

Les théâtres francophones post-identitaires état des lieux¹

Dans leur excellent recueil d'articles sur le développement des théâtres professionnels du Canada francophone, Hélène Beauchamp et Joël Beddows proposent des réflexions sur les questions suivantes:

Comment le théâtre et ceux qui le font en région, dans des contextes culturels et linguistiques minoritaires, ont-ils réussi à tisser des liens créatifs entre la tradition et la modernité, entre la mémoire et l'innovation, entre le lieu d'appartenance et l'universel? Comment le théâtre et ceux qui le font au Canada francophone—artistes et compagnies—se préparent-ils à s'inscrire dans des processus renouvelés de création et de production? (Beauchamp et Beddows 9)

Dans des essais qui tracent l'histoire des troupes théâtrales à travers la francophonie canadienne, plusieurs chercheurs montrent que « les compagnies de théâtre sont nées pour répondre au besoin identitaire et culturel exprimé par leur communauté immédiate » (14) après la rupture du Canada français annoncée par la montée du nationalisme québécois des années soixante. Pendant les années soixante-dix et quatre-vingts, ces compagnies, que Beddows caractérise comme « régionalistes » et « centrées sur les besoins communautaires ou identitaires d'une collectivité minoritaire » (Beddows 2002a, 51-52), encourageaient la création d'œuvres originales qu'elles ajoutaient à leurs répertoires de pièces françaises, québécoises et traduites. Les spectacles et pièces d'auteur datant de cette période dramatisaient souvent les conflits historiques avec les anglophones, constataient la pauvreté matérielle et culturelle des francophones minoritaires et visaient à combattre la menace de l'assimilation dans les régions hors-Québec. Obsédés par leurs expériences collectives soit d'exil, de dépossession ou de minorisation, ces théâtres régionaux ou régionalistes

exploraient tous la difficile transition entre une culture traditionnelle et folklorisée tournée vers le passé et une culture moderne qui fait face à son avenir bilingue (Moss 2004a). Ces théâtres de la hors-québecitude se voulaient des instruments de résistance contre ce que Jacques Godbout a nommé « le génocide culturel » dans sa préface à la pièce manitobaine de Roger Auger, *Je m'en vais à Régina* (1976).

Il n'est pas étonnant que ces théâtres régionaux présentent souvent les événements historiques qui avaient menacé la survivance de leur communauté minoritaire: en Ontario la crise scolaire du Règlement XVII qui a banni l'enseignement en français entre 1912 et 1927; en Acadie la déportation de 1755 et la lutte pour préserver les écoles françaises; dans l'Ouest la révolte des Métis, la pendaison de Louis Riel et l'interdiction de l'enseignement du français dans les écoles du Manitoba par la loi scolaire de 1916. Dans ces pièces mémorielles et identitaires, on mettait en scène la minorisation, le bilinguisme obligatoire, le ressentiment contre le nationalisme québécois, la menace de l'assimilation et d'autres thèmes socio-politiques (Moss, A. Léger, Gaboury-Diallo, Lonergan). Toute cette activité théâtrale—à Moncton, Ottawa, Sudbury, Saint-Boniface et ailleurs—a été très importante dans le développement des identités et cultures francophones hors Québec.

L'engagement politique au niveau local et la fascination pour le passé collectif de la communauté francophone continuent. Herménégilde Chiasson, « the bard of Acadie » selon Glen Nichols (2001), poursuit sa réflexion sur l'identité et l'histoire acadienne depuis vingt-cinq ans—et récemment dans une série de pièces dont *L'Exil d'Alexa* (1993), *La Vie est un rêve* (1994), *Aliénor* (1997), *Laurie ou la vie de galerie* (1998) et *Pour une fois* (1999). La jeune auteure Emma Haché met en scène une épidémie de lèpre dans l'Acadie du dix-neuvième siècle dans *Lave tes mains* (2002, Prix Antonine-Maillet). En Ontario, Nicole V. Champeau mémorialise les villages disparus, inondés par la construction de la Voie maritime du Saint-Laurent pendant les années cinquante, dans sa pièce *Moulinette* (2001), un sujet historique déjà traité par *Hawkesbury Blues* (1982) de Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens. Au Manitoba, Rhéal Cenerini écrit *Accorder La Rouge*, la « Saga d'une famille de St-Jean-Baptiste » dans laquelle il met en scène Antoine Saint-Germain, un coureur de bois venu du Québec, et son épouse Angélique, la fille d'un chef Penacheguay, et leurs descendants. En racontant l'histoire d'une famille, de 1800 jusqu'en 1999, Cenerini présente un résumé de l'histoire des francophones de la province et il le fait dans une langue qui mêle des paroles métisses au français. En Saskatchewan, « La

