du théâtre en Ontario français. Elle est non seulement montée sur les planches aux quatre coins de la province d'innombrables fois, elle a de plus œuvré auprès de nombreux organismes et agences gouvernementales qui avaient à cœur la culture d'expression française en Ontario. Elle a en outre dirigé le Bureau franco-ontarien du Conseil des arts de l'Ontario pendant plusieurs années. Le Théâtre français de Toronto est une institution culturelle cruciale à ses yeux.

« Ça prend quand même une très grande place pour moi parce que, même avant

d'habiter Toronto, je connaissais le Tft, sous le nom du Théâtre du P'tit Bonheur, depuis les années 70. Alors pour moi, c'est sûrement l'organisme artistique francophone le plus important et le plus ancien de l'Ontario. Et c'est un organisme essentiel à la vie culturelle de tous les francophones et francophiles de Toronto. Et c'est la place que je lui fais : je ne manque pas de spectacles, quand c'est possible, je l'encourage, j'aime rencontrer les gens qui le fréquentent... Moi je vais au théâtre parce que je suis une personne de théâtre, j'adore le théâtre, mais il y a beaucoup de francophones qui vont au théâtre aussi pour rencontrer des gens, pour sentir la vie culturelle francophone de Toronto. Alors, c'est essentiel à la vie culturelle de Toronto. »

« Le Tft est déjà en partie un théâtre itinérant avec ses spectacles pour la jeunesse, n'est-ce pas ? Il fait de la tournée. Il est évident qu'il y a un manque de continuité quand on parle d'habiter un lieu. Premièrement, on voit que depuis plusieurs années l'administration se fait ailleurs qu'au théâtre où on joue, les répétitions se font ailleurs, et l'entrepôt aussi... Alors on voit la complexité et, je pense, une dépense d'énergie de part et d'autre, que ce soit des comédiens ou de l'administration dans ce déplacement continu. Ça, je pense que les gens doivent être très, très fatigués de ça. Parce que ça prend du temps, ça prend de l'énergie. » Mais quelles sont les conséquences de ne pas avoir de résidence permanente pour le public ? À cette question, Guy Mignault offre ceci : « Les spectateurs, je pense que, dans le moment, ils ont l'impression qu'on est en résidence au Berkeley Street Theatre et c'est un peu vrai. Mais plus ça va, plus Canadian Stage fait de productions, moins on a la possibilité d'avoir les dates qu'on voudrait. Plus ça va, plus c'est compliqué quand on fait une



réception de première pour avoir une salle qui soit adjacente au théâtre. C'est en

train de devenir extrêmement compliqué. Mais pour les spectateurs, ils ont quelque part l'impression qu'on est en résidence et qu'on est relativement confortable. »

« On a un sentiment d'appartenance par rapport à cette compagnie-là mais on n'a pas de sentiment d'appartenance dans un lieu et ça c'est le gros du problème par rapport au public », conclut Guy Mignault. Et Jeanne Sabourin ajoute : « Je pense que, évidemment, de changer d'un endroit à un autre fréquemment, on a de la difficulté à fidéliser ses gens, son public. »

Qu'est-ce qui explique cet état de fait chez l'ainé des théâtres francophones en Ontario, dans la métropole du Canada de surcroît ? Pourquoi, à l'âge vénérable de 35 ans, est-il toujours itinérant et sans-abri ? Guy Mignault réfléchit quelques secondes...

« Comment ça se fait ? Je ne le sais pas. Peut-être que la volonté politique n'était pas là suffisamment. Peut-être que les gens ne le voulaient pas suffisamment. Évidemment, il y a un tas de contingences. D'abord ça coûte cher. Il faut ramasser des sous, beaucoup, beaucoup de sous. La ville de Toronto est une ville qui est, par rapport aux sous, assez pragmatique, assez pratique. Donc, je sais pas comment ça se fait que c'est pas là mais je sais qu'il faut que ça soit là », affirme-t-il sans équivoque.

Jeanne Sabourin a elle aussi sa petite opinion là-dessus. « Écoutez, je pense que c'est justement parce que c'est la métropole du pays. Il faut se rendre à l'évidence que la population francophone de Toronto, même si elle augmente et je

pense qu'en 2001, les statistiques nous révélaient qu'il y avait eu une augmentation dans la population de ce que j'appelle du Centre... il me semble que cette population francophone, elle est très variée, elle est aussi éparpillée sur un immense territoire et c'est une population qui est souvent en transit, c'est-à-dire qu'elle arrive, elle repart, on vient pour le travail et je crois que c'est assez difficile de rejoindre tous ces gens et de les fidéliser. Maintenant, est-ce que c'est la seule raison ? Ça, je ne suis pas certaine. Mais je pense que c'est un théâtre qui a fait ses preuves, qui est en place et qui mérite justement que la population l'appuie. »

À l'aube d'une meilleure conjoncture politique ?

Ce n'est pas depuis hier d'ailleurs que le Théâtre français de Toronto cherche à avoir pignon-sur-rue dans la métropole. Guy Mignault précise : « Il y a eu des tentatives, il y a eu plusieurs tentatives. À un moment donné, en 1990, il y avait deux compagnies en lice pour le 12 Alexander Street et c'est à Buddies in Bad Times que la ville a octroyé le théâtre et ce fut une espèce de dépression et de recul pour la compagnie. Et je pense que cette fois-ci, il faut que ça fonctionne. » Jeanne Sabourin continue : « Ce théâtre-là a assuré une présence continue pour la communauté francophone de Toronto et malgré ses difficultés, ses revers, le théâtre a toujours su tirer ses marrons du feu et a toujours continué à donner de bons spectacles, à améliorer même la qualité de ses spectacles et je crois moi qu'il continuera. Maintenant, là encore, l'appui de la communauté, je ne peux pas le souligner davantage... »

« Écoutez, dans la région, on parle de 133 000 parlant français. Là, évidemment, il y a une partie de cette communauté-là qui représente des minorités raciales et

autres. Peut-être que le Tft a besoin aussi de revoir toute la communauté, il y a peut-être des éléments nouveaux à ajouter pour aller les chercher, et moi je pense que ce théâtre aura longue vie. Mais il faut y aller et puis il faut aller chercher des appuis du gouvernement et plus la communauté sera derrière, plus le gouvernement va se pencher là-dessus. »

« Maintenant, l'autre chose que je dirais c'est que je ne suis pas toujours certaine que la population francophone se renseigne dans les médias francophones à Toronto. Je parle ici plutôt des quotidiens. Et je pense que très souvent nos quotidiens anglophones, qui rejoignent probablement beaucoup plus de francophones qu'on ne le pense, ne sont pas toujours fidèles au Théâtre français de Toronto. On en parle peu. On fera une critique mais on fait rarement la critique les soirs de premières, ce qui donnerait l'occasion peut-être à des gens de venir. Alors ce sont les deux éléments que je trouve importants. Puis, est-ce que la population est derrière ? Je pense que le Tft a besoin probablement de monter une campagne pour aller chercher cette population. Vous savez, les gens, on dit : Oui, on les appuie, on les appuie, on y va... Mais je crois qu'ils ont besoin de plus d'aide que cela. Que ce soit d'appui moral, d'appui financier ou autres. »

« Comme je vous dis, la communauté a un rôle important à jouer et non seulement à donner des sous, mais au niveau des pressions. C'est devenu très, très, très important que les communautés fassent pression, pas seulement la compagnie de théâtre, mais la communauté, comme telle. »

« Je n'excuse pas le pouvoir politique. Mais le pouvoir politique ne répond pas nécessairement. Il faut qu'il y ait un mouvement, qu'il soit assez fort et que les gens entreprennent cette démarche... pour l'obtenir. Et je pense, ce que je vous

dis, c'est que ce n'est pas seulement le conseil d'administration qui doit faire des pressions, c'est toute la communauté. Ce que je sais par expérience, c'est qu'il faut avoir les gens derrière, il faut avoir cette démocratie, il faut que la communauté soit derrière et qu'elle pousse. Et les gouvernements ne nous donneront jamais rien ! On ne nous a jamais rien donné à nous, de toute façon... On est toujours obligé de se battre et de travailler pour obtenir ce que l'on a. Et je pense que ça, ça n'a pas changé, qui que ce soit qui sera au gouvernement, ce sera toujours comme ça », affirme-t-elle avec conviction.

