

Entr'Acte

Numéro cinq 05 Automne 09



Édition spéciale

Les seconds États généraux du théâtre franco-ontarien.



Sommaire

- 5 « La manière dont on se représente le théâtre en Ontario – Prise deux »
par Simon Laflamme et Claude Vautier
- 17 « L'art suscite l'art »
par Mariette Théberge
- 25 « La situation de la télévision et de sa relation avec la communauté artistique en Ontario »
par Luc Thériault
- 33 « Texte, auteur, création »
par Luc Moquin
- 41 « Ces anglophones qui aiment aussi travailler avec le milieu théâtral franco-ontarien... »
par Aude Rahmani

Théâtre Action tient à saluer et à remercier chaleureusement tous les acteurs du milieu artistique francophone de l'Ontario qui se sont impliqués sans compter pour faire de ses seconds États généraux du théâtre franco-ontarien un franc succès! Leur soutien et leur collaboration sincères ont été pour l'équipe de Théâtre Action la cerise sur le gâteau!

Prenez un moment pour les découvrir au fil des photos!

Crédit photo couverture : Mathieu Girard



Il me fait plaisir, au nom de toute l'équipe de Théâtre Action, de mettre en scène les articles de la revue *Entracte* qui est consacrée à des sujets pertinents aux États généraux. En juin 2009, en marge de l'AGA de Théâtre Action, le milieu s'est doté d'une vision lui permettant d'imaginer un plan d'action pour aborder avec confiance et conviction les dix prochaines années. Au cœur de cette vision, on veut donner au théâtre le premier rôle en l'entourant de trois axes d'intervention : l'enseignement et l'apprentissage, la dramaturgie franco-ontarienne, le spectacle.

Le comité de réflexion des seconds États généraux du théâtre franco-ontarien, avec la précieuse collaboration d'Aude Rahmani, a voulu mettre en contexte cette vision d'une collectivité artistique qui n'a pas peur de relever de nouveaux défis, d'explorer de nouvelles avenues de création et de présentation, de créer des partenariats pour faire valoir ses talents dans l'univers télévisuel et jusque dans le marché de diffusion anglophone.

Ainsi, Simon Laflamme reprend les grandes conclusions de notre travail sur les amateurs de théâtre en Ontario français. Les individus se représentent le théâtre différemment selon la région qu'ils habitent, en fonction de leur fréquentation du théâtre et du nombre de pièces qu'ils voient chaque année. Le texte soumettra les données des entretiens qui ont mené à ces conclusions à une nouvelle forme d'analyse, assistée par ordinateur, afin de découvrir si les conclusions antérieures se confirmeront.

Au cours des deux dernières années, Mariette Théberge a sondé près de cinquante praticiens du théâtre professionnel de l'Ontario français qui ont témoigné de leurs parcours et de

leurs expériences. Pour aborder le contenu des témoignages recueillis, elle en a fait une synthèse à partir du moment de la découverte du théâtre, du moment de formation, du moment d'entrée dans la profession et du moment de maturité artistique.

Lors des dix dernières années, notamment avec les projets des centres de théâtre à Ottawa et Sudbury, le développement continu du théâtre franco-ontarien a convaincu de nouveaux partenaires de s'associer à lui. Parmi eux, des producteurs de la télévision. Luc Thériault répond à la question des répercussions que peut engendrer la télévision sur les artistes et le public franco-ontarien.

L'auteur dramatique est parfois pris entre l'arbre et l'écorce. D'une part, il veut aller au bout d'une vision qui lui est propre mais doit aussi tenir compte des exigences des processus de création variés. Luc Moquin se penche donc sur la question de la place de l'auteur dramatique dans le cheminement de création, au milieu de la multitude des modalités d'écriture, qui ramène le texte à une genèse à chaque étape de création.

Enfin, Aude Rahmani questionne les intervenants du milieu anglophone pour faire le portrait de partenaires éventuels et de voisins qu'on se prend à découvrir... et à aimer. Et ces anglophones nous le rendent bien. Ils aiment eux aussi travailler avec le milieu théâtral franco-ontarien...

J'espère que vous prendrez grand plaisir à découvrir ces articles qui veulent mettre en lumière, dans un éclairage pluridisciplinaire, certains aspects d'une nouvelle réalité théâtrale franco-ontarienne qui n'est pas étrangère au monde qui l'entoure.



Cofondatrice de la Cie Vox Théâtre, Marie-Thé Morin a écrit ou coécrit depuis 1979 une vingtaine de spectacles (dont *LA MISS ET LA MADAME, PARANO PAR AMOUR, DUOS POUR VOIX HUMAINES, OZ*) et publié un roman *GUSTAVE* (Prise de parole, 1994). En décembre 2009, sa plus récente pièce *CYRANO TAG* (Vox Théâtre) sera présentée à La Nouvelle Scène d'Ottawa. Également comédienne et chanteuse, elle joue présentement (en anglais et en français) deux des grands succès actuels du théâtre jeunesse : elle interprète *Dorothee* dans *OZ* (co-écrit avec Pier Rodier, Vox Théâtre) et *Maïta* dans *MAÏTA* (d'Esther Beauchemin, Théâtre de la Vieille 17 et Théâtre de Sable).

Finaliste en 2003 du prix Théâtre LeDroit pour l'interprétation du spectacle solo *LA MISS ET LA MADAME* (Vox Théâtre), elle a remporté le prix d'excellence pour un artiste de Théâtre Action en 1998. Elle assume depuis septembre 2008 la direction artistique et générale de Vox Théâtre avec Pier Rodier.



La manière

dont on se représente le théâtre en
Ontario français – Prise deux

Simon Laflamme et
Claude Vautier

Dans cet article, nous rappelons les résultats d'une étude qui a été menée en Ontario français auprès d'amateurs et de non-amateurs de théâtre. Cette étude avait insisté sur les données quantitatives. Les analyses de données qualitatives avaient été faites sommairement, sans assistance informatique. Dans cet article, nous reprenons les données qualitatives et nous procédons à un nouveau traitement afin de vérifier si les conclusions initiales sont confirmées. Il s'agit en gros de vérifier si les représentations du théâtre

varient selon la ville et selon que la personne est abonnée à un théâtre, achète des billets simples ou n'est pas du tout consommatrice.

1. Une recherche sur les amateurs de théâtre

Dans un rapport qui a été présenté à Théâtre Action en 2003¹, les auteurs se sont interrogés sur les facteurs déterminants du rapport que les Franco-ontariens entretiennent avec leur théâtre. Leur travail servait à vérifier des hypothèses fondamentales en marketing et en sociologie. Dans ces disciplines, il est convenu que l'attitude à l'égard de l'art dépend de facteurs psychologiques et sociodémographiques.

¹ Simon Laflamme et Sylvie Mainville, *L'amateur de théâtre en Ontario français : différenciation et indifférenciation*, Sudbury / Institut franco-ontarien et Ottawa / Théâtre Action, mai 2003, 78 pages et des annexes. Les analyses statistiques de ce rapport ont été reprises et développées dans « L'amateur de théâtre en Ontario français », dans Ali Reguigui et Hédi Bouraoui, *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, *Prise de parole*, coll. « Agora », 2007, p. 345-423.

1.1. Deux approches

De façon générale, les sciences sociales ont tendance à privilégier, dans leurs tentatives d'explication des comportements humains, l'une des deux approches qui consistent à considérer que les individus sont libres de leurs choix (ici, aimer le théâtre ou non, par exemple) ou, au contraire, qu'ils sont conditionnés par leur milieu, par les normes et les valeurs sociales de leur milieu. La première approche postule que les individus qui vivent en société sont rationnels, c'est-à-dire qu'ils disposent d'une intelligence qui leur permet, grâce à des informations plus ou moins nombreuses, de faire des choix personnels éclairés (et ces choix sont intentionnels, bien sûr, puisque ce sont effectivement des choix). La seconde approche pose que les individus sont tellement pris dans les mailles du filet de la société et de ses contraintes (normes générales imposant des façons de faire, de penser, habitudes sociales liées à un milieu, etc.) que les « choix » individuels ne sont pas, en fait, des choix réels : ce sont les structures sociales (matérielles, comme les

niveaux de revenu, ou symboliques, comme les représentations des choses, par exemple d'objets culturels tels que le théâtre) qui s'imposent aux personnes, en dehors même de la conscience qu'ils ont d'être ainsi dirigés par autre chose qu'eux-mêmes.

Chacun peut effectivement percevoir à la fois qu'il fait des choix personnels et que ces choix ne sont pas entièrement libres. Que ses goûts spécifiques le portent vers telle ou telle chose en même temps que sa position dans une famille, une catégorie sociale, une société particulière orientent ces choix.

L'hypothèse de base des auteurs du rapport était que ces deux positions théoriques sont plausibles, qu'elles permettent d'expliquer les goûts et les actions des individus, mais à condition d'être, non pas exclusives l'une de l'autre, mais conjointes. Chaque approche nous dit quelque chose d'intéressant, mais le recoupement des deux montre qu'il y a chez chaque individu une série de contradictions qui coexistent, une dialectique de la liberté et de la contrainte du choix qui,

si on sait la prendre en compte, éclaire les comportements individuels. Une autre hypothèse sous-jacente voulait que les actions des individus puissent, certes, résulter d'une intention consciente, mais qu'elles puissent également provenir de la simple interaction entre individus au sein de la société, autrement dit, n'être ni intentionnelles, ni conscientes.

Il s'agissait donc de vérifier les hypothèses contenues dans les approches traditionnelles ou résultant d'elles : le rapport que l'acteur social entretient avec le théâtre était-il conditionné par l'origine familiale, le milieu social d'appartenance, le niveau socio-économique, ou par d'autres facteurs sociodémographiques?

1.2. Peu de facteurs déterminants

Une enquête a été menée sur deux axes : en fonction de trois villes (Ottawa, Sudbury et Toronto) et du statut de l'individu (non-consommateur, acheteur de billet simple et abonné). Les données recueillies étaient relatives aux goûts des personnes en matière de pièces de théâtre, à leur perception du théâtre et des arts en général et aux raisons qu'ils donnent à leur fréquentation ou non des salles. Elles fournissaient des informations sur les caractéristiques sociodémographiques (statut matrimonial, sexe, contexte linguistique, âge, type de profession ou d'occupation, niveau d'instruction, origine familiale, et cætera).

Le traitement des données quantitatives montre qu'aucune des caractéristiques étudiées ne peut être considérée comme réellement explicative des comportements observés à l'égard du théâtre Franco-Ontarien,

ni isolément, ni même en conjonction avec une ou quelques autres. Ni les différences de ville, ni aucune des modalités de quelque facteur que ce soit ne sont suffisantes pour déterminer l'un ou l'autre des comportements observés.

Les conclusions des auteurs étaient alors les suivantes : puisqu'il y a prépondérance des relations d'indétermination et que, s'il y a des corrélations, elles sont faibles, on constate à la fois la présence d'éléments de confirmation et d'infirmité des hypothèses que l'on trouve dans les études traditionnelles. Les confirmations sont toutes en modération, les infirmités ne permettent pas de dégager une autre hypothèse qui serait dominante dans l'explication. À propos de l'origine familiale, les auteurs écrivent un peu plus tard, après avoir poussé l'analyse des mêmes données :

tout ce qu'aime l'acteur social est loin d'être programmé [...] L'acteur social, dans la postmodernité, se fait autant lui-même qu'il est fabriqué par ses parents [...] L'humain n'est jamais un produit fini; il est le produit de sa socialité dans un monde aux multiples déterminations et il se produit lui-même à travers ces déterminations [...] L'humain s'ouvre sur un champ de possibilités nombreuses, mais [...] ce champ n'est pas purement infini et c'est pourquoi il est en partie indifférencié, c'est-à-dire similitudes, ce que montrent les tendances; c'est pourquoi aussi ce champ comprend toutes les autres indifférenciations que la sociologie traditionnelle ne peut observer, obnubilée qu'elle est par l'origine familiale et par la sociodémographie².



Simon Laflamme enseigne à l'Université Laurentienne depuis 1984 où il occupe maintenant le poste de directeur du programme de doctorat interdisciplinaire en sciences humaines. Il enseigne des cours de méthode de recherche et de théorie en interdisciplinarité.

Ses recherches portent principalement sur diverses questions de la communication, de l'économie et des rapports entre les populations selon qu'elles sont minoritaires ou majoritaires.