Troupe du Jour est restée fidèle à ses objectifs de refléter la communauté fransaskoise et de favoriser l'émergence de l'identité fransaskoise en créant des spectacles historiques » d'après Louise Forsyth (144). Dans cet esprit, elle monte des spectacles qui, selon Forsyth, évoquent l'histoire des Fransaskois: *De blé d'inde et des pissenlits* (1993) de Lorraine Archambault et *La Trahison* (1998) de Laurier Gareau. Reprenant les événements traumatiques de la Rébellion des Métis, *La Trahison* met en scène Gabriel Dumont, l'ami de Riel, et le curé de Batoche que l'auteur accuse d'avoir trahi les Métis. Créée pour la radio en 1982, adaptée pour la scène en 1984 et 1985, reprise et remaniée par La Troupe du Jour en 1995 et 1998, une édition bilingue, *La Trahison/The Betrayal* a été publiée en 1995. Au Théâtre la Seizième de Vancouver, *Un one-way* (1999) de Stephan Cloutier et Craig Holzschuh dramatise la vie des Québécois venus pour bâtir la communauté de Maillardville pendant la première moitié du vingtième siècle.

Comme plusieurs artistes et critiques l'ont remarqué (Leroux, Beddows, Hotte, Gaboury-Diallo), peu à peu, l'attachement au passé collectif et l'engagement politique commencent à limiter l'expression artistique. Le besoin d'affirmer l'identité collective et d'historiciser la communauté minoritaire cède la place au désir d'explorer des sujets universels et des stratégies théâtrales postmodernes. En 1991, les représentants du secteur professionnel ont déclaré aux États généraux du théâtre franco-ontarien que l'engagement politique risquait de porter atteinte à leur liberté artistique et à leur créativité. Refusant les contraintes qui auraient fait d'eux « des mandataires sociaux » (cité par Beddows 2002a, 58), plusieurs se sont rebellés contre le théâtre identitaire et communautaire, optant pour des formes plus expérimentales et des thèmes plus universels et individualistes (voir le recueil édité par Lucie Hotte). Suivant l'exemple de Robert Marinier, des artistes tels que Patrick Leroux, Joël Beddows, Richard J. Léger, Stefan Psenak et Michel Ouellette ont renouvelé la dramaturgie ontarienne dans les années quatre-vingt-dix, projet qui continue aujourd'hui.

Les Franco-Ontariens n'étaient pas les seuls qui voulaient briser les entraves du régionalisme et remplacer les représentations folkloriques ou misérabilistes par des images plus contemporaines de leurs communautés de plus en plus urbaines et urbanisées. Déjà au Manitoba, par exemple, la trilogie *Les Tremblay* (1986, 1987 et 1989) de Claude Dorge et Irène Mahé avait mis en scène des Franco-Manitobains dont les préoccupations étaient typiques de la bourgeoisie nord-américaine (Moss 2004a). La relève franco-canadienne—une nouvelle génération de dramaturges, souvent formés par