Au moment d'écrire ces lignes, il est important de préciser que l'Ontario est en pleine campagne électorale. Le prochain gouvernement provincial nous réserve-t-il un coup de théâtre sous forme de volonté politique en matière culturelle ? C'est ce que l'on verra au cours des prochains mois et des prochaines années. Bien qu'il soit, à toute fin pratique, illégal d'être pauvre en Ontario et plus particulièrement à Toronto, il est quand même toujours possible de rêver, pas vrai ? Mais la culture est quasi-absente des discours ou du débat à ce jour et ce, de la part des trois chefs des principaux partis. Ensuite, Toronto aura un nouveau maire dès le mois de novembre. Et nous savons d'ores et déjà qu'un nouveau premier ministre entrera en fonction à Ottawa au début de la nouvelle année. L'avenir étant si incertain, peut-être serait-il plus sage de revenir à nos moutons. Et pour mieux comprendre les raisons qui font en sorte que le Tft n'a toujours pas son théâtre, retraçons les grandes lignes de son histoire, qui peut mieux le faire que Monsieur Mignault lui-même pour amorcer le récit !

L'âge d'or de la Cour Adélaïde

« C'était les tout débuts du Tft en 1967, un groupe de dames qui étaient membres de l'Association des femmes canadiennes-françaises et leur nom en coulisse, c'était les fofoufoues ! Ça, c'est Robert Godin qui m'a dit ça. Sa mère faisait partie de ça. Et puis ils ont dit : « Il n'y a pas assez d'activités en français à Toronto, alors attends un peu ! » et puis là, ils ont décidé de monter *Le p'tit bonheur* de Félix Leclerc dans le sous-sol de l'église Sacré-Cœur. Donc, c'est comme ça que ça a commencé, dans le sous-sol de l'église Sacré-Cœur. Ça a duré je pense jusqu'en 1970. »


« John Van Burek est arrivé à ce moment-là et il est devenu le premier directeur artistique plus officiel. Puis là, c'était les projets Perspective Jeunesse, Initiatives Locales et ils ont réussi avec ça à bâtir des trucs, à faire des choses. Puis, c'est en 1970, je pense, qu'ils ont déménagé à Danforth et Broadview où ils se gelaient les pieds durant l'hiver. »

« Par la suite, je peux pas parler de tous les endroits. Mais je peux parler certainement de la Cour Adélaïde qui, pour moi, a été un petit sacrilège. Ce qui s'est passé à la Cour Adélaïde, il y avait des espèces de conflits entre la ville et Metro Toronto. Ça, ça fait que ça a été complexe. Il y avait trois compagnies en résidence, en partenariat, dont le Théâtre français de Toronto et puis deux compagnies anglophones. Les deux compagnies anglophones ont eu des problèmes financiers et elles sont parties à un moment donné. Le Théâtre français s'est retrouvé le bec à l'eau à tenter d'administrer tout ça. Je pense que ce qui ressemblait le plus à une résidence pour vrai, à la maison du Tft, c'était la Cour

Adélaïde. Puis, en plus, la Cour Adélaïde de par sa forme, de par ses boiseries, de par tout ça permettait complètement la mission. Ça ressemblait au Tft. C'est-à-dire que de par sa forme, ça ressemblait au théâtre de répertoire qu'on fait assez régulièrement mais ça permettait aussi dans les deux salles qu'il y avait — il y avait une salle de 100 puis une salle de 200 places — ça permettait vraiment de faire des spectacles complètement éclatés parce que ça pouvait se bouger dans tous les sens. Ouais, je pense que c'est l'endroit qui ressemblait le plus au Tft. »

« Après ça, ils sont allés à Harbourfront, au Théâtre DuMaurier, qui est un théâtre qui coûte très cher à opérer, c'est un théâtre de 350 places... Et là, le Tft s'est retrouvé avec un déficit accumulé assez important, autour de 300 000 \$ », précise-t-il en secouant la tête.

Jeanne Sabourin se souvient très bien, elle aussi, de cette époque. « Oui, ça a été une période extrêmement difficile pour le Tft... Et un des autres éléments qui jouait là-dedans, ce qui est assez intéressant, je pense que ça nous donne un peu l'idée là de la communauté. Quand le Tft était logé à la Cour Adélaïde, il y avait un genre de petit café qui était très, très amusant, intéressant, les gens se reconnaissaient là, y demeuraient, il y avait un endroit où ils pouvaient se rencontrer. Harbourfront a peut-être beaucoup de bonnes facilités, mais c'était froid. Le DuMaurier était froid », dit-elle en riant. « Et la communauté ne se reconnaissait pas, hein ? Je pense que ça dit beaucoup concernant ce que la communauté francophone de Toronto recherche aussi, elle cherche un peu cette chaleur, ce genre d'intimité... Mais, malheureusement, oui, l'expérience a été assez dévastatrice. Mais voyez-vous, il y a une chose avec le Tft : écoutez, après 35 ans, ils ont eu beaucoup de difficultés mais ils en sont toujours ressortis. »



Guy Mignault poursuit en parlant du théâtre de la rue Berkeley qu'ils occupent encore à ce jour. « Et puis là, il y a eu une entente qui s'est faite avec Canadian Stage en 1990. À l'époque, Canadian Stage commençait à administrer ce théâtre-là... Et puis, il y a des ententes qui ont été prises avec le Tft. Donc, il y a deux salles ; une de 230 places et une de 150 places, puis on devait pouvoir utiliser les deux salles et ainsi de suite. » Mais il faut se rappeler que le Théâtre français de Toronto est un théâtre en milieu minoritaire tandis que CanStage est dans son milieu naturel puisque c'est la langue de Shakespeare qui domine dans la métropole.

« Au cours des années, Canadian Stage s'est mis à produire davantage. Le théâtre en bas, de 230 places, est occupé à peu près tout le temps par eux. Donc on n'y a pas vraiment accès sauf en été, mais en été on ne joue pas, ce ne sont pas les bonnes dates. Et puis on joue toujours finalement dans cette salle de 150 places qui était installée dans un sens et puis là, ils l'ont installée dans l'autre sens. Mais c'est comme si on n'avait pas vraiment notre mot à dire puisqu'on n'est pas vraiment chez nous », dit-il.

« Dans le sens où c'est présentement, c'est intéressant pour un ou deux spectacles. La salle est devenue trop large, pas assez profonde... puis beaucoup trop large ! Alors c'est intéressant pour certaines scénographies, comme par exemple, on a fait « Les Contes urbains » avec une espèce de trottoir qui nous permet une bonne distance avec aucun rideau, ça devient intéressant. Des trucs comme ça. Mais pour des décors, comme je me souviens, *L'État des lieux* joué par le TNM, bien là, on avait l'impression que le décor nous sautait dessus. On a été obligé d'enlever des bancs dans les

premières rangées et on mettait une clôture, ça séparait... C'est pas tout à fait confortable, c'est pas l'idéal », dit-il encore en riant.