Crédit photo : Jules Villemaire

² Simon Laflamme et Sylvie Mainville, « L'amateur de théâtre en Ontario français », dans Ali Reguigui et Hédi Bouraoui, Perspectives sur la littérature franco-ontarienne, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2007, p. 416-417.

Ainsi, l'attitude des Franco-ontariens vis-à-vis du théâtre n'est-elle pas réductible à quelques caractéristiques socio-éco-démographiques, ni à la rationalité des choix qu'effectueraient les individus, ni à des intentions bien claires et autonomes, ni à un phénomène incontestable d'homogénéisation qui serait à l'œuvre de façon indiscutable dans la société contemporaine, ni, enfin, à un phénomène contraire d'individualisation irrésistible qui serait observable sans conteste. Tenter de l'expliquer demande de considérer le phénomène comme bien plus complexe, c'est-à-dire au moins comme comportant de nombreux aspects contradictoires que l'observateur ne doit pas éliminer pour avoir une vue plus claire, mais considérer ensemble pour avoir une vue plus fine.

1.3. Un amateur de théâtre rationnel et émotif

L'amateur de théâtre franco-ontarien est tout à la fois rationnel et émotif dans ses choix; il est à la fois déterminé par toute une série de caractéristiques individuelles et sociales et par sa propre histoire individuelle et sociale; il est à la fois contraint et libre. Ces paradoxes sont bien plus facilement envisageables si l'on observe l'individu, non comme un élément isolé ou dans un tout social, maîtrisant ce dernier ou contraint à lui, mais plutôt à travers ce qui fait sa consistance même, la relation dans laquelle il baigne comme, biologiquement, il baigne dans une atmosphère sans laquelle il ne peut vivre.

³ *Ibid.*

⁴ Anne Julien, *Être consommateur d'art en Ontario français : une remise en question de l'influence de l'origine familiale et de la classe sociale d'origine*, Mémoire de maîtrise, Sudbury, Université Laurentienne, 2004. Lynne Dupuis, *Les cultures minoritaires à l'ère de la mondialisation. Une étude comparative des représentations culturelles*, Mémoire de maîtrise, Sudbury, Université Laurentienne, 2004.

⁵ Simon Laflamme et Sylvie Mainville, *L'amateur de théâtre en Ontario français : différenciation et indifférenciation*, Sudbury / Institut franco-ontarien et Ottawa / Théâtre Action, mai 2003, p. 46-55.

Il n'y a pas à revenir, nous semble-t-il, sur les analyses de données quantitatives desquelles découlent ces conclusions. Le traitement approfondi qu'ont connu les données plus tard³ a produit des résultats qui vont dans le même sens et d'autres travaux rendent aussi probantes les conclusions de l'étude⁴.

1.4. La manière dont on perçoit le théâtre : prise un

Dans le rapport qui a été proposé à Théâtre Action, les auteurs se sont aussi penchés sur des données non quantitatives. Ils ont, en effet, examiné des propos qui ont été recueillis dans le cadre d'entretiens. Durant ces entretiens, l'intervieweur invitait chacun des 81 participants, dans un premier temps, à évoquer toutes les idées qui lui venaient à l'esprit, puis, dans un second temps, à élaborer sur chacune d'elles. Ces entretiens ont ensuite été transcrits en verbatim.

L'analyse de ces données textuelles⁵ avait alors mis en évidence une grande proximité des propos des acheteurs de billets simples et de ceux des abonnés. Chez bon nombre d'entre eux on repérait des éléments de sept thématiques :

- i. le théâtre comme agent de réflexion;
- ii. le théâtre comme moment émouvant;
- iii. le théâtre comme lieu de sociabilité;
- iv. le théâtre comme ambiance;
- v. le théâtre comme art vivant;
- vi. le théâtre comme divertissement;
- vii. le théâtre comme vecteur culturel.

Chez les non-consommateurs, quatre thématiques étaient prépondérantes : le divertissement, le rire, la réflexion et les émotions.

Les analyses signalaient de rares nuances entre les trois villes, par exemple : « [à] Sudbury et à Toronto, les individus ont plutôt tendance à mettre l'accent sur le monde à l'extérieur de soi; à Ottawa, ils reviennent davantage sur la notion d'un retour sur soi⁶ » ou « [l]e discours sur les émotions est un peu plus courant et plus emphatique à Ottawa qu'ailleurs⁷ ». Mais les représentations étaient loin d'être exclusives d'un statut ou d'une ville et les sept thématiques ne formaient pas un atome dont toutes les composantes apparaissaient chez chacun des participants, ni même chez tous les acheteurs de billets simples et les abonnés. Non plus, la catégorisation issue de l'examen des entretiens avec les non-consommateurs n'était pas universelle.

2. Une seconde analyse

La question se pose maintenant à savoir si une analyse plus statistique des données textuelles amènerait autrement les propos et ferait état d'une autre sensibilité à la ville et au statut. C'est ce que nous avons vérifié en nous servant du logiciel Aleste. Le logiciel rassemble les unités textuelles en fonction de leur fréquence, de leur ressemblance et de leur concordance.

2.1. La manière dont on perçoit le théâtre : prise deux

Le logiciel se penche alors sur un corpus de 549 kilo-octets (soit un document de 122 pages à simple interligne ou de 99 182 mots). Il parvient à prendre en

⁶ *Ibid.*, p. 46-47.

⁷ *Ibid.*, p. 47.

considération 81,56 % des informations (des mots ou des formes). Il distribue ces informations dans trois classes.

La première classe est la plus grande. Elle comprend 54,34 % des formes. Son vocabulaire comprend des termes comme : scène, émotif, mise, costume, action, décor, jeu, texte, comédien, personnage, rire, lumière, spectateur, sens, couleur, dramatique, voix, maquiller, sentiment. Il se réfère donc à l'ensemble des éléments par lesquels on définit une pièce de théâtre et aux effets de ces pièces sur le spectateur. Des extraits comme les suivants en témoignent :

« vous la voyez d'ailleurs devant vous, la magie; l'atmosphère, live, les décors, costumes, la clarté du discours, le message, la mise en scène et déroulement; être capté, soutenu, en fait, par l'ensemble du spectacle »;

« [...] c'est très important. Oui, ok. La conception, pour moi, c'est l'éclairage, les costumes, le décor, le maquillage, les accessoires. Tout. La musique, tous ces aspects-là; puis, ça, c'est l'endroit, d'après moi, où est-ce qu'il y a le plus de créativité »;

« [...] ça fait que, pour moi, les comédiens, ça évoque comme une sorte de... de même... des émotions, comme, tu sais, rire, pleurer; quand je les regarde, j'embarque dans le jeu avec eux autres ».

Ce lexique est particulièrement attaché aux participants qui proviennent d'Ottawa.

La deuxième classe est beaucoup plus petite que la précédente; elle intègre 20,62 % du corpus. On y trouve les mots : français,

Il est auteur de plusieurs livres dont, *Suites sociologiques* (Sudbury, Prise de parole, 2006), *Homogénéité et distinction* (Sudbury, Prise de parole, 2003, avec Ali Reguigui), *Des Biens, des idées et des personnes au Canada (1981-1995): un modèle macrologique relationnel* (Sudbury/Paris, Prise de parole / L'Harmattan, 2000), *Communication et émotion. Essai de microsociologie relationnelle* (Paris, L'Harmattan, 1995), *La Société intégrée* (New York/Paris, Peter Lang, 1992). Il a aussi publié dans diverses revues dont *La revue canadienne de sociologie et d'anthropologie*, *La revue du MAUSS*, *La revue de l'Institut de sociologie*, *La revue du Nouvel-Ontario*, *Communication, Langage et société*, *Francophonies d'Amérique*, *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, *Recherches sociographiques*.

anglais, langue, culture, Toronto, ami, discuter, apprendre, rencontre, soirée, sortie. À nouveau, on dénote deux registres, celui des préoccupations linguistiques et celui de l'activité sociale. Trois passages en livrent l'esprit :

« [...] excitant, un beau passe-temps, enrichissement de la langue française, rencontre d'amis; pour moi, une sortie en centre-ville, parce que j'habite loin du centre-ville; enrichir mon vocabulaire, des liens avec ma langue maternelle [...] »;

« [...] c'est ce que les gens vont entendre; ceux qui assistent vont entendre du français, puis d'une façon intéressante, au lieu d'entendre juste la télévision; alors, je trouve que c'est un bon outil pour garder la culture française »;

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

Ce discours est plus marqué à Toronto qu'ailleurs.

La troisième classe est la plus petite. Elle ne comporte que 6,60 % des formes originales. On la découvre à travers des termes comme : compagnie, université, école, troupe, production, secondaire, étudiant, tournée, âge, jeune, professionnel. Encore une fois, on entend deux sémantiques, l'une liée à l'organisation du théâtre, l'autre, à l'association entre le théâtre et l'école. C'est bien ce qu'on lit dans les citations suivantes :

« [...] quand on fait du théâtre communautaire, au TNO, on a l'avantage

d'une infrastructure professionnelle, qui est le TNO, avec une metteuse en scène ou un metteur en scène professionnel payé pour faire une mise en scène de cette production-là »;

« [...] ils peuvent faire un casting selon l'âge des personnages qu'ils ont à présenter et, donc, le théâtre franco-ontarien est véritablement professionnel, aujourd'hui, alors qu'au début, on se posait des petites questions par rapport à ça »;

« [...] une adaptation avec mes neuvièmes années; au mois de janvier on va faire [nom d'une pièce de théâtre] ».

Cette classe n'est caractéristique d'aucun statut; elle concerne Sudbury un peu plus que les deux autres villes.

Ces trois classes parfois se recoupent, parfois non. C'est bien ce qu'on observe quand on les dispose dans un plan cartésien pour les représenter en coordonnées. On remarque que la première classe est très concentrée. Dans le graphique, elle forme le plus petit ensemble, alors qu'elle intègre le plus d'information. Il s'agit d'un noyau. Elle est nettement en lien avec les deux autres classes. Cela signifie que tout le lexique avec lequel on définit les pièces de théâtre et on décrit les impressions qu'elles provoquent sur soi est à la source de tout un vocabulaire qui pourrait être employé dans d'autres propos sur le théâtre. La seconde classe, celle qui est au-dessus dans le graphique, a une certaine autonomie par rapport aux deux autres; elle est bien attachée aux deux autres, mais elle s'en libère. Cela signifie que les questionnements linguistiques et l'intérêt pour les sorties sont liés aux discours sur le théâtre en même



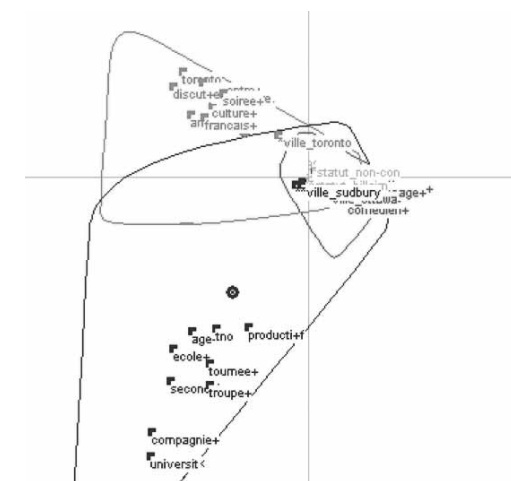
Crédit photo : Jules Villemaire

temps qu'ils n'en dépendent pas strictement; dans le même esprit, ils entretiennent quelques liens avec l'organisation du théâtre et avec la corrélation théâtre-école, mais de façon plutôt vague. La troisième classe, celle qui s'étend vers le bas dans le graphique, présente un lexique qui peut avoir une distance assez importante par référence à ceux des deux autres : on peut se soucier de l'organisation du théâtre et de l'exposition scolaire au théâtre sans se concentrer sur ce qui définit une pièce de théâtre ou sur ses effets sur le spectateur et sans avoir en tête les questions d'ordre linguistique ou sans songer au bonheur des sorties.

Analyse factorielle des correspondances des propos sur le théâtre

Le logiciel répartit donc les propos en deux classes à l'intérieur desquelles on découvre chaque fois deux sémantiques. Se dégagent alors six sémantiques qui surgissent deux à deux dans trois ensembles :

- i. composantes d'une pièce de théâtre et effet de la pièce de théâtre sur soi;
- ii. préoccupation linguistique et intérêt pour les sorties et les rencontres;
- iii. l'organisation que supposent les représentations des pièces de théâtre et le rapport entre l'école et le théâtre.