l'École nationale de théâtre, le Conservatoire d'art dramatique et les programmes universitaires—voulait aller au-delà du drame de l'identité et elle allait sortir des sentiers battus. La vie intime, les fantasmes sexuels, les mythes, la Bible, l'histoire des Autres, la science et la technologie moderne—les théâtres autrefois régionalistes se sont ouverts à d'autres sujets. Au même moment, certains d'entre eux dépassaient les conventions du drame réaliste ou brechtien et optaient pour des spectacles avant-gardistes. On commençait à voir toutes sortes de stratégies postmodernes: mises-en-abyme, spectacles multimédias, textes éclatés et métathéâtraux, psychodrames, etc. Force est de constater que l'Acadie n'a pas participé pleinement à cette ouverture vers une dramaturgie plus universelle et contemporaine parce qu'elle commence à peine à produire une relève pour remplacer la première génération—Antonine Maillet, Herménégilde Chiasson, Laval Goupil, Rino Morin Rossignol, Calixte Duguay et Jules Boudreau. Selon David Lonergan, la dramaturgie acadienne devient plus innovatrice depuis la création en 1997 du théâtre Moncton Sable qui monte les textes expérimentaux et multimédias de France Daigle (2003a, xi-xii; 2003b, 229-30). À cette note optimiste, ajoutons l'arrivée sur la scène d'Emma Haché, lauréate du Prix Antonine-Maillet pour *Lave tes mains* (2002) et du Prix du Gouverneur-Général pour *L'intimité* (2003). L'approche interdisciplinaire et l'originalité langagière d'Haché sont prometteuses et elle a récemment commencé à travailler avec le Théâtre populaire d'Acadie.

Dans cet essai, je voudrais commenter quelques nouvelles tendances dans les théâtres des communautés francophones minoritaires qui font preuve de leur intention de dépasser le particularisme et d'accéder à l'universalisme. Ce faisant, j'espère éviter le discours nationaliste des chercheur(e)s qui appartiennent à ces communautés parce que cet engagement envers leur collectivité limite leur capacité de modeler l'histoire théâtrale selon des critères analytiques et esthétiques d'après Joël Beddows (2003).

Comme nous l'avons constaté, l'engagement politique des dramaturges continue, mais il ne se limite plus aux enjeux locaux. En Ontario, Robert Marinier, qui analyse les relations humaines dans la société contemporaine depuis vingt ans, s'est tourné vers le Liban dévasté par la guerre civile dans une courte pièce, *Je me souviens* (2001), écrite pendant un séjour au Liban et subventionnée par plusieurs organismes culturels francophones. Dans cette œuvre, Marinier montre la brutalité des conflits entre sectes et partis politiques différents, révélant avec un humour noir l'absurdité tragique de la violence perpétuée par la mentalité des victimes et des martyrs. *La fuite*

comme un voyage (2001) de Stefan Psenak tourne autour de la disparition mystérieuse d'une belle femme nommée Inès, mais la politique fasciste du dictateur portugais Salazar sert de toile de fond à l'intrigue passionnelle. Arash Mohtashami-Maali parle de son pays natal dans *Nuits d'Iran* (2003) et Franco Catanzariti met en scène la souffrance des Africains, victimes perpétuelles des conflits ethniques et de la Nature impitoyable dans sa pièce *Sahel* (2003). Le dialogue poétique de *Sahel* entre une Mère et son Enfant mourant de faim dans le désert est une condamnation muette des pays qui restent indifférents devant les catastrophes humanitaires du Tiers Monde. Ces deux auteurs immigrants démontrent que la francophonie canadienne n'est plus pure laine.

Au Manitoba, Rhéal Cenerini trouve son inspiration dans les événements historiques et politiques qui mettent à l'épreuve la conscience, la foi et la moralité des êtres humains. Sa pièce, *La femme d'Urie* (1996), s'inspire de l'histoire biblique du couple adultère David et Bethsabée. L'action de *Kolbe* (1996) se passe en 1941 dans une cellule du camp d'Auschwitz où quatre prisonniers polonais attendent la mort, tout comme les trois condamnés à mort dans *Le Mur* de Jean-Paul Sartre, sauf que le héros de Cenerini, un prêtre catholique, a sa foi pour le reconforter contre la cruauté arbitraire (absurde?) d'un régime totalitaire. Dans son drame récent, *Laxton* (2004), tout comme dans *Les Partisans* (1983), Cenerini aborde la question fort pertinente des conflits ethniques. Imaginant une petite ville « bâtie sur les ruines d'un ancien lieu sacré, » le dramaturge montre les victimes d'hier devenues bourreaux et fait « un plaidoyer passionné pour la tolérance, la paix et le rejet de l'indifférence » (couverture du livre). Marc Prescott, qui n'avait pas hésité à se moquer du conservatisme ethno-linguistique de ses concitoyens dans sa comédie *Sex, lies et les Franco-Manitobains* (2001), tourne son œil satirique vers les États-Unis dans *L'Année du Big-Mac* (2004) que l'auteur qualifie de « pièce américaine. » Dans cette comédie socio-politique, Prescott présente la campagne électorale de William Prozac, candidat à la présidence américaine qui meurt assassiné par sa propre mère. L'intrigue farfelue semble être un prétexte pour se moquer de la société américaine, sa politique, sa tendance à tout commercialiser et ses médias.