L'esprit du p'tit bonheur

Je choisis donc ce moment pour demander à Guy Mignault de me décrire le monde dans lequel nous vivons actuellement, ce qui semble provoquer instantanément une avalanche d'idées qui fusent de toutes parts. « Je vais répondre de manière entourloupette mais sans vraiment que ça en soit une. Dans le moment, nos sociétés, on ne fait plus les choses pour les bonnes raisons. C'est pas compliqué. C'est ça. Donc, les politiciens comme les autres, on ne fait plus les choses pour les bonnes raisons. Si on fait un sourire à quelqu'un, c'est parce que ça va nous rapporter quelque chose. Au lieu de juste décider qu'on fait une démarche de bonheur, une démarche pour être ben, juste être ben ! C'est pas ça ! Dans la tête des gens, et c'est ce que nous martèle la télévision, pour être bien, il faut avoir, il faut posséder. C'est pas la quantité d'affaires qu'on a qui compte, c'est ce qu'on fait avec ! »

« Et quand on parle de finances, de mondialisation et tout ça, on ne parle jamais de la mondialisation du bonheur par exemple, la mondialisation de la générosité, la mondialisation de la poignée de main, de la tolérance. Et le mot tolérance déjà c'est *cheap* un peu ! C'est pas l'acceptation. C'est pas généreux la tolérance comme mot. En plus sur les routes et un peu partout, on lit des mots comme tolérance et zéro, l'un à côté de l'autre. Qu'est-ce que ça envoie comme message profond ? Ça veut dire qu'on ne peut ne pas être tolérant. Être tolérant, c'est le minimum qu'un être humain doit donner à l'autre être humain. Un minimum ! Là on met le mot zéro à côté de minimum ! On est *cheap* rare ! »

« À un moment donné, vers la fin des années 80, il y avait eu un petit crash de la bourse, et ça, ça avait fait peur à plein de monde. Avant ça, partout, il y avait des régimes enregistrés d'épargne action, des REEA. Ça n'existe plus, on n'entend plus jamais parler de ça ! », dit-il, tout en riant d'un rire qui en dit long. « Là, il y a juste des régimes de retraite. Mais c'est ça ! C'est ça quand on dit que les gens font pas les choses pour les bonnes raisons. Si on met un paquet de sous dans un endroit pour la retraite puis que les gens se mettent à jouer avec ça comme si c'était leur fortune personnelle et puis réussissent à faire ce que les gens de Enron ont fait, là tu te dis : « c'est deux poids, deux mesures. » Donc, on ne fait plus les choses pour les bonnes raisons. »

« Quand j'étais petit gars, et ça c'est très important pour moi, j'ai demandé à mon père, on parle des années 1963, quand y a le blocus de Cuba, Kennedy, les rouges s'en viennent : Qu'est-ce qu'ils vont faire avec ça ? Le McCarthysme vient juste de finir. C'est laid ! Je dis à mon père : C'est quoi la différence entre le communisme et le capitalisme ? Et mon père me dit dans sa grande sagesse : Le capitalisme, c'est l'exploitation de l'homme par l'homme. Et le communisme, c'est l'inverse ! Et c'est vrai ! »

« Et là, le capitalisme à la Bush, par exemple, on ne peut pas penser à ça sans avoir la nausée. Ce gars-là a dit, Bush a dit : "God chooses the leader and the leaders have got to do God's job." À partir du moment où t'es investi personnellement d'une mission de Dieu, tu peux t'appeler Bush ou Ben Laden ou n'importe quoi, tout est permis ! Et il a ajouté lors d'un discours "Democracy is free trade !" Et c'est pas vrai. La démocratie, c'est pas le commerce. C'est pas vrai, ça ! Puis baptême ! C'est les humains qui

comptent, ça n'a aucun bon sens ! »

« Dans son état, le Texas, quand il était gouverneur, jamais, il n'a jamais gracié un condamné à mort. Jamais gracié personne. Je pense qu'il y en a eu autour de 280... Sur 280, il n'y a pas eu une erreur de la justice ? Il n'y a pas eu un bénéfice du doute ? Ben voyons donc ! »

Face à cette même question, Jeanne Sabourin devient songeuse... « Oh mon Dieu... C'est une très grande question puis j'avoue qu'il y a une chose que je peux dire : quand je regarde ce qui se passe dans le monde, quand je regarde, que ce soit la guerre... Nous sommes en 2003, puis est-ce qu'on a appris quelque chose ? Est-ce que l'homme a appris quelque chose ? Est-ce que dans le fond, l'être humain a évolué ? Foncièrement ? On se bat toujours, il y a des guerres... il y a toujours ces frictions qui sont là... Et on le voit, nos gouvernements ne donnent pas toujours l'exemple non plus, n'est-ce pas ? »

L'âge d'avoir un toit

Le directeur artistique du Théâtre français de Toronto n'hésite pas à admettre que son arrivée dans la métropole marque aussi le point de départ de tout un apprentissage. « Ça va faire sept ans le 1^{er} mars que je suis ici. Ça fait sept ans. Écoute, des fois, je fais des espèces de cauchemars qui me rappellent quand je suis arrivé. Je suis un fou, moi. J'ai 49 ans. Je quitte Montréal, mes affaires vont bien, je suis propriétaire d'un théâtre. Je lâche tout ça pour m'en venir ici... J'ai une amie, Marie-Thérèse Quinton, qui me dit à un moment donné : Tu sais, Paulo Cœhlo a écrit une petite phrase « Et il comprit que de prendre une décision n'était que le début de quelque chose. » Et c'est ça que j'ai réalisé », affirme-t-il d'un air serein.

« Quand on prend en charge une

compagnie, qui a l'époque avait 29 ans, c'est certain qu'il y a un passé, un passé parfois lourd. Et puis, il y a des garde-robes. Et dans les garde-robes, il y a des cadavres. Tout-à-coup, tu te dis, je savais même pas qu'il y avait un garde-robe, *let alone* avec un cadavre dedans ! » lance-t-il, avant de se mettre à rire à gorge déployée. « Quand on prend une position comme celle-là, la première question qu'on doit poser au conseil d'administration, c'est : « Est-ce que la situation financière est saine ? » Ça je l'ai appris à mes dépens. Mais ceci étant dit, ça a été vraiment un gros travail d'équipe de réussir en 18 mois à éliminer une dette qui représentait 20% de notre budget. Ça a été considérable. On est encore un petit peu essoufflé de ça. »

Trop essoufflé pour s'attaquer à un projet de résidence permanente pour le Tft à Toronto ? Bien au contraire ! Ce serait mal connaître Guy Mignault ! Sous sa bonhomie légendaire, se cache un homme qui a de l'énergie, de l'enthousiasme, de la détermination, du courage, de l'optimisme... à revendre !

« Dans un pays comme le Canada qui est un pays bilingue, dans la métropole du Canada où il y a un gros groupe de gens qui sont des francophones, on va avoir dans peu de temps j'espère un endroit où ça va être écrit en gros : Le Théâtre français de Toronto. Et je veux mentionner ici Ghislain Caron qui est le directeur administratif du Tft, c'est comme notre mission. C'est extrêmement important pour nous et pour le conseil d'administration aussi. Et le c.a. pose les bonnes questions. On tente d'arriver avec les bonnes réponses. On veut que ça marche. On ne veut pas seulement avoir une maison, on veut qu'on ait une maison puis qu'elle puisse fonctionner et qu'elle puisse durer elle aussi au moins 35 ans. C'est l'appartenance et la dignité. Le

moins que tu puisses demander de la société, c'est un toit. »

Jeanne Sabourin croit elle aussi que le moment est venu. « Évidemment, en fin de compte, on parle de trois gouvernements qui ont vraiment besoin d'agir, là. Et puis, finalement, il y aura sûrement une autre atmosphère à Ottawa et on parle de Toronto avec les élections qui s'en viennent ici aussi, un nouveau maire sûrement, et puis on pense qu'on aura un nouveau gouvernement ontarien. Alors je pense qu'on a beaucoup, beaucoup de travail à faire pour aller le chercher, pour l'obtenir ce théâtre-là. Et j'admire le conseil d'administration et tous les gens qui travaillent aussi au Théâtre français parce qu'ils ne lâcheront pas, puis je ne pense pas que la communauté lâche non plus. J'attendrais pas plus que ça moi. Je pense que c'est très important de le faire et je pense qu'il est temps justement dans cette période qui nous donne un peu d'espoir, qu'il est temps d'agir et puis d'y aller. »

La lumière au bout du tunnel ?