Crédit photo : Jules Villemaire

2.2. Comparaison des résultats des deux analyses

Cette catégorisation n'est pas identique à celle que l'analyse sans assistance informatique avait générée. Dans la première, on avait relevé des propos qui renvoyaient à l'effet d'une pièce de théâtre sur soi (le théâtre comme agent de réflexion, le théâtre comme moment émouvant, le théâtre comme ambiance). Les associations qu'on pourrait faire entre le discours sur les sorties et les rencontres et certaines thématiques de la première analyse (le théâtre comme lieu de sociabilité et le théâtre comme divertissement, par exemple) sont certainement critiquables bien qu'elles ne soient pas arbitraires. Sont aussi certainement contestables celles qui pourraient renvoyer du registre de la similarité, la sémantique de l'inquiétude linguistique et celle de la culture. Les résultats des deux analyses ne sont pas les mêmes; par certains aspects, ils sont comparables;

mais, par plusieurs autres, ils ne le sont pas. Sans affirmer que la seconde analyse est supérieure à la première, on peut au moins dire qu'elle y ajoute beaucoup.

La première analyse avait aperçu une ressemblance entre le discours des abonnés et celui des acheteurs de billets simples et avait établi une distinction entre ceux-ci et le propos des non-consommateurs. La seconde analyse ne retient pas cette division. La première analyse avait donc raison de présenter ses observations avec prudence. S'il est des individus caricaturables, les statuts ne correspondent pas à ces caricatures : abonnés, acheteurs de billets simples et non-consommateurs ont beaucoup en partage quand ils se représentent le théâtre.

L'analyse initiale avait signalé de très faibles variations entre les villes. La nouvelle analyse ne campe aucune sémantique dans une ville, mais elle n'hésite pas à montrer que le

vocabulaire relatif à la définition d'une pièce de théâtre et aux effets de la pièce sur l'individu est plus commun à Ottawa qu'il ne l'est aux deux autres villes, de même qu'elle ne se garde pas d'affirmer que le rapport entre le théâtre et la langue et entre le théâtre et les sorties est plus usuel à Toronto qu'ailleurs.

3. Conclusion

La société fait en sorte que les individus, où qu'ils soient, se représentent le théâtre de façon semblable; mais elle favorise également des différences, en fonction de leur milieu. C'est ce qui fait, par exemple, qu'un Torontois sera plus enclin à chercher dans le théâtre un moyen de parfaire sa langue, puisque l'anglais est pour lui plus envahissant qu'il ne l'est pour un citoyen d'Ottawa, mais que, simultanément, ce Torontois aura en commun avec ses concitoyens de Sudbury ou d'Ottawa un vocabulaire qui lui permettra d'accéder au théâtre. C'est aussi ce qui fait que le citoyen d'Ottawa pourra plus aisément voir dans le théâtre la pièce en soi, sans que le questionnement sur la langue soit incisif, mais qui fera aussi de lui un individu qui voit dans le théâtre un lieu de culture pour la francité.

Les Franco-ontariens entretiennent avec leur théâtre des rapports variés et semblables. Leur imaginaire témoigne de façon pluriforme d'un accès à l'art et à ses caractéristiques; il indique une compréhension plurielle du rôle de l'art dans la culture de la communauté et de l'occasion qu'il représente de côtoyer des amis, et plus généralement des concitoyens. Cette pluralité est positive ou négative : elle est plus généralement favorable à l'art et à son rôle social; elle

peut aussi lui être défavorable, mais, dans les observations, il ne s'agit jamais d'un refus global.

Les Franco-ontariens vivent dans une société complexe où les déterminants sont nombreux, où les individus sont à la fois semblables et différents, où chacun peut intervenir sur sa propre histoire; ils vivent dans une société dans laquelle aucun facteur extérieur ne peut commander l'affection pour le théâtre, mais dans laquelle également il est possible que le théâtre s'impose de maintes façons pour constituer un imaginaire collectif. □



Crédit photo : Jules Villemaire



ASSEMBLÉE DE
LA FRANCOPHONIE
DE L'ONTARIO

**L'AFO
ENTRE EN SCÈNE...**

*et félicite le travail
de Théâtre Action*

WWW.AFO.FRANCO.CA

atfc 25 ans d'affirmation

L'Association des théâtres francophones du Canada assure depuis 25 ans une action concertée dans les dossiers du rayonnement de la production théâtrale franco-canadienne, de la formation et du développement professionnel des artistes et artisans, et, plus largement, du développement de l'infrastructure théâtrale en Acadie, en Ontario et dans l'Ouest canadien.

Pour tout connaître de l'activité théâtrale au Canada français, visitez le www.atfc.ca

INSCRIPTIONS
50^{IÈME} ANNIVERSAIRE :: 2010-2011

INSCRIPTION EN LIGNE À PARTIR DU 1^{ER} DÉCEMBRE 2009



**École nationale de théâtre
du Canada**



**NOUVELLE
DATE LIMITE
D'INSCRIPTION:**

31 JANVIER X

2010

- INTERPRÉTATION
- ÉCRITURE DRAMATIQUE
- MISE EN SCÈNE
- SCÉNOGRAPHIE
- PRODUCTION

:: 1 866 547-7328 :: 514-842-7954
:: info@ent-nts.ca :: ent-nts.ca



L'art suscite l'art¹

Mariette Thérberge

Faculté d'éducation | Université d'Ottawa

Au cours des deux dernières années, près de quatre-vingt dix professionnels du théâtre professionnel de l'Acadie, de l'Ontario français et de l'Ouest francophone canadien ont témoigné de leurs parcours et de leurs expériences dans le cadre d'une recherche que j'ai le plaisir, pour ne pas dire la passion, de mener. Que dire de ces parcours? Comment rendre compte de la générosité et de la profondeur de ce qui a été exprimé dans ces témoignages? Comment éviter de réduire à une série d'étapes la complexité de ce qui est vécu, produit, ressenti, rêvé dans des parcours qui, de l'extérieur peuvent sembler nébuleux, mais qui sont tout à fait explicites lorsque des

dières permettent de retracer le fil conducteur d'années de travail et de recherche artistique.

Partant du postulat que la culture des minorités linguistiques francophones canadiennes ne serait pas la même sans l'apport des artistes professionnels dans la communauté, c'est dans une approche de recherche qualitative que j'ai tendu l'oreille pour entendre parler des moments significatifs qui consolident le choix de poursuivre une carrière en théâtre. Pour aborder le contenu des témoignages recueillis, je vais faire une synthèse à partir de quatre de ces moments : la découverte d'une passion pour le théâtre, le moment de formation, l'entrée dans la profession et la maturité artistique. Il ne peut cependant y avoir aucune standardisation à partir de ces moments puisque chaque parcours est unique et contribue à la singularité de la carrière d'un artiste.

¹ Cette recherche a été réalisée grâce à une subvention de Patrimoine Canada et du Conseil de recherches en sciences humaines dans le cadre du programme de recherche et de diffusion lié aux langues officielles.

La découverte d'une passion pour le théâtre

La piqûre du théâtre, chaque professionnel de théâtre l'a eue, au point où elle a changé sa vie. Que l'entourage familial immédiat s'y attende ou pas, cela n'a pas eu beaucoup d'importance. Lorsque la décision de faire du théâtre a été prise, elle est devenue irrévocable. Courage, persévérance et détermination sont des caractéristiques qui ressortent clairement dans la façon dont chaque artiste rencontré affirme son engagement lors d'un moment de découverte du théâtre. C'est la mise en présence de l'art théâtral qui l'interpelle et cette découverte se concrétise en lien avec la possibilité de s'identifier à un devenir artistique. L'art suscite l'art. Être confronté à l'intensité de l'émotion incarnée par des personnages, se fondre dans des éclairages nuancés, se reconnaître dans le contenu présenté, participer avec un ensemble de personnes à l'accueil vibrant de tensions dramatiques ou rire aux éclats devant l'absurdité de situations offrent la possibilité de vivre une expérience inoubliable de l'art et se répercute sur un choix de carrière. La proximité d'artistes lors de productions théâtrales donnent l'occasion de s'imaginer sur scène, comme si les interprètes tendaient un relai à l'ensemble des spectateurs et que l'un ou plusieurs d'entre eux le prenaient symboliquement et s'approprièrent la poursuite d'une quête de profondeur, d'une quête de sens à la vie. L'expérience vécue lors de spectacles exerce une force d'attraction irrésistible parce qu'elle sort de la banalité, transcende le quotidien, invite à l'imaginaire et y donne place.

Le produit théâtral est aussi tributaire de significations particulières. Que ce soit cette langue hachurée d'inter-dits comme dans l'œuvre de Jean-Marc Dalpé (2003), ou cette complicité de rires et de malaises implicites des pièces d'André Paiement (1975), les artistes participant aux entrevues retracent avec acuité le moment où ils ont pris conscience de la pertinence de la parole théâtralisée. Même si la valeur de la pièce présentée pouvait être contestée dans l'immédiat, l'authenticité de ce qui était véhiculé les rejoignait si bien qu'il ne leur était plus possible d'ignorer cette rencontre de l'art. Les témoignages recueillis sont explicites à cet effet : la signification accordée au contenu et la façon dont l'objet artistique rejoint la personne sont en cause dans la prise de décision de devenir artiste de la scène. Que dire alors de ces occasions trop rares de voir des spectacles pour ceux qui habitent loin de grands centres, sinon que le contexte de la Francophonie canadienne pose sans contredit des défis particuliers. D'une part, à l'instar de ce qu'avance Vigotsky (1985) quand il retrace les liens indicibles de la pensée et du langage, c'est dans le langage et la nature même de son utilisation que des racines prennent ancrage dans la pensée et vice-versa. D'autre part, comprendre l'art actuel et se mettre à son diapason exige d'y avoir accès pour évoluer et continuer d'être à l'affût de ce qui ressort de la nouveauté.

Le moment de formation

Le temps dévolu à la formation correspond à une période de plongée dans l'univers théâtral où s'exerce la passion. Le souvenir des premiers cours et ateliers s'avèrent des

instants d'effervescence et de partage d'idées. La possibilité de créer, d'affirmer une singularité, de la faire reconnaître est aussi déterminante dans le choix de poursuivre une carrière en théâtre. Il ne s'agit pas uniquement d'une prise de parole individuelle ou collective, mais d'une permission d'être, de s'accorder un droit à l'existence dans un environnement qui ne concourt pas toujours à appuyer une libre expression en français.

C'est au secondaire que plusieurs des artistes rencontrés ont pu être initiés aux rudiments de l'art théâtral. Grâce à la présence d'enseignants, de programmes spécialisés en arts ou lors de différents festivals organisés par Théâtre Action en Ontario ou supervisés par des compagnies de théâtre dans différentes provinces canadiennes, ils ont été mis en contact avec le milieu artistique professionnel dès l'adolescence. Par la suite, la présence de programmes postsecondaires à Moncton, Ottawa et Sudbury s'avèrent un atout. Les artistes apprécient, par exemple, que la formation offerte soit diversifiée. Selon eux, recevoir une formation de base en éclairage, régie, interprétation maximise les chances d'insertion professionnelle. Avoir des échanges directs avec les artistes qui travaillent au sein des compagnies constituent également une manière d'établir des contacts et d'entrevoir les possibilités d'emplois. Les artistes devenus contractuels soulignent à quel point il est essentiel d'établir une collaboration étroite entre les institutions de formation et les professionnels des compagnies de théâtre afin de favoriser la transition sur le marché du travail après les études. Dans ce panorama institutionnel postsecondaire, l'Ouest francophone poursuit encore avec un acharnement poli la mise en place de structures de formation initiale et continue.

L'entrée dans la profession

Alors que l'encadrement institutionnel au secondaire, à l'université ou dans une école spécialisée donne pendant des années la possibilité d'exercer la passion de faire du théâtre, le rythme de production de la communauté artistique réussit mal à fournir des occasions régulières de travail à l'ensemble du bassin artistique. Le choc de la réalité est donc inévitable pour les nouveaux venus sur la scène théâtrale. L'exiguïté de l'espace artistique rétrécit les perspectives d'avenir. Cet état de fait n'est pas unique aux contextes de la Francophonie canadienne. À Montréal aussi les finissants des écoles spécialisées en théâtre ne trouvent pas toujours preneurs à leur sortie. Ce choc est cependant très percutant en Ontario, non seulement parce que le milieu théâtral exerce incontestablement un filtre, mais parce que l'économie resserre petit à petit son étau au point de constituer un état de siège pour la culture francophone. Par exemple, à l'automne 2008, la proposition de coupures budgétaires dans le secteur des arts de la ville d'Ottawa a alarmé considérablement le milieu artistique. La suppression d'émissions culturelles régionales à Radio Canada au printemps 2009 l'a aussi ébranlé grandement, car elle accentue le manque de visibilité médiatique nationale du produit culturel franco-canadien et fragilise encore plus les artistes des communautés culturelles.