En même temps que les dramaturges franco-canadiens se tournent vers d'autres pays, ils reconnaissent que leurs propres communautés sont de plus en plus urbaines. Le genre du conte urbain, devenu à la mode à travers le Canada francophone, signale le renouvellement du conte folklorique pour renforcer le sentiment d'appartenance à la ville plutôt qu'au terroir (Moss

2002). Depuis que Yvan Bienvenue et Stéphane Jacques du Théâtre Urbi et Orbi de Montréal ont inauguré la pratique d'inviter divers auteurs à écrire de courts monologues qui racontent des expériences de la vie urbaine, plusieurs compagnies francophones ont monté leurs propres versions locales: il y a eu les *Contes urbains Ottawa*, créés par le Théâtre la Catapulte en 1998, les *Contes sudburois* au Théâtre du Nouvel-Ontario en 1999, les *Contes urbains, contes torontois* au Théâtre français de Toronto en 2002, les *Contes albertains* à l'UniThéâtre d'Edmonton en 2000 et 2001, et *Les contes vancouverois* au Théâtre la Seizième en 2004. Notons en passant que l'Acadien Herménégilde Chiasson, le Manitobain Marc Prescott et l'Albertaine Manon Beaudoin ont participé au projet des *Contes d'appartenance* co-produit par l'Institut franco-ontarien et le Théâtre du Nouvel-Ontario à Sudbury en 1998 dans le cadre du Forum sur la situation des arts au Canada français. On peut donc s'attendre à voir d'autres compagnies hors Québec adopter ce format qui refait le conte traditionnel pour un public contemporain et urbain.

Les dramaturges qui veulent dépasser le drame d'identité ont aussi renouvelé le drame policier. Souvent, pour résoudre le mystère d'un crime passionnel annoncé au début de la pièce, le dramaturge amène le détective et le public dans le passé pour comprendre les émotions qui ont motivé le meurtre. Rejetant le réalisme des drames policiers qu'on voit à la télévision, cette technique donne des pièces éclatées ou médiatisées. Dans son premier texte théâtral, *Les champs de boue* (1999), l'Ontarien Stefan Psenak présente un crime qui a tous les éléments d'une tragédie familiale: un couple coincé dans la solitude d'un mariage stérile, une fille adoptive qui semble combler le vide, une attraction sexuelle fatale entre l'homme et l'adolescente, un meurtre. La pièce commence par une scène muette où la femme essaie désespérément de cacher les pièces à conviction. Ensuite, L'Enquêteur interroge L'Homme après que La Femme a confessé le meurtre de la Fille. Dans le reste de la pièce, le passé et le présent se côtoient dans ce drame qui est la lente révélation des événements et des passions qui ont provoqué le crime.