« C'est simple! C'est un endroit où il y a des locaux d'administration, des locaux de répétitions, des locaux d'entreposage et un théâtre. Un théâtre qui est malléable. Un théâtre dans lequel on peut avoir 100 spectateurs ou 350 spectateurs. Un théâtre qui est assez bien pensé pour qu'on puisse continuer à faire des shows un peu plus intimes et faire des spectacles parce que c'est ça qui est notre mission. On a un éventail de travail à faire. Quand on fait un Molière avec 12 personnes sur scène, on a besoin d'un peu plus de recul puis quand on joue un spectacle avec deux personnages, qui se chuchotent comme ça, on a besoin d'être plus intime. C'est ça qui est l'idéal. »

« Je n'ai qu'à regarder le théâtre à Ottawa, La Nouvelle Scène, et puis vous avez évidemment un théâtre là-dedans, il y a de la danse aussi, bon dans le lobby,



THE DISTILLERY
HISTORIC DISTRICT
TORONTO 1812 CANADA

55
MILL

il y a des expositions de peintures, et c'est devenu pour la Ville d'Ottawa, qui est évidemment une ville où la population francophone est beaucoup plus homogène, c'est devenu un endroit que les gens veulent fréquenter, des fois pour des réunions, pour d'autres activités. Et je pense que finalement, cette salle, ce théâtre ici pourrait être vraiment le rond-point des activités artistiques francophones. » Guy Mignault va même plus loin. « En ce qui me concerne, je pense que c'est du sine qua non. Parce que pour moi, c'est le pas normal en avant. C'est une condition sine qua non à la survie du Tff. Quand je suis arrivé, on faisait trois spectacles par année. Là on en fait sept. Et ça marche. Il se peut qu'on ait besoin de plus. Il se peut qu'on ait besoin de dix spectacles par année. Mais plus ça va, plus la population francophone et francophile de Toronto augmente de plusieurs façons. Ça augmente par l'arrivée d'immigrants qui viennent

d'Afrique et du Moyen-Orient, d'Iran. C'est extraordinaire tout ce qui se passe. Ça pour moi, c'est d'ailleurs une des missions qui sont importantes dans l'immédiat. Il faut qu'on réussisse à travailler davantage avec ces gens-là, qui arrivent et qui sont des francophones ou des francophiles ou des français ou des français langue seconde, puis bâtir un avenir plus grand. »

Dans la mire du Théâtre français de Toronto, le quartier historique de la distillerie Gooderham & Worts au centre-ville. Situé à deux pas du Berkeley Street Theatre, ce site enchanteur bourdonne à nouveau d'activités près de 200 ans après sa création. « On est en train d'analyser une possibilité de s'installer à Gooderham & Worts. Oui, on peut le dire. Ah oui ! Et puis, je pense qu'on peut dire que c'est même important, parce que cet endroit-là, c'est dans un an le centre culturel de Toronto. Et c'est en pleine ébullition déjà. Et puis, il faut qu'on soit là. Il faut qu'on soit là pour l'identité francophone de Toronto puis l'identité du Théâtre français de Toronto. Te rends-tu compte ? C'est là où tous les gens qui vont aller voir des spectacles, vont passer. Puis là, tout à coup, sur un édifice, en gros, ça va être écrit : **Théâtre français de Toronto** ! Écoute ! », dit-il, avec une étincelle dans les yeux.



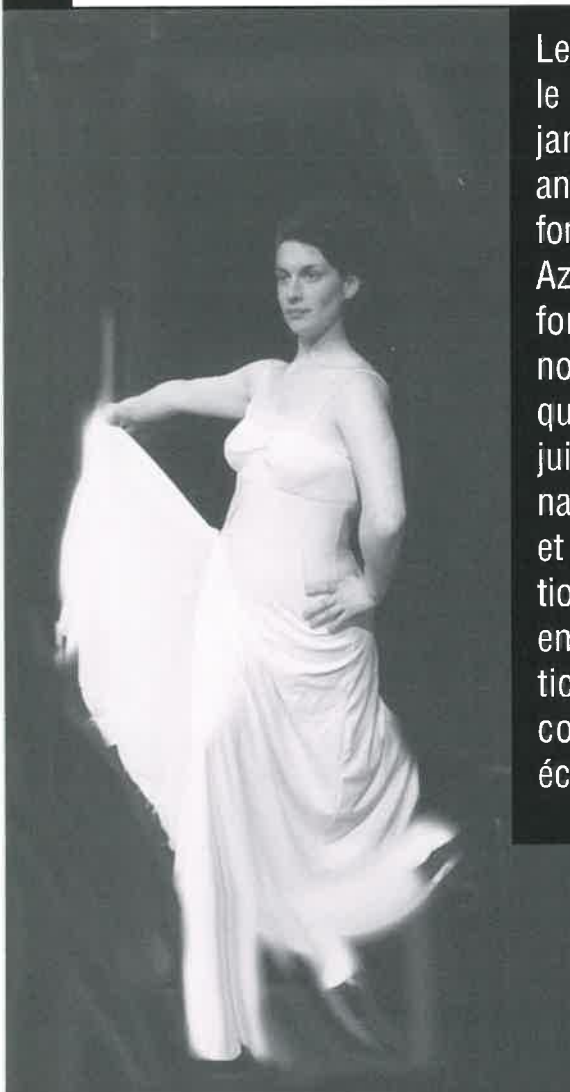
Serge Olivier est un comédien et metteur en scène qui habite à Toronto depuis une quinzaine d'années.



Martine Charron est une artiste pluridisciplinaire qui habite Toronto depuis 1990.

Le programme Arts d'expression de l'Université
Laurentienne

Une approche holistique et multidisciplinaire



Le programme Arts d'expression voyait le jour à l'Université Laurentienne en janvier 2000, récompensant des années d'efforts investis par ses deux fondatrices, Hélène Gravel et Madeleine Azzola, à établir le bien-fondé d'une formation artistique en français dans le nord de la province. Le programme, qui délivrait ses premiers diplômes en juin 2003, offre maintenant une alternative intéressante et originale à ceux et celles qui veulent suivre une formation théâtrale universitaire en français en Ontario. Michel Dallaire, qui a participé deux ans au programme comme artiste en résidence, vient éclairer les orientations qui l'animent.

par Michel Dallaire

« L'imagination est plus importante que le savoir. »

— Albert Einstein

« Pour qu'un des plus grands génies que la terre ait connu accorde cette importance à l'imagination, il est étonnant que notre système éducatif n'ait pas encore reconnu à sa pleine valeur le rôle de la créativité dans l'apprentissage et son importance sur le plan de la réussite. »¹

Voilà la première phrase de la préface du livre intitulé *Expression dramatique*, cosigné par Hélène Gravel et Madeleine Azzola en 1989.

Depuis la parution de ce livre, force est de constater que la créativité a toujours été au cœur des intérêts et des préoccupations des cofondatrices du programme Arts d'expression de l'Université Laurentienne de Sudbury.

Après de nombreuses années de travail auprès des élèves des écoles secondaires de la région de Sudbury, elles relancent en 1992 La Troupe de l'Université Laurentienne puis réussissent à convaincre les autorités de l'université de mettre sur pied un cours sur la créativité qui mènera finalement à la création du programme.

Directrice du programme Arts d'expression et professeure depuis sa mise sur pied en janvier 2000, Madeleine Azzola affirme que le besoin d'un tel programme se faisait sentir depuis longtemps. « Il s'agissait de créer un pont entre l'école secondaire et le monde professionnel. Voilà ce qui, au départ, nous a incitées à concevoir et à mettre sur pied le programme, explique-t-elle. On voyait trop souvent les jeunes d'ici sortir du secondaire où ils avaient vécu une belle expérience théâtrale, et vouloir poursuivre. D'une part, il y avait ceux et celles qui choisissaient de s'exiler, soit à Ottawa, soit à

Montréal. D'autre part, il y avait les étudiants qui s'inscrivaient au programme offert au Thorneloe Theatre Department de l'Université Laurentienne, mais qui se voyaient obligés d'étudier en anglais. »

Fidèle à sa vocation première, le programme Arts d'expression favorise l'expression sous toutes ses formes : interprétation, écriture dramatique, mise en scène, chorégraphie, arts visuels, musique, environnements sonores, chant, voix, poésie, danse, mouvement, etc. De plus, les étudiants et les étudiantes ont accès à des stages d'administration des arts, ainsi qu'à une formation technique.