Arrivés à la fin des études universitaires ou au sortir d'une école spécialisée, les participants à la recherche espéraient s'intégrer facilement à des productions déjà planifiées par des compagnies. Ces productions leur permettent d'avoir un contact direct avec des artistes d'expérience, de poursuivre plus



Mariette Thérberge enseigne à la Faculté d'éducation de l'Université d'Ottawa. Formée en musique et en théâtre, elle allie une double passion pour les arts et l'éducation. Elle approfondit dans ses recherches comme dans sa pratique des questions portant sur le processus de création artistique, l'identité culturelle et la formation théâtrale. Elle est présidente du comité de rédaction de la revue Éducation et francophonie.

facilement une recherche artistique, de se faire connaître rapidement, d'être rémunérés, de ne pas prendre en charge la recherche de financement et l'organisation des spectacles. Ceux dont ce souhait a été exaucé remarquent que deux facteurs ont joué en faveur d'une insertion dans le milieu : le jugement porté sur leur potentiel artistique et la complicité établie avec des artistes professionnels, entre autres, avec les directions artistiques ou des personnes jouant le rôle de mentors dans le milieu. Ces deux facteurs ont eu des incidences directes sur la possibilité de poursuivre une carrière en théâtre, car la demande d'emplois dépasse l'offre.

La production autogérée avec des pairs constitue également une avenue explorée par plusieurs artistes. Ces derniers n'ont pas le choix de se prendre en main et de trouver des moyens de se produire s'ils veulent

pouvoir faire du théâtre régulièrement. Cette nécessité de prise en charge est aussi un choc, car vivre une telle expérience exige des compétences en création, en gestion et en direction artistique que tous n'ont pas acquises au cours de leur formation initiale en théâtre. Ceux qui empruntent ce parcours réalisent qu'il y a tout un monde entre s'intégrer dans des productions planifiées dans une programmation subventionnée et concevoir des productions à partir d'idées et de convictions. Tout en ayant conscience qu'il y a saturation de financement de nouvelles compagnies, les artistes essaient de trouver eux-mêmes leur espace dans cet espace artistique exigu dans les premières années de leur insertion professionnelle afin de bâtir une crédibilité. Lorsqu'ils peuvent prendre appui auprès de centres de création ou de compagnies déjà établies, ils se sentent moins vulnérables et sont moins en situation

de survie. Ce sont là des voies d'accès dont rêvent tous les artistes qu'ils soient en émergence, à mi-carrière ou établis pour que leur art suscite l'art et leur donne des possibilités d'acquiescer et de concrétiser une expérience garante de maturité.

La maturité artistique en état d'urgence

Les professionnels qui sont inscrits dans le paysage artistique depuis plus de dix, quinze, vingt ans s'interrogent sur le prix payé pour en arriver à une maturité artistique. Dans un engagement sans précédent vis-à-vis de leur art, ils relèvent les défis inhérents à la continuité dans leur carrière et la poursuite d'une formation continue. Selon eux, la profession exige une continuelle remise en question des acquis et une perpétuelle recherche de savoirs, mais dans le contexte où ils évoluent, il y a trop peu de formation offerte qui permette de renouveler leur pratique. Continuer de voir des spectacles et discuter d'art avec des pairs les aident aussi à progresser. Les temps de formation et de rencontres autour de spectacles sont des périodes de ressourcement qui leur donnent la chance de mieux comprendre qui ils sont en tant qu'artistes et comment ils peuvent parfaire leur capacité d'expression. Ces temps de formation et de rencontres constituent des moments marquants d'actualisation de leurs carrières théâtrales.

Exceptées les personnes bénéficiant d'un emploi régulier dans les compagnies, les professionnels faisant preuve de maturité artistique qui ont participé à cette recherche témoignent du manque à gagner crucial qui leur revient. Ils essaient de se maintenir à

flot, mais avec une difficulté accrue étant donné les conjonctures économiques actuelles. À les écouter, on comprend la précarité de leurs conditions de vie. D'une part, ils savent que leur présence est indispensable à l'évolution de la culture. Leur art nourrit la culture et le public qui les appuie partage cette conviction. D'autre part, il s'avère essentiel de se rappeler que : « Le sujet ne vit pas dans des trajectoires, il trace des trajets. Il habite l'action qu'il est en train de faire : il est lui en action. » (Vial et Caparros-Mencacci, 2007, p. 312). Il donne un sens à cette action pour que celle-ci constitue une trace qui s'inscrive dans un trajet. Pour un artiste de la scène qui habite son corps en incarnant des personnages, c'est l'action de la scène qui lui permet de tracer les différents trajets de son parcours et contribue à son identité artistique. S'il y a rupture d'action ou que l'action se produit peu souvent, le trajet perd son sens. La maturité artistique s'accomplit dans et par la production. L'état d'urgence se produit quand il y a maturité, mais trop peu de possibilités d'exercer la passion théâtrale. Même la célébration et la reconnaissance du public et du milieu n'amointrissent pas cet état d'urgence lorsqu'il y a discontinuité dans l'expérience. Voir sa tête affichée dans le hall d'entrée d'un théâtre ou être encensée par des jeunes lors d'ateliers ne remplacent pas la portée de se retrouver sur scène et de participer à la parole théâtrale actuelle.

Dans cet état d'urgence, on peut, bien sûr, concevoir que les artistes n'ont alors qu'à se recycler et s'orienter vers une autre carrière, mais considérant le potentiel développé est-ce vraiment souhaitable? Maintenant que l'on commence à voir les avantages de



Crédit photo : Jules Villemaire

la formation d'une relève, le changement de carrière ou l'exode est-il à privilégier chez ces professionnels ayant atteint une maturité ou n'y a-t-il pas lieu d'imaginer d'autres avenues possibles? Par exemple, il y a lieu de recenser et de développer l'espace des institutions pour la rendre disponible à la création, d'y intégrer encore plus les artistes afin de leur donner la chance de vivre au sein de la communauté et de continuer à y créer. Donner un appui spécial à la production de manifestations théâtrales historiques dans des lieux ciblés et offertes en tournée pancanadienne pendant l'été contribuerait à des emplois saisonniers qui inciteraient l'embauche de gens de théâtre et fourniraient un gagne pain. Les productions audiovisuelles pourraient également être plus nombreuses, car elles revêtent une importance primordiale en diversifiant les offres d'emplois. Quels que soient les moyens, il s'avère crucial de rompre l'isolement d'artistes qui en sont à une maturité et se retrouvent avec peu de possibilités de la communiquer.

Conclusion

L'écoute de parcours d'un ensemble de professionnels de théâtre rend conscient de la précarité des professionnels de théâtre de la Francophonie canadienne. Précarité symbolique et financière : l'artiste devient rapidement tributaire de l'évolution culturelle de la communauté, mais n'a pas les moyens financiers d'assumer lui-même cette responsabilité sociétale à long terme. Précarité médiatique : les créations théâtrales

participent à un imaginaire collectif confiné dans un espace sociétal exigü. Des coupures budgétaires accentuent de plus en plus le manque de visibilité médiatique et remettent en question des réseaux de diffusion. Précarité institutionnelle et existentielle : même si les compagnies et les artistes accentuent leurs démarches pour rivaliser d'excellence, ils en sont encore et toujours à affirmer leur apport. Une confusion constante est actuellement entretenue au sujet de la valeur de l'art et de la culture dans notre société. Cette confusion sert à appuyer les effets politiques d'aliénation d'une population pour la conduire à une volonté d'acculturation et à contrecarrer les efforts d'un ensemble de citoyens pour qui la vie est liée au sens de la parole artistique. Le théâtre est une source provocatrice de vie, exigeant l'enracinement d'une langue et d'une pensée dans une communauté, incitant la transcendance universelle de dire à des fins esthétiques et existentielles. Pour que les artistes professionnels de la Francophonie canadienne célèbrent leur maturité, ils doivent cesser d'être boucliers aux enjeux politiques, en arriver à vivre de leur art pour leur art afin de partager leur liberté d'esprit et de donner un sens à nos quotidiens trop standardisés. L'art suscite l'art. L'art suscite la reconnaissance de ce que nous sommes fondamentalement en tant qu'humains. Il est temps d'arrêter de l'occulter ou de le nier. □

Dalpé, Jean Marc, *Le Chien*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2003.

Païement, André, *Lavalléeville*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 1975.

Vial, Michel et Caparros-Mencacci, Nicoel, *L'accompagnement professionnel? Méthode à l'usage des praticiens exerçant une fonction éducative*, Bruxelles, De Boeck, 2007.

Vigotsky, Lev, *Pensée et langage*, Paris, Messidor/Éditions Sociales, 1985.



Librairie Centre
l'oasis francophone

pour moi



pour le couple



pour la famille



Littératures jeunesse et générale,
essais littéraires, littérature franco-canadienne,
poésie, théâtre, magazines et plus encore!

Ottawa

Sudbury

North Bay

435, rue Donald, Ottawa

www.librairieducentre.com

©iStockphoto.com/lisegagne

©iStockphoto.com/khz

PROCHAIN
RENDEZ-VOUS
SEPTEMBRE
2011
SPÉCTACLES
PROJETS
RENCONTRES
WWW.ZONESTHEATRALES.CA

LA BIENNALE

ZONES THÉÂTRALES

DU 14 AU 19 SEPTEMBRE 2009
PAUL LEFEBVRE, DIRECTEUR ARTISTIQUE

Centre National des Arts / National Arts Centre
Conseil des Arts du Canada / Canada Council for the Arts
Patrimoine canadien / Canadian Heritage
Radio Télévision Inter-net
LeDroit
zones théâtrales



La situation

de la télévision et de sa relation avec la communauté artistique en Ontario

Luc Thériault

Présentation

Pour moi, le fait de commander un article qui fait le point sur la situation de la télévision et de sa relation avec la communauté artistique en Ontario est indicateur qu'il se fait suffisamment de production télévisuelle pour qu'on s'en préoccupe. Quelle bonne nouvelle! Vous comprendrez que j'ai un parti pris pour le monde de la télévision et ce qu'il comporte, tant sur le plan de la création que sur celui de la diffusion et de « l'identité ». Vous comprendrez aussi que je n'hésite pas à « prêcher pour ma paroisse ».

Pourquoi tant d'enthousiasme? Parce que je pense que la production d'émissions de télévision en Ontario ne peut que contribuer à l'enrichissement, au sens propre et au sens figuré, de l'ensemble de la communauté. On a affaire à un médium qui permet d'atteindre un public qui dépasse largement nos frontières. Un médium qui permet de raconter nos histoires littéralement au monde entier. Un médium qui est en pleine révolution dont on commence à peine à en saisir les ramifications. La télévision traditionnelle commence à déborder du cadre de son « petit écran » pour se fondre dans le vaste paysage des communications qui nous entoure. Aujourd'hui, qui dit télévision, dit Web, téléphone portable, téléchargement. Les créateurs de contenus, où qu'ils soient, ont maintenant accès à un public de plus en plus diversifié et mobile.



Crédit photo : Jules Villemaire

Dans quelle mesure la production de séries de télévision affecte-t-elle les comédiens et les artisans de théâtre d'ici? C'est ce que nous allons voir.

Comment cela fonctionne

Si vous avez envie de présenter un projet de série ou d'émission, vous devez d'abord trouver un producteur qui a envie de produire votre projet. Celui-ci doit vendre ce dernier à un diffuseur – en Ontario français, ils sont deux : TFO et Radio-Canada qui est généralement très frileux à produire des

dramatiques à l'extérieur de Montréal. Une fois l'appui du diffuseur obtenu, le producteur doit trouver le financement nécessaire à la réalisation du projet. Ceci se fait en approchant à la fois le secteur privé et les différentes agences des gouvernements. Le producteur doit aller chercher une partie de son financement, entre autres, dans l'enveloppe réservée aux francophones hors Québec du Fonds canadien de télévision (le futur Fonds des médias) et c'est là où généralement, la politique a le plus d'influence.