Chute libre (1999), un drame policier écrit par quatre membres du Théâtre la Seizième de Vancouver, se sert aussi des retours en arrière pour expliquer le crime annoncé dès le début: un spectaculaire meurtre double. L'intrigue présente la relation fatale entre Claude Moquin, un psychiatre âgé de 37 ans, professeur à la faculté de médecine, et Jessica Evans, une belle étudiante sensuelle mais instable. Le spectateur voit leur rencontre initiale; la séduction du professeur récemment divorcé; une aventure sexuelle

enflammée par l'ecstasy, le sadomasochisme et la jalousie. Finalement, la jeune femme tue Claude, puis disparaît après avoir mis le feu au corps de son ex-amant et à un cadavre féminin volé de la faculté de médecine pour convaincre la police que c'est un meurtre-suicide. L'histoire de leur liaison est présentée chronologiquement, mais la linéarité est interrompue par plusieurs témoignages qui font partie de l'enquête policière et par les commentaires en anglais des animateurs d'une émission de nouvelles.

Le drame policier prend un tour inattendu dans l'adaptation théâtrale (2001) du roman *La Grotte* du Manitobain Jean-Pierre Dubé où l'enquête est menée par un psychothérapeute dans un hôpital psychiatrique et en prison. Peu à peu, tous les personnages révèlent la cause de leur aliénation mentale: la Femme a été victime de l'inceste, le Prêtre a tué un jeune homme dont il était amoureux et il tente de tuer la Femme parce qu'elle était l'amante de la victime, et le troisième personnage, l'Homme, est plein de jalousie meurtrière parce qu'il était très attaché à la victime. Évoquant les scandales des prêtres-pédophiles qui ont bouleversé l'Église catholique, Dubé s'en sert pour parler de la crise spirituelle qui paralyse beaucoup de croyants, et pose la question de savoir comment réconcilier la soif de pureté et de piété avec la sexualité humaine et les formes d'érotisme jugées pécheresses?

Comme dans les pièces qui dramatisent ou narrativisent des crimes passionnels, la sexualité et les relations intimes sont souvent les sujets des pièces francophones. Plusieurs des treize courtes pièces sollicitées par Roland Mahé pour le Festival des auteurs dramatiques, qui fêtait le soixante-quinzième anniversaire du Cercle Molière, traitaient des sujets universels de la vie du couple ou de la quête du bonheur. Marc Prescott met en scène la vie du couple dans sa plus récente pièce, *Encore* (2004). L'intention du dramaturge est assez modeste: il veut toucher et divertir le public en présentant la rencontre d'un couple qui recrée et tente de revivre la séduction initiale après un, cinq, dix, vingt, vingt-cinq et cinquante ans—même après leur divorce. Prescott analyse avec émotion et humour l'évolution et la dissolution d'un couple dans cette pièce qui fait penser à l'Américain Neil Simon. Le ton de *L'intimité* (2003) de la jeune Acadienne Emma Haché est, par contre, plus sombre. Ce drame met en scène la vie malheureuse d'un couple (lui est un soldat canadien-français, elle est une jeune Allemande) qui n'arrive pas à se guérir des traumatismes de la Deuxième Guerre mondiale.

Chez l'Ontarien Patrick Leroux, la vie du couple est une autre histoire. Bravant tous les vieux tabous, Leroux parle du désir sans broncher dans *La*

Litière (1994), *Rappel* (1995) et *Ressusciter* (1996). Les didascalies et les notes de Leroux qui accompagnent le texte publié expliquent son intention d'ouvrir la scène à une sexualité libérée et de remplacer le drame réaliste par une structure « fluide, anarchique, sexuelle, mais aussi rythmique, imagée, cyclique » (140). L'action de *La Litière*, que le dramaturge caractérise comme un « 'peep show' culturel, donc moral et acceptable » (40), se passe dans le lit du couple, Mae et Ludwig, qu'ils n'ont pas quitté depuis quatre ans. *Rappel* a lieu chez Ludwig, « au cœur de son imaginaire » pendant qu'il prépare son suicide en compagnie de « trois bouches ... un pape ... une Muse déchue ... la vache à Giacometti ... [et] un chœur d'anges étrangement nubiles » (140). *Ressusciter* est le monologue de Mae après la mort de Ludwig. Comme le dit Leroux, « au diable le théâtre de cuisine, au diable les pète-pète-tarte-à-la-crème; au diable les conventions! » (1996, 142), il faut « réagir au théâtre moribond et à l'institutionnalisation de la médiocrité » (220). Ludwig sert de porte-parole non seulement à l'auteur mais à sa génération et il veut « ROMPRE, déconstruire, comprendre, déconstruire, défaire ... créer [s]es propres mythes » (141-142).