« Afin de répondre aux besoins et aux talents particuliers de chacun des étudiants et des étudiantes, le programme accorde beaucoup d'importance à une approche qui leur permet d'explorer leur domaine d'intérêt, explique Madeleine Azzola. Évidemment, il y a notre personnel permanent qui nous permet de faire le lien entre tous les intervenants, toutes les activités. En plus, on fait appel à de nombreux artistes en résidence — des gens provenant de toutes les disciplines artistiques — qui permettent aux étudiants et aux étudiantes de parfaire leur formation, de tisser des liens étroits avec des créateurs qui vivent de leur métier, de bénéficier de conseils leur permettant de mieux comprendre le marché du travail et d'entrevoir les possibilités qu'offre une formation en art. »

Parmi ceux et celles qui ont collaboré à titre d'artistes en résidence, on retrouve Carole Aveline, Daniel Bédard, Robert Bellefeuille, Denise Boulanger, Jean Marc Dalpé, Robert Dickson, Alain Doom, Annick Léger, Richard Léger (qui fait maintenant partie du personnel permanent),

Robert Marinier et Fernand Rainville. J'ai eu aussi le plaisir d'être un de ceux-là.

« La participation des artistes en résidence crée un équilibre entre la théorie et la pratique, affirme Daniel Aubin, étudiant en quatrième année. Elle permet aussi de répondre aux besoins de chaque individu. Chacun peut aller chercher les

La participation des artistes en résidence permet aussi de démystifier le processus créateur, de comprendre qu'il y a des moments où la solitude et le travail individuel sont importants, et des moments où il faut savoir s'entourer de gens qui savent nous nourrir, qui sont en mesure d'appuyer notre démarche. »



Micheline Marin et Miriam Cusson dans *Violette sur terre* de Carole Fréchette (Théâtre du Nouvel-Ontario, Théâtre du Tandem et Théâtre en Scène)
+ photographie : Roger Doucet

éléments qui l'intéressent. Dans mon cas, ça a permis une rencontre avec un dramaturge, une rencontre qui m'a marqué, qui a influencé mon processus de création, qui m'a encouragé à poursuivre. Les artistes en résidence apportent aussi une très grande souplesse au programme puisque, d'un projet à l'autre, on peut aller chercher les ressources qui correspondent aux intérêts des étudiants et au projet qu'ils veulent mettre sur pied.

Diplômée du programme, Miriam Cusson renchérit. « Axé sur l'ouverture, le programme est en constante évolution. D'une année à l'autre, d'un individu à l'autre, on doit savoir s'adapter, demeurer à l'écoute des préoccupations de chacun. À mon avis, cela crée une belle dynamique qui met l'accent sur le respect et les talents de chaque individu. Cela ouvre également la voie à toutes sortes de découvertes dans des

domaines connexes. Par exemple, une personne qui, au départ, s'intéresse surtout au mouvement, aura aussi l'occasion d'explorer l'écriture, la voix, la mise en scène..., ce qui permet de mieux comprendre l'ensemble du processus de création. »

Alors que le programme Arts d'expression reconnaît ses premiers diplômés, il y a lieu de se pencher sur le rôle du programme auprès de la génération montante.

« Avec le temps, il est clair que les étudiants inscrits au programme feront différents choix de carrière, ajoute Miriam Cusson. Certains deviendront peut-être metteurs en scène, comédiens, écrivains, enseignants, etc. À mon avis, des débouchés existent dans de nombreux domaines. Il suffit de les trouver. Et au fil des années, le programme formera des concepteurs, des gens qui ont une vision d'ensemble de ce que sont l'expression artistique et la création, des gens qui ne craignent pas le changement, qui savent s'adapter à de nouvelles réalités, qui ont une grande ouverture sur le monde qui les entoure, des gens qui — j'en suis convaincue — sauront contribuer au monde culturel et social, en Ontario français ou ailleurs. »

Chose certaine, peu importent leurs choix de carrière, le désir et la passion que suscite la création risquent d'en influencer plus d'un. Et il est clair que ce programme donne à l'expression et à la création l'espace qu'il faut, que le mode d'expression se renouvelle sans cesse, se faisant porteur du sens de celui ou celle qui se l'accapare.

Les personnes interviewées dans le cadre de cet article décrivent les arts d'expression comme une « pratique de la vie », de la vie quotidienne. « Lorsqu'on réussit à démystifier la pensée latérale, lorsqu'on a compris qu'il n'existe aucune recette magique, on assiste à un décloisonnement de l'expression et des formes qu'elle peut prendre, explique Madeleine Azzola. Il n'est pas toujours facile pour les étudiantes et les étudiants, habitués à la pensée dite logique, de passer d'une sorte de chaos à l'ordre, de saisir les mécanismes qui leur permettront d'extérioriser ce que toute une société a trop souvent voulu refouler. Il s'agit donc de leur donner des outils, de leur faire découvrir ces outils qu'ils possèdent déjà sans toujours en être conscients; des outils qui permettent de faire éclater le moule, les anciens modèles, les schèmes appris depuis la petite enfance. Une fois cette énergie libérée, il suffit souvent de l'orienter, de la canaliser afin de permettre à tout un chacun de mieux se définir, d'aller le plus loin possible dans le cadre d'une recherche continue. »

Depuis deux ans, j'ai eu l'occasion de voir les étudiants du programme Arts d'expression étudier, travailler, se questionner, partager, rire, parfois même pleurer. J'ai aussi vu chacun d'entre eux apporter sa contribution personnelle avec toute la fougue et la passion qui entourent le geste créateur. D'aucuns diront que la création est à la fois le moyen et le lieu d'une quête qui permet de mieux se connaître, de mieux comprendre le monde, la condition humaine... J'ajouterais : de susciter des changements.



Les trois premiers finissants du programme : Miriam Cusson, Jules-Pierre Fournier et Céléste Dubé.



Miriam Cusson et Geneviève Couture dans *Violette sur terre* de Carole Fréchette (Théâtre du Nouvel-Ontario, Théâtre du Tandem et Théâtre en Scène)
+ photographie : Roger Doucet

Lorsqu'on demande à Madeleine Azzola comment elle entrevoit l'avenir du programme, elle n'hésite pas à dire que « la créativité demeurera le véhicule d'une ouverture sur soi et sur le monde ». Elle ajoute qu'un projet multiculturel est également à l'étude, « un projet qui permettrait d'unir les efforts de créateurs de cultures différentes, riches de leurs valeurs, de leurs méthodes de travailler et d'explorer. Nous vivons à une époque où les idées se bousculent constamment et il faut savoir offrir une formation permettant aux étudiantes et aux étudiants de porter un regard critique et éclairé sur la société, de relever les défis auxquels ils feront face. Cela suppose une approche holistique et multidisciplinaire. »

En 1973, parlant d'une autre génération d'étudiants et d'étudiantes, Fernand Dorais écrivait : « Comprirent-ils, lointamment, que ce qui n'est pas exprimé n'existe pas ? qu'il n'y a de culture que vivante ? (...) Ils comprirent peut-être autre chose : qu'il faut s'exprimer en un geste beau, irréfutable et nécessaire, et que le reste sera donné par surcroît. »² Avait-il pressenti la naissance de cette génération qui aujourd'hui, se prépare à nous éblouir ?