Si vous trouvez cela un peu compliqué, ne vous en faites pas. Le montage financier d'une série de télévision est chose très complexe, voir byzantine. Et parlant de Byzantin... un problème particulier se fait sentir dans la région d'Ottawa et de l'Est ontarien. Plusieurs artisans vivant au Québec, qui est à une traversée de pont de l'Ontario, ne peuvent pas travailler sur des tournages ontariens. La raison : les crédits d'impôt. Ceci est une autre équation dans le financement d'une série et peut se résumer ainsi : lorsqu'un producteur emploie un individu qui vit à l'extérieur de la province dans laquelle la série est produite, ce producteur perd de l'argent.

Voici une situation qui ne fait l'affaire de personne. Les comédiens et autres ne peuvent pas travailler et le producteur se prive d'un bassin d'artisans dont il aurait parfois grandement besoin. La solution serait l'harmonisation des crédits d'impôt de l'Ontario et du Québec. Plus facile à dire qu'à faire. Comme référence, je vous invite à vous rappeler la dernière fois que vous avez tenté de régler quelque chose avec le Ministère du Revenu. Multipliez cette difficulté par dix et vous aurez une idée du défi qui attend ceux qui veulent régler cette situation.

Un peu d'histoire

Ouvrons ici une parenthèse pour parler du rapport historique des comédiens d'ici avec la télévision. Dans les années '70 et un peu avant, l'Ontario français a assisté à une véritable explosion de sa vie artistique. Ceci correspondait à un désir d'affirmation qui se traduisait par une effervescence remarquable dans tous les domaines d'expression artistique. Le théâtre, de même que la

chanson, furent les disciplines privilégiées et ceci donna lieu à la création de multiples troupes de théâtre et de compagnies en devenir. (Pensons au Théâtre de la Vieille 17 ou le Théâtre de la corvée, aujourd'hui, Théâtre du Trillium) Ces dernières étaient composées d'individus dont les objectifs de carrière variaient grandement. Certains montaient sur scène pour s'exprimer à titre personnel. D'autres le faisaient pour tenter de propager un message de solidarité ou autre. Enfin, il y en avait qui faisait du théâtre pour devenir comédien professionnel.

Dans ce cadre, les options de carrière étaient relativement limitées. Un passage dans une institution de formation du Québec et un déménagement à Montréal ou Québec. Si la personne désirait demeurer en Ontario et décidait de devenir pigiste, elle optait forcément pour Toronto ou Ottawa. La raison en était bien simple et est aussi valable aujourd'hui. Un comédien ne peut pas vivre de son métier s'il ne peut pas le pratiquer.

Dans une de ces deux villes ontariennes, un comédien pouvait jouer au théâtre et profiter du marché de la publicité et des vidéos dit corporatifs pour assurer sa survie. Pour ce qui est d'obtenir des rôles dans des émissions de langue française produites en Ontario, les possibilités étaient plutôt minces vu le peu de productions qui se tournaient à l'époque.

Il ne faut toutefois pas en déduire que la production d'émission de télévision en Ontario date d'il y a seulement quelques années. Dans le passé, le volet français de TVO (maintenant TFO) produisait des dramatiques destinées aux jeunes (par exemple, l'émission *À tire d'elle*) ou des émissions



Luc Thériault a travaillé au théâtre pendant plusieurs années, jouant, entre autres, pour le Théâtre de la Vieille 17, le Théâtre français du CNA et le Théâtre du Trillium. Il fit également parti du Duo DDT qui a parcouru le Canada avec ses spectacles d'humour. Il a fait ses premières armes à la télévision comme scénariste pour une émission jeunesse (*Sciences point com*) pour laquelle il a écrit une quinzaine d'épisodes. Il a ensuite travaillé sur des projets de séries en développement pour TVA, TQ et TFO. Depuis deux ans, il se consacre, en compagnie de Robert Marinier, à l'écriture d'une comédie intitulée *Météo+* qui se déroule à Sudbury et qui est diffusée sur les ondes de TFO.

à vocation pédagogique (*C'est ton droit*). Ces émissions employaient des comédiens de l'Ontario et d'ailleurs et étaient une source intéressante de revenus pour plusieurs. Il faut noter que ces productions, sauf erreur, étaient produites à l'interne et dépendaient entièrement de TFO et de ses équipes.

Puis, l'idée que des producteurs privés puissent produire des émissions, voir des séries dramatiques en Ontario fit son chemin. Lentement au début. Les infrastructures et l'expertise pour une telle entreprise ne poussent pas dans les arbres et l'improvisation n'est pas une pratique recommandée lorsqu'il s'agit d'engager des sommes importantes dans un projet.

Mais le producteur indépendant Robert Charbonneau releva le défi et produit d'abord une série à saveur historique intitulée, *Histoire Max*, suivie d'une série pour adolescents intitulée *Science Point Com*. Cette dernière était tournée à Ottawa et les environs et fût présentée sur les ondes de TFO et de Radio-Canada. Elle permit à un bon nombre d'artisans d'ici (techniciens, auteurs, comédiens) de travailler pour la première fois à la télévision et de se familiariser avec ses contraintes et ses exigences.

Vint ensuite ce que plusieurs attendaient depuis un moment, c'est-à-dire la production du premier téléroman franco-ontarien. Il s'agit de Francoeur des Productions R. Charbonneau. Cette série fût tournée dans l'Est ontarien et employa encore une fois, une équipe de production d'ici et la distribution était constituée d'une très grande majorité de comédiens résidant en Ontario.

À ma connaissance, c'était la première fois que l'on présentait au public franco-ontarien

une histoire écrite pour eux et fabriquée par eux. Très vite, Francoeur est devenu la coqueluche des résidents de l'Ontario et plus particulièrement de ceux de l'Est. Autant le théâtre franco-ontarien sert, entre autres, aux membres de la communauté à se reconnaître et s'identifier à l'univers particulier dans lequel ils vivent, autant Francoeur a rempli la même fonction. À la différence que le théâtre réunit quelques centaines de personnes par soir et que Francoeur en réunissait plusieurs milliers.

Pour ce qui est des comédiens, je ne crois pas que personne de la distribution n'ait aimé l'expérience. Tout d'abord sur le plan professionnel, je ne connais pas un comédien qui n'a pas été attiré, un jour ou l'autre, par le jeu à la caméra. Au niveau technique, nous avons affaire à une approche différente à bien des égards de celle du théâtre. Par exemple, les scènes ne sont pas tournées dans l'ordre. Il faut les reprendre plusieurs fois, mais une seule suffit à la figer pour l'éternité. Là où un mouvement du corps est requis au théâtre, un regard est suffisant à la caméra. Il faut devenir complice de la caméra de la même manière que l'on s'approche le public au théâtre, etc. À mon avis, un comédien peut retirer énormément de satisfaction à travailler à la télévision ou au cinéma s'il en a l'occasion.

À un niveau plus terre-à-terre, quel comédien ne souhaite pas recevoir de bons cachets en pratiquant son métier? Sans compter la reconnaissance associée à « passer à la télévision ». Je sais, il y a un côté ridicule à cela. Je pense à ce comédien qui m'a raconté qu'alors qu'il jouait Othello dans un des plus grands théâtres du Québec, il apparaissait également dans une publicité de boisson

gazeuse. Se faisait-il reconnaître pour son rôle au théâtre? Évidemment pas. Mais il s'agit là d'un phénomène quasi universel et pour beaucoup, le fait de voir un comédien à la télévision fait de lui un « vrai acteur ».

La télévision au service du théâtre?

Nous pouvons donc en conclure que pour beaucoup de téléspectateurs de Francoeur, les comédiens qui composaient la distribution étaient de « vrais acteurs ». Sommes-nous alors en mesure de croire que lorsque ces mêmes comédiens travaillent au théâtre, un certain nombre de spectateurs qui les regardent, et qui sont familiers avec leur travail à la télévision, valident leur expérience en

jugeant qu'ils assistent à du « vrai théâtre » puisqu'il est joué par des « vrais acteurs »? Et si l'on pousse un peu plus loin, ces mêmes acteurs seraient-ils à l'origine d'un « stars système » potentiel, bien de chez nous?

Si les théâtres mettent à l'affiche des pièces défendues par des comédiens qui sont connus grâce à leur travail à la télévision, cela ne peut qu'inciter les spectateurs à assister au spectacle. Nous pouvons aussi penser que cela aurait pour effet d'attirer de nouveaux spectateurs qui n'ont pas l'habitude de fréquenter les salles de spectacles.

Voilà qui ne serait pas une mauvaise nouvelle pour le milieu théâtral. Il faut reconnaître qu'à bien des égards, le théâtre demeure une forme d'art relativement obscure, en ce sens



Crédit photo : Jules Villemaire

qu'elle attire un pourcentage assez restreint de la population. Ici, comme ailleurs, le théâtre a besoin de public pour vivre et grandir. En Ontario, le problème est accentué par le fait que le public francophone est dispersé aux quatre coins de la province et entouré d'une mer d'anglophones. À mon avis, tous les moyens sont bons pour attirer les spectateurs.

Soyons réalistes

L'augmentation du public passerait-elle par le « vedettariat »? D'une certaine façon, peut-être. Mais il faut quand même être réaliste et mettre les choses en contexte. Nous sommes loin, en Ontario français, de l'éclosion d'un « star-système » conventionnel qui transformerait nos artistes d'ici en vedettes. Pour cela, il faudrait une population beaucoup plus grande et une infrastructure (presse, télévision, etc.) qui serait en mesure de faire rouler la machine et assurer un « exposition » suffisant des artistes.

Pour moi ce qui est important, et qui a toujours été, c'est de faire en sorte que le marché du travail d'ici soit suffisamment riche, diversifié, stimulant et surtout, assez gros, pour que tous ceux qui désirent gagner leur vie en travaillant dans leur domaine, ne soient pas obligés de s'exiler pour se réaliser pleinement.

En ce sens, l'arrivée de la production de séries dramatiques en Ontario ne peut qu'être positive pour tout le monde. Les occasions de travailler ne pleuvent pas pour les comédiens d'ici et il est quasiment impossible d'assurer son existence en ne travaillant qu'au théâtre (dans la mesure où on ne fait pas de travail connexe comme l'enseignement, par exemple).

Si un comédien réussit à obtenir une dizaine de jours de tournage sur une série, ceci peut lui donner la chance de travailler sur un projet de théâtre qui le paye beaucoup

moins. Dans la mesure où il croit pouvoir obtenir de nouveau du travail sur un plateau, ceci lui permet également d'envisager son avenir de façon un peu plus prometteuse. Ceci, en retour, lui permet de croire qu'il n'est pas nécessaire de déménager ailleurs puisqu'il travaille suffisamment. Enfin, ceci résulte en une communauté théâtrale et artistique en général plus large, dynamique et expérimentée. Ce qui m'amène à mon prochain point.

La télévision aujourd'hui en Ontario

À mon avis, il est faux de dire ou de croire que les théâtres pourraient souffrir d'une éventuelle pénurie d'artisans à cause de la production télévisuelle. Le jour où les compagnies ne réussissent plus à compléter leur distribution parce que tous les comédiens sont occupés à travailler sur un plateau de télévision, je paye la tournée!

Mais je vous invite à ne pas commander votre verre tout de suite. Au moment d'écrire ces lignes, je crois qu'il n'y a que deux séries dramatiques qui se tournent en Ontario (*Météo+* et *Moitié – Moitié*) et même si ces séries occupent beaucoup de monde, je ne crois pas qu'elles ont réussi encore à monopoliser la quasi-totalité de la communauté artistique. Si jamais nous avons un jour à faire face à ce genre de problème, nous aurions gagné une grande bataille. Non seulement nous aurions réussi à retenir nos artistes, mais nous aurions sûrement réussi à en attirer plusieurs autres puisque les artistes, comme tous les autres travailleurs, sont toujours prêts à se déplacer s'il y a la promesse d'un bon travail ou de bons contrats. □

Une autre bataille qui aurait été gagnée est celle du financement. Et en télévision, le financement, c'est le nerf de la guerre. Rien n'est jamais acquis quand il s'agit de financer une série de télévision. Cela dépend parfois de l'humeur politique du moment ou encore, de la situation économique générale. Cela dit, les productions ontariennes que vous pouvez suivre sur votre petit écran actuellement ont un budget des plus respectables et sont tout à fait dans les normes de l'industrie.

En conclusion

En conclusion et pour toutes les raisons que j'ai données plus haut, j'espère que la production d'émissions et de séries pour la télévision est en Ontario pour rester. D'autant plus qu'une réelle expertise est en train de se développer dans le milieu, ce qui nous permet de produire des émissions dont la qualité n'a rien à n'envier à personne. Ça serait dommage que ça s'arrête là.