1. Hélène Gravel et Madeleine Azzola, *Expression dramatique*, Sudbury, Prise de parole, 1989, p. 7.

2. Fernand Dorais, *Lignes-Signes*, Sudbury, Prise de parole, 1973, p. 9.





M A I T A



Maita au Mexique

Récit d'une incursion à l'international

par **Esther Beauchemin**

Bien qu'on en parle depuis plusieurs années, l'accès au marché international reste pour les compagnies franco-ontariennes un phénomène encore assez rare. En dehors du Festival de Limoges où des créations franco-ontariennes sont régulièrement invitées, les expériences de diffusion à l'extérieur du Canada se limitent à quelques petites tournées en France et en Belgique. L'expérience vécue récemment par le Théâtre de la Vieille 17 avec la pièce *Maita* représente donc une percée intéressante : pour la première fois, une compagnie franco-ontarienne était invitée à présenter un spectacle au Mexique, et en espagnol de surcroît. Esther Beauchemin, qui a doublement vécu l'expérience, comme auteure et membre de la distribution, nous ouvre son journal pour partager cette aventure mémorable.





Un des aspects les plus agréables du travail de comédien à la pige est l'espoir et la possibilité d'aller jouer à l'étranger et de pouvoir échanger avec des gens d'autres cultures, dans le cadre bien particulier du travail. Ces expériences sont souvent motivantes, parfois éprouvantes mais toujours inoubliables. Ces projets provoquent en nous bien des rêves mais aussi bien des déceptions car leur réalisation est complexe et aléatoire. Qui aurait dit, au printemps 2000, que l'équipe de comédiens de *Maïta*, passant par toutes les émotions, serait mise au défi de présenter ce spectacle jeunesse au Mexique, dans le cadre d'un événement culturel international et qui plus est, en espagnol ?

L'aventure commence au Carrefour international de théâtre de Québec, en mai 2000, lors de la création de cette coproduction du Théâtre de la Vieille 17 et du Théâtre de Sable de Québec. La directrice du Festival de México en el Centro Histórico, Medhina Martinez, assiste alors à une représentation de *Maïta* et s'émeut du destin tragique de cette petite asiatique, forcée de travailler dans une usine de jouets pour rembourser les dettes de sa famille. Madame Martinez invite alors les deux producteurs à venir présenter la pièce à México au printemps 2002, dans le cadre du festival qu'elle dirige. Après une légère hésitation devant l'ampleur de cette entreprise, les deux compagnies de théâtre acceptent l'invitation et commencent à jeter les bases du projet : démarches auprès des organismes subventionneurs, contacts avec des intervenants ayant l'expérience des projets internationaux. La traduction du texte est confiée à Cecilia Fasola, une traductrice ayant l'expérience des textes de théâtre et qui a travaillé, entre autres, avec le Théâtre du Carrousel de Montréal.

De notre côté, nous commençons tranquillement à apprivoiser la langue espagnole, supervisés par Daniel Zamorano, un professeur en traduction qui a encadré les comédiens de maintes productions théâtrales présentées en espagnol à l'étranger. C'est une chose d'apprendre un texte dans une langue qu'on ne connaît pas ; cela en est une autre d'interpréter un personnage et de rendre les nuances d'un texte ! Outre les difficultés liées à l'apprentissage d'une langue — mémorisation, prononciation et accents toniques — s'ajoute le défi de jouer vrai. Pour y arriver, il faut apprendre le texte exactement comme on apprendrait une chanson pour intégrer la musicalité de la langue. Afin de travailler la bonne prononciation et de mettre les accents toniques aux bons endroits, notre précepteur enregistre sur cassette le texte de chaque personnage de façon à ce que chacun puisse travailler de son côté. Pendant l'année 2001, nous le rencontrons individuellement à intervalles réguliers. À l'occasion de ces rencontres, nous corrigeons et affinons notre interprétation. Le travail collectif, lui, se fera ultérieurement, en répétition, quand sera venu le temps de monter le spectacle, juste avant de partir pour le Mexique. Nous profitons néanmoins des tournées en Ontario et au Québec pour répéter des bouts de texte espagnol entre nous « en cachette ». Nous nous amusons beaucoup de la consonance de certains mots et surtout de notre maladresse à articuler certains sons. Nous sommes cependant tous d'accord sur un point : l'espagnol est une langue magnifique.

Mais voilà qu'en janvier 2002, nous apprenons que notre participation est compromise suite aux attentats du 11 septembre 2001. En effet, le Festival de México en el Centro Histórico est en

grande partie subventionné par des entreprises privées, dont plusieurs avaient leur siège social dans les immeubles du World Trade Center. Les dirigeants du festival, qui doivent faire d'importantes compressions budgétaires, décident de couper dans la programmation jeunesse et *Maiïta* se retrouve au nombre des spectacles annulés. Tout ce travail, tous ces efforts pour rien ? Les responsables du festival ont beau se confondre en excuses et nous promettre une lettre d'invitation pour 2003, les bailleurs de fonds nous annoncent leur décision de maintenir les subventions si *Maiïta* se produit au festival, nous sommes tous déçus et avons désormais peine à croire en la réalisation du projet mexicain... Qu'à cela ne tienne ! Ici, au pays, des milliers de jeunes spectateurs attendent notre venue. En 2002, *Maiïta* est joué à 65 reprises et l'accueil exceptionnel réservé au spectacle, partout où il passe, nous fait vite oublier notre déception. De leur côté, les producteurs se cramponnent et poursuivent les démarches avec Mexico, même si maintenant, ils travaillent avec la conscience d'un nouvel échec possible. Et lorsque enfin, ils nous annoncent notre départ officiel pour le Mexique, les doutes s'effacent pour faire place à un étrange mélange d'ahurissement, d'exultation et de terreur. On y va vraiment pour vrai ? Youpi ! On va vraiment jouer en espagnol ? Au secours !

Nous tentons de nous rassurer en nous disant que nous possédons le spectacle, puisque, depuis sa création, nous l'avons présenté plus d'une centaine de fois. De plus, à ce stade-ci, nous connaissons notre texte espagnol par cœur, sur le bout des doigts, même. C'est du moins ce que

nous croyons, lorsque nous travaillons chacun dans notre coin. Mais lorsque commencent les répétitions, le metteur en scène, Robert Bellefeuille, nous jette dans l'arène : pas de travail de table, allez, hop, debout ! Envoyé dans le décor avec les marionnettes, les accessoires et la musique. C'est la gorge sèche et les mains moites que nous enchaînons une première fois. Le spectacle, qui dure habituellement 55 minutes, s'étire péniblement pendant une heure dix, sous les fous rires de Bellefeuille, de Josée Campanale, la directrice artistique du Théâtre de Sable et de Diane Fortin, notre régisseuse adorée, qui entendent la version espagnole pour la première fois. L'enchaînement est plein d'erreurs et de maladresses, mais nous sommes tous émus d'entendre les personnages en espagnol. Même notre précepteur, qui assiste aux répétitions, est

content : il reste pas mal de boulot à faire, mais le travail avance bien.

Nous réalisons que jouer dans une autre langue comporte des changements significatifs dans le rythme des personnages et le souffle du spectacle. Par exemple, une phrase de sept syllabes, devant se glisser entre deux répliques, en comporte douze en espagnol. Si un personnage bégaye, sur quels mots, quelles syllabes bute-t-il ? Des ajustements et des modifications deviennent nécessaires afin de conserver l'esprit, le rythme et le sens de la scène. Une autre difficulté est de constamment garder en tête la musicalité des répliques car dès que nous modifions l'interprétation, emportés par le jeu ou l'émotion, la





musicalité de la langue change et sonne faux, quand le texte ne devient pas carrément incompréhensible ! Il faut aussi intégrer cette musicalité au corps et aux mouvements de nos personnages : on ne bouge pas de la même manière en espagnol puisque la charge émotive des mots ne se trouve pas au même endroit qu'en français. Nous progressons mais avons l'impression d'avoir un peu perdu le contrôle sur nos marionnettes et le spectacle. La moindre erreur de texte peut mettre les autres dans un grand embarras et il est impossible d'improviser pour s'en sortir. Jouer dans une langue qu'on ne maîtrise pas, c'est comme marcher sur un fil de fer sans filet de sécurité. Cardiaques, s'abstenir !

Afin de briser la glace et de nous sécuriser dans notre travail, les producteurs, appuyés par l'ambassade du Mexique, ont organisé une représentation de *Maïta* en espagnol pour la communauté hispanique et hispanophone de la région d'Ottawa. Deux semaines avant notre départ pour México, nous jouons à La Nouvelle Scène à guichets fermés et sommes contraints de refuser une soixantaine de personnes, faute de place. Les profits de la représentation vont à l'organisme Free the Children – Enfants libres, organisme humanitaire dont le but est d'abolir le travail forcé des enfants dans le monde.

Nous mourons de trac et c'est plein d'anxiété que nous écoutons ce public bavarder en espagnol en attendant le début de la représentation. L'épreuve de vérité commence par une sueur froide lorsqu'une erreur de texte est commise par le comédien qui ouvre le spectacle. L'estomac noué, nous attendons la suite mais notre camarade reste zen et s'en sort comme un as. L'histoire reprend son cours et nous nous rendons jusqu'à la fin sans trop d'anicroches. Ce n'est que

lorsque les applaudissements éclatent que nous réalisons que le public a compris et qu'il nous a suivis. La joie, la détente et le soulagement que nous avons tous ressentis sont indescriptibles ! Nous pouvons commencer à fouiller dans nos boîtes, à la recherche de vêtements légers. Nous partons pour le Mexique l'esprit tranquille.

Notre arrivée à México est comme une caresse après ce mois de mars froid et maussade. Nous sommes envahis par la chaleur, les odeurs, la couleur des fleurs et du ciel. Partout, des boulevards, des voitures et des gens. Beaucoup de gens avec de beaux visages couleur pain d'épices, aux fiers et nobles traits indiens. Et surtout, des jeunes. Partout des jeunes : des bébés, des enfants, petits et grands, des adolescents. À México, les personnes de moins de 25 ans représentent une très large part des 30 millions d'habitants et les têtes blanches sont rares ; cela nous rappelle à quel point notre société est vieillissante. La ville est pavisée d'immenses banderoles annonçant le festival, dont la plus grande orne l'hôtel ultramoderne où nous séjournons. Un hôtel digne des films de James Bond avec des cages d'ascenseurs transparentes et d'interminables corridors percés d'innombrables portes. On nous accueille chaleureusement et on nous traite aux petits oignons.

Le théâtre où nous devons présenter le spectacle se trouve à quelques minutes de marche de l'hôtel. Nous nous y rendons tous rejoindre l'équipe technique qui est arrivée quelques jours plus tôt afin de faire le montage. Le Teatro Jimenez Rueda est une belle et vaste salle de 500 cents places, moderne et bien équipée, dont le fonctionnement est assuré par une quinzaine de techniciens qui travaillent à plein temps ou à temps

partiel. Notre décor est déjà installé et les marionnettes, accrochées à leur support, font office de « crabe » pour Greg, notre éclairagiste. L'ambiance de travail est cordiale et de joyeux échanges entre l'équipe de *Maiïta* et celle du théâtre fusent en anglais, en français et en espagnol dans une sympathique cacophonie. Nous montons sur scène, histoire de voir les coulisses et de tout préparer pour la répétition générale. Une lueur rouge attire soudain notre regard. Accrochées à trois mètres cinquante du sol à l'intérieur du cadre de scène, côté cour et côté jardin, veillent des vierges Marie, toutes entourées de fleurs et de lumières de Noël. Si ce n'était pas déjà fait, nous sommes maintenant complètement dépaysés !

Forts de notre succès espagnol en terre canadienne, la répétition générale ne nous inquiète pas et c'est avec insouciance que nous commençons l'enchaînement. Mais après cinq minutes, nous réalisons que l'altitude et la sécheresse du climat posent un défi. En effet, Mexico est situé dans les montagnes, à 2250 mètres d'altitude. Bouger coûte de grands efforts et nous devons apprendre à respirer plus lentement et plus profondément. Nous disposons des dizaines de bouteilles d'eau un peu partout en coulisses car notre langue a la fâcheuse tendance à se coller à nos lèvres. Nous espérons que la superstition s'avère vraie : mauvaise générale, bonne première !

Nous y voici donc, après trois ans de tergiversations et de préparation. Mais le sort s'acharne sur l'une d'entre nous ; la turista l'a durement frappée et elle a été malade toute la nuit. Elle arrive à peine à se tenir debout. Devons-nous annuler ? Malgré sa faiblesse et les nausées qui l'assaillent encore, elle est résolue à

jouer. Dès lors, nous nous activons à transformer les coulisses en infirmerie : à chacune de ses sorties de scène, Robert et Josée l'accueilleront avec de l'eau, des compresses froides et des récipients « au cas où » tandis que nous, les comédiens valides, nous nous distribuerons ses tâches de coulisses. Pendant que notre camarade rassemble ses forces pour la représentation, nous espionnons les spectateurs qui arrivent, la famille au

grand complet, de mémé et pépé jusqu'au dernier-né. La salle est pleine d'émotion, de rires, de renflements et de pleurs de bébés. C'est un public vibrant, vivant, que l'histoire de *Maiïta* touche particulièrement, leur pays étant aux prises avec ce problème de pauvreté et d'enfants qui travaillent. Nous entamons le spectacle, tendus et anxieux ; où donc notre camarade puisera-t-elle l'énergie et le courage de jouer alors qu'elle devrait être alitée ? Elle réussit pourtant à incarner son personnage avec justesse et conviction et, si quelques accros surviennent, le public, généreux et attentif, nous pardonne ces maladresses, sensible au courant de solidarité qui circule sur scène.

Les applaudissements nous sortent brusquement de notre bulle. Malgré toutes les embûches, nous avons réussi à donner le spectacle et les Mexicains ont apprécié. Nous sommes un peu frustrés de ne pas pouvoir échanger avec eux après la représentation car aucun de nous ne parle espagnol mais on nous rapporte qu'à la sortie de la salle, plusieurs parents ont encore l'œil humide tandis que leurs enfants les consolent. Notre camarade éclopée reprend des forces et les trois autres représentations se





déroulent avec moins d'anxiété. En tout, nous aurons touché plus de mille spectateurs de tout âge. Les dirigeants du festival, les producteurs, l'équipe technique de *Maïta*, les techniciens de la salle et les comédiens, tout le monde est content de l'expérience. Notre rapport avec l'équipe technique a été si chaleureux qu'ils nous ont préparé une fête d'adieu. Au menu, grillades, tortillas, guacamole, cactus, tequila et... salsa ! Nous dansons comme des fous jusqu'à ce que nous en ayons des ampoules aux pieds ! La tequila aidant, nous arrivons presque à parler espagnol ! Après avoir bien mangé, bien bu et bien dansé, c'est avec tristesse que nous devons nous dire au adieu.

Nous reprenons l'avion le lendemain, la tête remplie de sourires et de musique. La dernière image de ce voyage est cette dame travaillant dans une boutique de l'aéroport, qui s'est mise à courir après Marie-Thé Morin en l'appelant *Maïta*. Tant bien que mal, nous réussissons à comprendre qu'elle a assisté au spectacle en compagnie de ses enfants et de ses petits-enfants.

Un producteur mexicain est venu voir le spectacle et s'est montré intéressé à le présenter en tournée au Mexique et en Espagne. Nous espérons tous que ça marchera mais nous savons aussi que ces projets exigent beaucoup de travail et

de temps avant de se réaliser. D'ici là, une autre tournée nous attend, au Québec cette fois, où nous donnerons une trentaine de spectacles de la Gaspésie à l'Abitibi. Les projets outre-frontières attendront 2004 ou 2005... s'ils se réalisent !