Crédit photo : Jules Villemaire



Crédit photo : Jules Villemaire



Texte, auteur, création

Luc Moquin

J'étais en juin dernier au Festival Trans-Amérique à Montréal. Je ne disposais que de deux jours, et j'ai donc seulement pu voir deux spectacles.

Le premier, *Gestes impies*, une création du très inventif Théâtre de la pire espèce (*Ubu sur la table*), proposait à l'Espace libre une virée au cirque; sous le dictat de la voix du régisseur, les comédiens venaient tour à tour faire leur numéro déjanté. Les personnages se démenaient afin d'avoir l'occasion de se faire valoir. Lorsque, par malheur, leur numéro durait trop longtemps, le régisseur, cruel et impatient, demandait à son homme de main de les faire sortir de la scène. Il me reste peu de souvenirs de ce spectacle qui durait trois

heures, si ce n'est quelques images construites à partir d'une accumulation d'objets, principalement fabriqués à partir de papier, comme si Claude Lafortune lui-même s'activait en coulisse. Il y avait beaucoup de génie dans la construction des accessoires, des costumes et des décors, pour créer une esthétique délibérément bricolée. En fin de compte, et malgré l'inventivité hyperactive à l'œuvre sur scène, je suis un peu resté sur ma faim.

Le lendemain, j'étais à l'Usine C, pour assister au spectacle de la Compagnie Pippo Delbono, *Questo buio feroce*. Je ne savais rien de cette compagnie, sinon ce que j'en avais lu brièvement dans le programme du FTA, à savoir qu'il s'agissait d'un metteur en scène italien bien en vue, dont la compagnie était en partie constituée de « non acteurs », parmi eux un ancien clochard et un homme

trisomique. Je redoutais un peu le phénomène de foire. Pourtant j'ai été très heureusement surpris : il s'agissait plutôt d'un spectacle contemplatif sur la mort, et sur les rituels funèbres. La scène était une boîte d'un blanc immaculé, comme un immense linceul replié; lorsque la lumière s'est levée, un vieillard décharné, vêtu seulement d'une forme de pagne et d'un masque de bois, gisait sur le sol. Et la voix du metteur en scène, acteur principal, narrateur du spectacle, bref, la voix de Pippo Delbono, nous apprenait alors qu'il avait trouvé, lors d'un voyage, un recueil d'un poète américain, mort du sida. Le ton était donné.

Se sont succédés alors des tableaux toujours impeccablement placés. Les gestes étaient calibrés au quart de tour, le rythme, jamais précipité. Chaque image était consciencieusement amenée. Certaines scènes étaient joyeuses et sympathiques; ainsi le moment où le vieillard décharné prend tout à coup un micro, et entame *My Way*, ode à la fin de la vie de Sinatra. D'autres images étaient plus sombres, mais l'ensemble dégageait une très grande douceur, comme si l'artiste, conscient du poids de son sujet, avait voulu épargner le public. Je suis sorti de l'Usine C avec la tête dans les nuages, toute pleine encore de ces nombreux tableaux humains construits avec soin.

On m'a demandé d'écrire un texte sur la place de l'auteur dans le processus de création dramatique. Je commence en vous faisant le compte rendu de ces deux jours au FTA pour une raison très simple : c'est que, malgré leur grande disparité, les deux spectacles que j'ai vu avaient une chose en commun, un fait évident qui m'a interpellé de manière directe. Les deux spectacles n'avaient pas de texte.

Un texte

Bien sûr, il y avait des mots; ce n'était pas des spectacles de mimes. Seulement, aucun récit ne s'articulait dans ces pièces, il n'y avait pas de discours construit. Il fallait donc chercher ailleurs le sens, la ligne du spectacle.

On me dira que je suis très peu au courant : le théâtre sans texte est aujourd'hui la norme bien plus que l'exception. Je sais, oui, parce qu'on me l'a dit : c'est l'ère du théâtre postdramatique, l'ère de la mise en scène, le texte n'est plus que prétexte, le triomphe de l'image sur le mot, etc. Je savais tout ça, mais pour la première fois j'avais la démonstration frappante, deux fois plutôt qu'une, de ce fait : on ne crée plus le théâtre à partir de mots. Ou en tout cas on ne le crée plus exclusivement à partir de mots. Ce qui est, j'en conviens, une très bonne chose.

Je sens ici le besoin d'ouvrir une parenthèse pour dire que j'ai étudié, me semble-t-il, à la « vieille école » (et d'ailleurs cette expression même a quelque chose de suranné). Je n'ai pas fait de latin. Cela dit, les quelques professeurs qui m'ont parlé de mise en scène et de jeu insistaient beaucoup sur l'importance du texte. Tout l'art théâtral consistait à mettre en valeur cet objet rare et précieux qu'était le texte dramatique; un bon metteur en scène savait lire le « sous-texte », c'est-à-dire les grandes idées rêvées par l'auteur et qu'un public assoiffé de sagesse demandait à « entendre », bien plus qu'à voir. Je caricature un peu pour la cause, mais il reste qu'on m'a enseigné une conception très « textocentrique » ou littéraire du théâtre. Ce qui confère à l'auteur du texte la responsabilité de générer du sens, à partir duquel le spectacle se construit et qu'il soutient.

Ce modèle, les metteurs en scène s'emploient à le mettre à mal depuis maintenant des décennies. En 1999, Hans-Thies Lehmann publie en allemand un essai (traduit depuis, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002) dans lequel il décrit la fin du théâtre « dramatique », c'est-à-dire du théâtre fondé sur le texte, ou sur la mimésis, sur la fable et ses constituants. Il annonce la venue d'un nouveau modèle, celui du théâtre « post-dramatique », ou le texte n'est qu'un matériau parmi tant d'autres. Nous en serions encore dans cette ère de l'après-drame, où les notions d'histoire et de personnages s'effacent au profit de l'image, toute-puissante, du spectaculaire, du théâtralisé, de l'événementiel.

Ce serait moins un modèle qu'une manière de faire, et par-delà de concevoir le théâtre. Révolue, l'époque où un auteur génère une œuvre qui s'impose d'elle-même et n'a qu'à être montée, assemblée comme un meuble Ikea. Désormais, les idées sont fabriquées en répétition, le concept relève du metteur en scène, du décorateur, du jeu d'ensemble, de l'esthétique. La pièce est pensée dans sa représentation plutôt qu'à partir des répliques, ce qui, avouons-le, est un progrès net. L'important, ce n'est plus « la parole » ou « le discours » d'une seule personne.

Mais un texte, alors, dans ce nouveau paysage théâtral qui fait la part belle à la mise en scène et aux objets, qu'est-ce que c'est? Un ramassis de mots qu'on prononce parce qu'on a reçu une subvention en théâtre plutôt qu'en danse? Des édits, des prescriptions, des palabres, des paraboles, du verbiage, du remplissage, du bruit? Le texte, s'il ne sous-tend plus rien, que fait-il? À quoi sert-il?

En fait, ce qui s'est perdu, c'est beaucoup le rapport de mimésis, l'imitation de la vie, où le texte était « dissimulé » derrière le jeu des comédiens, derrière le décor, derrière le semblant de vie. S'il y a encore du texte dans un spectacle, il n'y a plus nécessairement le faire-semblant qui vient avec. Plutôt, on voit une dichotomie entre le spectaculaire et le texte : je pense ici à la pièce *Oxygène* du metteur en scène Galin Stoev, où les comédiens livraient un texte, mais sans l'incarner, en jouant autour, comme s'ils nous présentaient simultanément deux choses : d'une part le texte, d'autre part les idées de mise en scène sur le texte. Et la nature même du texte dramatique a changé : la notion d'un récit dramatique suivi, avec un début et une fin, des enjeux, des personnages, des règles d'unités, tout cela s'estompe au profit d'une matière textuelle brute informe qu'on décompose et qu'on manipule à loisir. Donc, le texte reste, mais il n'entre pas dans la composition du spectacle comme il le faisait traditionnellement. Ce qui permet entre autres au metteur en scène de proposer des images.

Je reviens ici au spectacle de Pippo Delbono : les quelques bribes de texte narré (j'estime qu'il devait bien y en avoir pour une page et demi) servaient aux transitions entre les tableaux. Les notes du programme annonçaient la prémisse : l'auteur/metteur en scène/acteur/narrateur/star du spectacle est tombé sur un livre qui l'a fait réfléchir sur la mort (la sienne, incidemment). Les premières minutes du spectacle sont constituées de narration (et de sous-titres) dans l'obscurité, où ceux qui n'ont pas lu le programme prennent connaissance de la prémisse. Ensuite, il n'y aura à peu près plus



Luc Moquin réside et travaille en Outaouais. Titulaire d'une maîtrise en lettres françaises de l'Université d'Ottawa, il est actuellement auteur associé au Théâtre français du CNA. Il a écrit pour les spectacles *Libérés sur paroles* du Théâtre du Trillium qui ont tourné dans les écoles francophones de l'Ontario. Sa pièce *Exit(s)* a fait l'objet, en 2006, d'une co-production des théâtres La Catapulte d'Ottawa et le TNO de Sudbury. Luc a aussi écrit *Bison mystique*, texte pour le spectacle ambulatoire *Le Projet Rideau*, production conjointe des festivals Magnetic North et Zones théâtrales et du théâtre La Catapulte présentée à l'été 2009. Sa pièce *Et si on tuait l'ennui* a été montée à la salle La Basoche de Gatineau par le Théâtre Dérives urbaines en février 2009.

d'explication, d'information ni de récit : seulement, quand, par exemple, les personnages se mettent à défiler exactement comme lors d'une parade de mode, et qu'ils revêtent tour à tour des costumes spectaculaires et flamboyants, je n'ai pas eu besoin d'un dessin pour saisir qu'il s'agissait là de la représentation des rites funèbres à travers le monde : certains en blanc, d'autres en noir, d'autres en costumes bigarrés, etc. Bref, le référent absolu de tout le spectacle, la mort, traversait l'œuvre sans qu'on ait besoin d'y revenir constamment. Et chaque image renvoyait nécessairement, d'une manière ou d'une autre, à ce thème. Parfois le lien était très ténu, mais ça n'avait pas d'importance puisque le réseau de significations mis en place fonctionnait de lui-même : le spectateur comprenait ce qu'il avait à comprendre en voyant un homme trisomique en costume d'arlequin jouer au coucou (et je vous jure que c'était une scène plus touchante que ridicule).

Ainsi, on peut « écrire » un spectacle sans texte en partant d'un thème. Et de fait, au sortir du spectacle, je me suis fait la réflexion que les images proposées étaient beaucoup plus fortes qu'auraient pu l'être un échange dialogué au sujet de la mort, puisque la pièce s'adressait d'abord à nos sens, en laissant notre intelligence digérer la charge émotive. En outre, cette manière de procéder permet de solliciter un grand nombre de référents culturels, de puiser dans plusieurs sources par des allusions, des clins d'œil, de manière à récupérer le sens qui se trouve dans ces référents, plutôt que d'essayer de fabriquer du sens à partir de rien.

On peut songer par exemple à Heiner Mueller, auteur phare, qui part d'un référent textuel connu (*Hamlet, Les liaisons dangereuses*) pour construire une nouvelle œuvre, et il se libère du coup de la nécessité de fabriquer une histoire puisqu'il se sert de celle que tout le monde connaît. Ces procédés relèvent, pour moi, d'une forme « d'écriture », ou à tout le moins d'un processus de mise en ordre des idées, d'une structuration des réflexions et des concepts qui vont s'articuler sur la scène; le scénario de Pippo Delbono à partir duquel il sculpte ses images est-il si éloigné d'un texte? M'est avis que non.

Un auteur

Mais si l'on considère qu'il reste, à l'intérieur du processus théâtral moderne, un texte, l'auteur, lui, est détrôné, quand il n'a pas complètement perdu sa place. Et ici nous entrons dans des considérations qui peuvent sembler superficielles mais qui ont une incidence directe sur le genre de productions qui se créent. Lorsqu'il n'y a plus d'auteur attiré, ou qu'on considère pouvoir faire l'économie de son travail, le texte devient la responsabilité de tout le monde et de personne, ou alors on s'accapare le texte d'un autre qui n'a pas voix au chapitre dans le processus de création.