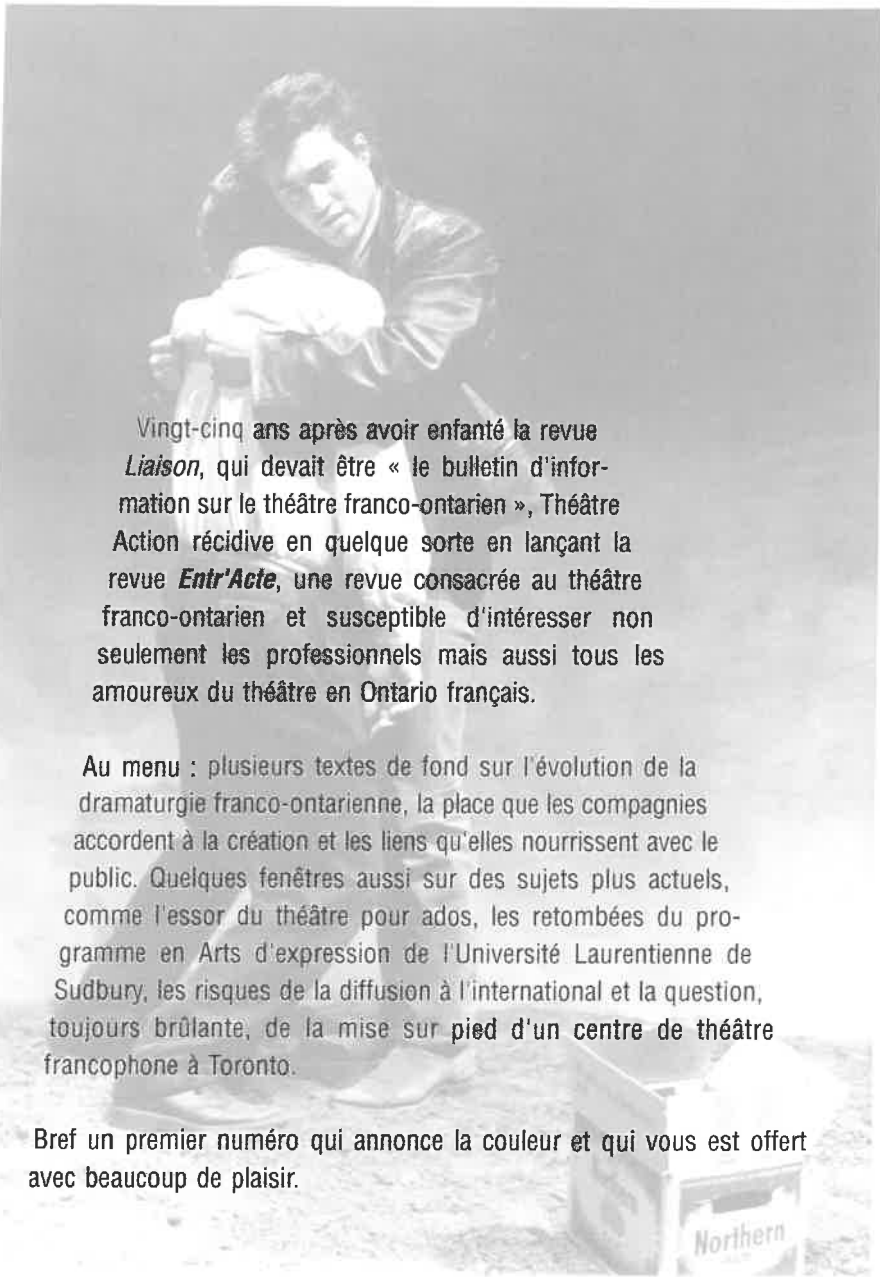
Une pièce qui a fait du chemin

Depuis trois ans, *Maïta* fait son chemin. Ce spectacle, créé lors de la saison des Gros Becs et du Carrefour International du Théâtre de Québec en mai 2000, a aussi été joué au Théâtre français du Centre national des Arts dans le cadre de la série *Les Grands Galops* en octobre 2000, au Théâtre du Nouvel-Ontario à Sudbury en novembre, a ouvert le Festival du Théâtre des régions en juin 2001, élu domicile pendant trois semaines à la Maison Théâtre de Montréal au printemps 2002 et s'est ensuite promené au Québec, à l'automne de la même année.

Le texte de la pièce *Maïta* a remporté le prix *Christine-Dumitriu-Van-Saenen* 2002 décerné par le Salon du livre de Toronto. Le spectacle *Maïta* a été finaliste lors de l'édition 2003 de la *Soirée des Masques*, pour les trois Masques suivants : Masque de la production « Jeunes publics », Masque de la conception sonore et Masque du texte original. Après plus de 100 représentations, *Maïta* a su toucher quelque 15 000 spectateurs.



Après quelques escales dans le monde des arts visuels, Esther Beauchemin mène sa barque au théâtre depuis une vingtaine d'années en tant que comédienne et, plus récemment, comme auteure. Le souffle du hasard l'a aussi amenée à écrire pour la télévision. Esther termine actuellement une pièce pour adolescents (*La Meute*) qui sera produite par le Théâtre la Catapulte au cours de la saison 2003-2004.



Vingt-cinq ans après avoir enfanté la revue *Liaison*, qui devait être « le bulletin d'information sur le théâtre franco-ontarien », Théâtre Action récidive en quelque sorte en lançant la revue *Entr'Acte*, une revue consacrée au théâtre franco-ontarien et susceptible d'intéresser non seulement les professionnels mais aussi tous les amoureux du théâtre en Ontario français.

Au menu : plusieurs textes de fond sur l'évolution de la dramaturgie franco-ontarienne, la place que les compagnies accordent à la création et les liens qu'elles nourrissent avec le public. Quelques fenêtres aussi sur des sujets plus actuels, comme l'essor du théâtre pour ados, les retombées du programme en Arts d'expression de l'Université Laurentienne de Sudbury, les risques de la diffusion à l'international et la question, toujours brûlante, de la mise sur pied d'un centre de théâtre francophone à Toronto.

Bref un premier numéro qui annonce la couleur et qui vous est offert avec beaucoup de plaisir.

Roger Blay et Roy Dupuis dans *Le Chien* de Jean Marc Dalpé (Théâtre du Nouvel-Ontario) + Photographie : Jean Guy Thibodeau

10 \$

ISSN 1708-9263



c h r i s t i n e m o r i c e a u

g r i m a g e



Illustration – Graphisme

Un service offert par Théâtre Action



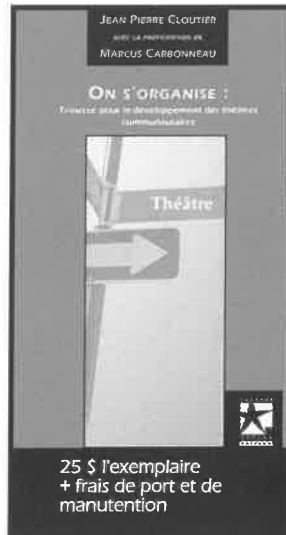
255, chemin Montréal,
Ottawa (Ontario) K1L 6C4
Tél. : 613.745.2322, poste 5
Télec. : 613.745.1733
grimage@franco.ca

Le théâtre à la portée de tous !

Les publications pédagogiques de Théâtre Action

On s'organise !

Trousse pour le développement des théâtres communautaires,
de Jean-Pierre Cloutier et Marcus Carbonneau



Ce document pratique s'adresse aux personnes qui veulent établir ou qui gèrent une troupe de théâtre communautaire et qui veulent la doter d'assises solides.

Commandez vos exemplaires
dès maintenant !

(613) 745-2322, poste 4
a.theatreaction@franco.ca
www.theatreaction.on.ca



Théâtre Action
255, chemin Montréal, bureau 203
Ottawa ON K1L 6C4

Organisme au service du théâtre depuis 1972