Ce qu'il y a de changé, c'est qu'aujourd'hui plus personne ne considère qu'il faille avoir un auteur lorsqu'on monte un spectacle. Cela n'empêche pas qu'on continue de travailler souvent à partir de textes. Et même si la position de prestige de l'auteur n'existe plus, il reste encore beaucoup de créateurs qui attendent ou qui cherchent le texte à monter ou à produire, comme si le génie et



Credit photo : Jules Villemaire

l'inspiration se trouvaient concentrés dans des feuilles inertes. En somme, on a détrôné l'auteur, mais on n'a pas véritablement renoncé à sa contribution.

Pour contourner le problème, certains metteurs en scène travaillent à partir de textes non conventionnels, c'est-à-dire des textes qui n'ont pas été écrits pour la scène. Cela recèle l'immense avantage de la nouveauté : personne n'a encore pensé au moyen de faire entrer et sortir les comédiens qui diront ces phrases, ni à quel moment ils devront respirer. Cette « virginité » a ceci d'attrayant (et il faudra ici excuser la mauvaise foi du rédacteur) qu'elle permet au metteur en scène de revendiquer la paternité absolue de la

représentation; plus besoin de préciser dans le programme qu'on ne s'est pas plié aux didascalies de Tchekhov, ni qu'on propose une « relecture ». Pour l'égo du créateur, qui n'a plus à tenir compte des idées d'un autre, cette perspective doit être intéressante.

D'autre part, certains auteurs potentiels deviennent metteurs en scène afin de contrôler le processus artistique jusqu'au bout. Bien sûr ce n'est pas seulement une affaire d'égo, mais je crois que cela joue, et qu'il est désormais plus attrayant d'être metteur en scène qu'auteur : sinon, comment expliquer ces hordes de metteurs en scène qui errent dans nos rues en quête de textes « nouveaux » et « géniaux »?

L'égo de l'auteur, donc, est mis à mal par les nouvelles façons de produire du théâtre; son travail n'a plus la reconnaissance qu'il a déjà pu avoir, et son point de vue n'est pas nécessairement sollicité. Pourquoi parler d'égo? Parce qu'il en faut pour prendre la parole sur la place publique, pour oser lancer ses idées dans le monde et voir comment elles seront reçues. Si, donc, l'auteur ne trouve plus son compte dans le théâtre, parce que de toute façons, les gens n'en ont que pour le metteur en scène et son travail, il ira faire autre chose.

L'auteur chez nous

Où en sommes-nous? En Ontario, je considère que la personne de l'auteur a encore une place assez importante dans le processus de création : à preuve, on monte



Crédit photo : Jules Villemaire

les créations d'auteurs établis (Michel Ouellette), on remonte les pièces d'auteurs bien connus (Jean-Marc Dalpé), et on cherche des moyens d'encourager la création de nouveaux textes (Théâtre Action, concours de la Catapulte, TFT et TNO). En fait, la tendance vers l'abandon du « théâtre à texte » ne semble pas avoir encore complètement pénétré en Ontario, mais on voit tout de même les indices d'une nouvelle dynamique dans le processus de création. *L'Honnête homme* de Marc Lemyre, par exemple, a été élaboré au fil de laboratoires avec les comédiens et concepteurs du spectacle, dans une mise en scène de l'auteur, et la force du spectacle (à mon avis du moins) résidait justement dans la mise en scène.

Je voudrais préciser ici que je ne considère pas qu'il y ait un *problème* : la collaboration entre auteur et metteur en scène continue d'avoir lieu, même si l'importance relative de la figure de l'auteur a diminué. Je ne pense pas qu'il y ait trop de metteurs en scène, ou pas assez d'auteurs. Cela dit, je remarque aussi qu'à force de vouloir faire de la création, et de vouloir assurer le succès de l'entreprise, on fragmente le processus créatif. Tout le monde travaille dans un même but, celui de faire un bon spectacle, mais chacun a son programme : l'auteur se fait valoir par les répliques et l'intrigue, le metteur en scène et le scénographe par les images et le mouvement. La création prend ainsi la forme d'une hydre, où chaque tête a sa vision artistique, sa démarche, sa pratique en devenir. Le défi, dans de telles conditions, c'est de concilier les visions et les démarches pour qu'elles aillent dans le même sens. C'est possible, mais difficile : beaucoup plus que lorsqu'une seule personne imagine et conçoit un spectacle de A à Z.

En fait, cela revient à la question de la cohérence, de l'unité dans la création. Et je ramène mes exemples : il manquait à la pièce *Gestes impies* ce fil directeur, cette ligne de cohérence si forte dans le spectacle de Pippo Delbono. L'effort collectif était resté à l'état de brouillon, alors que le projet (un brin narcissique il est vrai) d'un créateur unique se lisait très bien. Les exemples d'hommes orchestres (et de femmes) au théâtre ne manquent pas : Robert Lepage, Wajdi Mouawad, Marie Brassard (pour nommer des gens connus) écrivent, mettent en scène et jouent leurs spectacles. L'œuvre est alors intimement associée à l'artiste, et c'est « l'artiste absolu » qu'on va applaudir.

Faut-il donc que l'auteur se mette à la mise en scène, et que le metteur en scène se mette à écrire? Je crois plutôt qu'une collaboration peut fonctionner du moment qu'il existe une entente claire sur le projet artistique en cours : ce que l'auteur attend d'une mise en scène de son texte, et ce que le metteur en scène entend montrer du texte. Ma crainte devant la montée d'un théâtre plus spectaculaire, où le texte occupe une place secondaire, c'est de penser qu'on s'attarde plus longtemps aux « bébélles » qu'à la démarche intellectuelle qui porte l'œuvre. La notion de faire sens reste selon moi fondamentale, qu'elle soit abordée du point de vue du texte, du jeu, de la mise en scène ou de la scénographie. Nous n'avons plus à penser la création théâtrale uniquement à partir du texte, et c'est tant mieux. Mais il reste qu'on ne peut pas non plus se contenter d'aligner de belles images : il faut de la substance, du solide, des tripes. J'ai espoir qu'on décroïsonne les rôles figés d'auteur et de metteur en scène qui ne correspondent plus à la pratique actuelle du théâtre.

Qui parle?

Il restera toujours l'importante question de la responsabilité du spectacle. Parce que le spectateur dans son fauteuil aime bien savoir qui parle, et comprendre ce qu'on cherche à lui faire voir. Le théâtre demeure un acte public, que quelqu'un doit revendiquer. Dans un théâtre purement centré sur le texte et son contenu, ce rôle revient naturellement à l'auteur. Le metteur en scène qui monte un texte non traditionnel ou qui fait une relecture radicale d'un texte connu accepte cette responsabilité. Mais dans le cas d'une création où l'on a sollicité l'apport d'un conseiller dramaturgique, de concepteurs, où le metteur en scène est intervenu et où le directeur artistique a mis son grain de sel, à qui appartient l'œuvre? Qui parle? Et pour nous dire quoi?

Ces questions me semblent d'autant plus importantes alors que Théâtre Action s'est donné pour mandat de développer la dramaturgie francophone en Ontario. L'auteur n'a pas à demeurer le pivot de la création dramatique, mais si on choisit de le placer au centre, il faut reconnaître aussi son projet artistique, et faire attention à ce que les autres préoccupations ne viennent pas l'occulter. □



Ces anglophones

qui aiment aussi travailler avec le milieu
théâtral franco-ontarien...

Aude Rahmani

Agente de liaison à Théâtre Action

**Une synthèse fuguante
en sol mineur ou majeur?
Tout dépend de la clé!**

Les récentes consultations de la phase 2 des seconds États généraux du théâtre franco-ontarien ont mis en évidence le fait qu'il existait un réel désir de la part des francophones du milieu théâtral de l'Ontario d'entamer un dialogue constructif et productif avec leurs homologues anglophones.

L'idée qui sous-tend ce positionnement est la volonté affirmée de parvenir à imaginer et à concevoir des moyens concrets qui permettraient un partage de lieux de création et de diffusion, tout en cultivant conjointement des actions de prise de parole, de connaissance ou de reconnaissance mutuelle et d'ouverture à la culture de l'autre en matière de dramaturgie et de développement de publics.

Vœu pieux ou perspective séduisante, cette démarche considérée par certains comme avant-gardiste est loin d'en être à ses premiers balbutiements!

En effet, il n'est pas besoin de regarder plus loin que le bout de son nez pour s'apercevoir qu'en Ontario des artistes et artisans anglophones ont également pris ce parti et choisi de travailler en alternance ou simultanément pour les deux milieux.

Forte de cette constatation, il m'est donc apparu intéressant de leur donner, une fois n'est pas coutume, la parole pour qu'ils nous disent ce qui a motivé leur démarche et qu'ils nous parlent le plus ouvertement possible de la perception qu'ils peuvent avoir des deux milieux.

Aussi, le texte qui va suivre s'appuie essentiellement sur les réponses que j'ai pu recueillir auprès d'un panel de cinq praticiens anglophones bien connus dans la province pour avoir l'habitude de travailler avec le milieu théâtral franco-ontarien à Ottawa, Toronto et Sudbury. Pour la petite histoire, on les appellera, David, Bobby, Joshua, Jude et Eva... Pourquoi ne pas s'accorder une petite anicroche fictive et récréative, question de respecter le plus scrupuleusement possible l'anonymat demandé par certains?

Le questionnaire que je leur ai soumis était composé de cinq questions ouvertes :

- En tant qu'anglophone, qu'est-ce qui a motivé votre choix de travailler avec le milieu théâtral francophone?
- Qu'est-ce qui vous interpelle particulièrement dans l'approche ou plus précisément dans les approches francophones du théâtre?
- Pouvez-vous me dire quelles sont pour vous les différences majeures entre les deux milieux (anglophone et francophone), toutes spécialités confondues?

(Par exemple dans l'écriture, la mise en scène, la scénographie, la répartition des rôles dans le processus de création et de production, le calendrier de production...).

- En quoi ces différences sont-elles enrichissantes pour votre travail et votre évolution professionnelle?
- Comment percevez-vous le rapport salle/scène pour chacun des milieux (anglophone et francophone)? Y-a-t-il des différences majeures?

Avant toute chose, je voudrais préciser ici que cet article n'est absolument pas un condensé exhaustif de conclusions issues d'une analyse sociologique minutieuse comportant l'utilisation de procédés opératoires rigoureux. Il est simplement le fruit d'une synthèse que j'ai pu élaborer à la lecture des cinq témoignages.

Cependant, à la lumière du caractère récurrent de certains propos exprimés par nos amis anglophones, je pense qu'il n'est pas totalement fantasmé de ma part de vouloir échafauder par la suite quelques petites extrapolations.

Pour commencer, je souhaiterais vous faire part d'une observation qui m'a décidément frappée. Ou, peut-être même plusieurs...

Tous les répondants au questionnaire présentent le point commun d'avoir été exposés à la langue française et à sa culture d'une manière ou d'une autre à un moment donné de leur parcours personnel, soit durant leur enfance, soit au cours de leurs études universitaires ou encore dans un cadre amical ou professionnel. Fait intéressant, les établissements d'enseignement postsecondaire comme l'Université d'Ottawa,

l'Université Laurentienne ou encore l'École Nationale de Théâtre du Canada semblent constituer un véritable vivier d'artistes et d'artisans bilingues en devenir, et favorisent incontestablement les échanges complices et artistiques entre étudiants francophones et anglophones. Se pourrait-il que tout commence ici?

Les anglophones sont également charmés par le « romantisme » de la langue française... un cliché qui, croyez-le ou non, a toujours la vie dure!

Autre donnée intrigante, ils sont tous fascinés par l'importante prise de risques que s'autorisent les francophones à tous les niveaux du processus de création.

En outre, nos cinq praticiens ont tous une propension considérable à faire montre d'une curiosité affirmée pour l'altérité quelle qu'elle soit.

Une caractéristique essentielle s'il en est une!

Les différences majeures entre le théâtre anglophone et le théâtre francophone

Le théâtre anglophone

D'après les dires de nos cinq panélistes, le théâtre anglais serait plus enclin au respect des traditions et aurait une inclination toute particulière pour le réalisme. Ces trois témoignages éloquentes illustrent assez bien cette idée : « *Du côté anglophone, quand on reçoit un texte, on sait plus ou moins à de rares exceptions près quel ton, quelle forme et quel style le spectacle prendra, et ce, avant même de commencer notre travail de comédien* » explique Joshua. De son côté, David

raconte « *Les Anglophones puisent avant tout dans des traditions, parfois très riches et méritoires, mais ce comportement renferme en fait le message subtil qu'il n'est pas nécessaire d'inventer, il suffit de reproduire. Et à ce titre, qui a besoin de plus de trois semaines de répétition???? C'est en masse!!!* », ou encore « *Les anglophones sont trop souvent contents de s'emmitoufler dans les traditions du réalisme* » constate Bobby.

De plus, la structuration même du milieu théâtral anglophone favoriserait l'uniformisation voire la standardisation de la pratique, un constat qui se traduit dans les faits par une séparation et une hiérarchisation plus marquées entre les différents corps de métiers de la production.

En effet, tout se passe comme si le travail de production reposait sur un organigramme « rigide » et prédéfini, où, chaque corps de métiers se voit reconnaître un domaine de compétences strict qui lui est exclusivement réservé. Ce schème de perception, de pensée et d'action est constitutif d'un système de dispositions et d'interactions durables et transposables à travers tout le Canada anglais voire même les États-Unis d'Amérique.

La coexistence et la légitimation de visions et d'intérêts corporatifs défendus par les différentes organisations syndicales du milieu favorisent également cette réalité. Chaque syndicat de corps de métiers est alors perçu par ses membres comme un centre de ressources, d'échanges, de développement et de formation continue. De cette façon, les régisseurs émergents syndiqués peuvent, par exemple, bénéficier d'un apprentissage quasi « clés en main » de leur métier grâce à l'existence et à la diffusion de nombreux manuels



Ancienne agente de développement et de communication à Réseau Ontario, Aude Rahmani est titulaire d'une maîtrise en sciences politiques à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, d'une licence de droit à l'Université Panthéon-Sorbonne et dispose de plus de cinq années d'expérience dans la coordination d'événements culturels et institutionnels en France. Enthousiaste, volontaire et ouverte d'esprit, elle a également une véritable passion pour la communication et les relations avec les médias domaine dans lequel elle aime, avant tout, laisser libre cours à sa créativité. Personne curieuse de nature, Aude est enfin très sensible au foisonnement qui existe actuellement dans le milieu culturel francophone canadien.



Crédit photo : Jules Villemaire

de référence, documents standardisés ou encore par le biais du clavardage via Internet sur des forums de discussion spécialisés.

Le théâtre francophone

Les adjectifs qualificatifs qui reviennent le plus souvent dans le discours de nos répondants pour caractériser la pratique théâtrale francophone sont : « *gutsy* », « *sexy* », « *revendicatrice* », « *passionnée* », « *familiale* », « *physique* » et « *culturelle* ».

Ah! Ces Canadiens français au sang chaud... Tout indique qu'ils continuent d'en faire rêver plus d'un!

Commençons, si vous le voulez bien, par examiner ce que les panélistes entendent par « *choix plus audacieux* » dans la pratique francophone du théâtre. Chose indéniable, tous, sans exception, s'accordent pour dire que le processus de création dramatique est envisagé par les francophones comme une palette de champs des possibles, imaginable à l'infini. Aussi, toujours selon eux, les Franco-ontariens ne se fixeraient aucune limite artistique et laisseraient libre cours à leur créativité féconde tant au plan de la mise en scène, de la scénographie, de l'éclairage, de la direction de comédiens ou du jeu considéré, soit dit en passant, comme plus physique.

Cette spécificité francophone est pour nos amis anglophones une grande source de satisfaction et d'inspiration. En effet, ils se sentent beaucoup plus sollicités et stimulés, et apprécient grandement que l'on fasse ainsi appel à leurs aptitudes créatrices et leur talent artistique. Voici trois témoignages qui viennent corroborer ce propos : « *Par exemple, je me suis autorisée au théâtre français beaucoup plus de couleurs et de combinaison de couleurs dans ma conception d'éclairage et ma peinture scénique. Un travail que je n'ai même pas encore envisagé au théâtre anglais. Aussi, pour moi, les scènes les plus torrides que j'ai eu la chance de mettre en lumière en tant que conceptrice d'éclairage ont toutes été pour le théâtre français.* », nous confie volontiers Eva. « *Au théâtre francophone, ce que j'aime en tant que comédien c'est que l'histoire et les personnages ne sont jamais définis à priori. Tout est toujours possible!* », s'enthousiasme Joshua. Et que dire des propos de Jude; « *En français en Amérique du Nord, on peut travailler comme si on inventait la roue. C'est formidable! Le processus de création est plus enraciné dans la notion de travail!* ».

Les notions de « *culturelle* », « *revendicatrice* » et « *passionnée* » que nos répondants prêtent à la pratique théâtrale francophone sont intrinsèques à la pratique du théâtre qui revêt, qu'on le veuille ou non, une portée symbolique et culturelle. Chaque artiste issu d'un même milieu socioculturel exprime dans son travail sa singularité tout en révélant une histoire commune. Les praticiens francophones répondent de façon plus ou moins consciente à des schémas d'action et de pensée qui constituent des points de départ à leur art. Nos praticiens anglophones perçoivent très bien ce type d'influences,

pour preuve ce qui suit : « *En français, la langue est une expérience en elle-même, car l'on ne sait jamais quel registre on va utiliser; le Français de France, le Franco-ontarien, le Québécois, le langage des curés, le langage des bûcherons, le langage Radio-Canada... faites votre choix! Pour les Anglophones, la question ne se pose pas. Alors, pas surprenant qu'en écriture, l'identité et la survie deviennent les principaux thèmes, même si l'on pense avoir dépassé tout ça.* », souligne malicieusement David. Et que penser des paroles d'Eva; « *La culture francophone is the wonderful White Elephant in the room (en anglais dans le texte, faute de traduction simple et courte ne nécessitant pas de périphrases). Le théâtre franco-ontarien ou québécois est un moyen d'expression artistique et de divertissement, mais il est en même temps un élément fort, garant de la préservation de ces cultures. Le fait d'avoir pu travailler du côté francophone à Ottawa et dans l'Outaouais m'a amenée à ressentir un profond respect pour cette démarche qui j'espère perdurera.* ». Pour sa part, Bobby choisit de s'amuser gentiment à nos dépens; « *Quand je parle en français, je le fais souvent avec exaltation et quand je travaille avec des francophones mon inspiration se teinte de passion française.* ». « *Ce qui me motive dans le théâtre de langue française c'est le côté revendicateur qui s'y trouve.* » renchérit Jude.

Selon nos panélistes, l'aspect « *familial* » de la pratique théâtrale francophone serait un des traits caractéristiques des gens de théâtre francophones, une particularité qui d'ailleurs est loin de leur déplaire! Lorsqu'ils travaillent du côté francophone, ils se sentent beaucoup plus sollicités et impliqués dans toutes les phases du processus de création,

qu'elles soient directement du ressort de leurs compétences ou non. Ils apprécient beaucoup le fait que tout avis, point de vue, critique ou suggestion sur la conception et la construction de la pièce émis par l'un des membres de l'équipe de production soit accueilli avec le même égard et soit même vivement encouragé. L'attachement à cet esprit de famille est pour eux une des valeurs francophones qui mérite tout leur respect. Ils la considèrent comme rare et extrêmement précieuse!

À ce propos, une grande dame du milieu théâtral franco-ontarien pour ne pas la citer, Paulette Gagnon, me faisait remarquer que cette attitude typiquement franco-ontarienne peut s'expliquer par l'usage reconnu et établi d'une démarche consécutive au processus de création collective. Eh oui, d'aussi loin qu'on y regarde, la création collective est bien présente dès les origines du théâtre franco-ontarien.

Enfin, une autre spécificité francophone est ressortie des réponses au questionnaire. Nos collègues anglophones mettent aussi en exergue le fait que les francophones ont une meilleure et plus ancienne tradition de la tournée! C'est un domaine qu'ils maîtrisent et dont ils connaissent les rouages, la coordination et la pratique. Ce savoir-faire constitue une réelle source d'inspiration pour les compagnies issues du théâtre anglais en Ontario.

Le rapport scène/salle

Comme vous vous en doutez, il existe là encore des différences notables.

Public, vous avez dit public?

Apparemment, les attentes et l'approche des publics anglophone et francophone ne reposeraient pas sur les mêmes critères

d'appréciation. Les francophones seraient plus sensibles à l'expérimentation et à l'exploration dans la forme théâtrale alors que les anglophones s'attacheraient plus à l'histoire. « *En général, les anglophones aiment une bonne histoire et les francophones un bon show.* » précise David. Cette distinction se retrouverait également sur scène : « *Pour les comédiens anglophones, il suffit d'être justes, pour les francophones, il suffit d'être osés.* » dépeint Joshua.

En guise de conclusion...

À la lumière de cette synthèse et des divers éclairages qu'elle peut apporter, je me permettrais pour finir de partager avec vous certaines observations et conclusions.

Premièrement, il m'apparaît intéressant de souligner que les anglophones qui travaillent avec les Franco-ontariens présentent tous des caractéristiques particulières et communes. Tout d'abord, ils sont familiers et friands du fait français, démontrent une vive curiosité pour les autres cultures ainsi qu'une grande ouverture d'esprit et un ardent désir de partage.

D'autre part, ce sont incontestablement des personnes qui ont un besoin viscéral de se surpasser et d'innover dans leur travail artistique. On pourrait même dire qu'ils adopteraient les yeux fermés la devise suivante : toujours plus haut, toujours plus beau!

Rien de bien étonnant ici, l'art vit, se nourrit et grandit ainsi... et David, Joshua, Bobby, Jude et Eva font partis de ces praticiens qui séduisent en offrant en partage des propositions nouvelles bouleversant quelque peu les règles esthétiques établies dans chacun des milieux.



Crédit photo : Jules Villemare

Pour en revenir enfin aux aspirations du milieu théâtral franco-ontarien, je pense que ses souhaits pourraient être exaucés dans un avenir proche.

En effet si on se fie aux différents témoignages, on remarque que loin d'être concurrentielles, les formes artistiques que prennent les théâtres anglophone et francophone ne relèvent apparemment pas de conceptions et de valeurs similaires. Dans

cette perspective, les deux milieux peuvent très bien cohabiter en toute harmonie dans un même lieu, se compléter voire s'enrichir mutuellement.

À ce titre, la volonté affirmée de part et d'autre d'instaurer annuellement à Ottawa la remise conjointe des Rideau Awards/Prix Rideau du théâtre de la capitale nationale semble une initiative très heureuse. Cela permettra aux professionnels des deux



Crédit photo : Jules Villemaire

milieux de faire connaître et reconnaître les forces et les atouts de leurs domaines de prédilection. Qui oserait rêver d'un meilleur panorama transversal de l'art théâtral?

Et que dire des publics? Une chose est certaine, tout rapprochement entre les deux milieux apportera de l'eau au moulin de tous ceux et celles qui désirent avant tout se confronter et s'exposer au théâtre avec un grand T. En partageant ainsi leur passion commune du théâtre, les publics anglophone et francophone pourront faire dialoguer leurs deux cultures en oubliant, l'espace d'un instant, toutes notions restrictives de frontières ou de délimitations à leur pouvoir d'imagination.

PS : Mille mercis à tous mes merveilleux et précieux collaborateurs et collaboratrices sans qui cet écrit faussement sérieux n'aurait pas pu voir le jour! Et qui sait, parfois, des petites idées peuvent faire leur bout de chemin... □

Le comité de réflexion des seconds États généraux du théâtre franco-ontarien

Marie Ève Chassé
Michel Louis Beauchamp
Hélène Dallaire
Robert Gagné
Marie Thé Morin
Michel Ouellette
Pierre Simpson

La joyeuse équipe de Théâtre Action

Marie Ève Chassé,
directrice générale
Yves Turbide,
chef de projets
Aude Rahmani,
agente de liaison
Isabelle Moreault,
agente des services en éducation
Martine Alphonse,
adjointe administrative
Benjamin Gaillard,
adjoint à la coordination des projets

Théâtre Action

255, chemin Montréal
Ottawa - ON - K1L 6C4
613-745-23 22 ou
1-800-263-0224 (Ontario seulement)
613-745-1733
info@theatreaction.on.ca
www.theatreaction.on.ca

Entr'Acte Numéro Cinq

Rédaction en chef :
Aude Rahmani et le Comité de réflexion
des seconds États généraux
Design : Kaboom communication design

Crédit photo couverture arrière : Jules Villemaire

15 \$

ISSN : 1708-9263



Le Comité de réflexion des seconds États
généraux du théâtre franco-ontarien