Le Testament du couturier de Michel Ouellette parle aussi de la sexualité, combinant une intrigue futuriste avec une technique avant-gardiste. À travers trente courtes scènes, Ouellette brosse un tableau effrayant de la vie dans la Banlieue de l'Avenir, une dystopie aseptique et asexuée. Gouverné par des hommes dénommés « les Élus » (11), cet espace est contrôlé par un vaste réseau électronique avec des logiciels pour détecter les germes et les crimes ainsi qu'un système de « cybervision » pour propager l'idéologie du régime. À la cybervision les autorités dénoncent la sexualité, la criminalité et l'immoralité qui règnent dans la Cité et qu'il faut bannir de la Banlieue. D'après l'idéologie sexiste et anti-érotique de la Banlieue, l'homme moderne est supérieur à la femme parce qu'il n'a plus de désirs érotiques. La femme a besoin d'aide pour évacuer son érotisme, signe de son infériorité morale. L'intrigue compliquée du *Testament du couturier* prouve encore une fois qu'un état totalitaire ne peut jamais réprimer les pulsions élémentaires qui constituent la nature humaine. Le texte de Ouellette pose un grand défi au metteur en scène parce que la moitié des répliques ont été enlevées. Selon la note de l'auteur, la version publiée de la pièce représente le texte « positif » ou « réel », et la partie négative ou « virtuelle » est dans le silence des répliques qui manquent (7). *Le Testament du couturier* se présente donc comme un mystère qui force le spectateur et le lecteur à remplir les blancs du texte, à pénétrer les secrets de la Banlieue et à dévoiler les manigances de ses habitants.

Les interrogations d'ordre spirituel, philosophique, moral et scientifique qu'on voit sur les scènes des théâtres francophones signalent le désir des dramaturges de parler des enjeux du monde contemporain à un public sophistiqué. Il est intéressant de noter que le mythe de Faust a été remanié à ces fins plusieurs fois: par Richard J. Léger dans *Faust: chroniques de la démesure* (2001) pour le Théâtre la Catapulte d'Ottawa, par la Québécoise Marie-Christine Lê Hûu dans *Faust, pantin du diable* (2001) pour le Théâtre la Seizième de Vancouver et par Rhéal Cenerini dans *La Tentation d'Henri Ouimet* (2004) au Cercle Molière de Saint-Boniface. La version de Léger, sollicitée par Joël Beddows, joue sur la métathéâtralité: il s'agit d'un dramaturge qui ose réécrire le drame de Goethe. Le pouvoir diabolique offert par le personnage méphistophélique est la connaissance en médecine biogénétique qui permet au Docteur Jean Faust de créer la vie parfaite par le clonage et par le traitement de l'ADN pour guérir toutes les maladies et assurer l'éternelle jeunesse. La pièce pose toute une gamme de questions sur l'éthique de la médecine moderne et l'industrie pharmaceutique en même temps qu'elle offre une version postmoderne du mythe. La version de Cenerini est taillée pour un public manitobain plus près de ses origines rurales et agricoles. Henri Ouimet est un jeune fermier au bord de la faillite qui vend son âme à une société d'experts-conseils qui l'aide à mieux exploiter sa ferme.

La science et la technologie moderne sont aussi l'inspiration de deux projets expérimentaux: *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe* (2003) de Patrick Leroux et *Univers* (2001), texte conjoint d'Herménégilde Chiasson, Robert Marinier et Dominique Parenteau-Lebeuf. Leroux appelle son texte un « livret d'anti-opéra cybernétique. » Dans l'univers virtuel de l'Internet, dieu l'amibe crée un culte religieux qui exploite la solitude et le vide existentiel de ses disciples. Le cyberévangélisme de dieu l'amibe flatte son égoïsme monstrueux et satisfait son désir de pouvoir et de gain, mais on finit par démasquer le charlatan à la fin de la pièce. Leroux et sa metteuse en scène, Anne-Marie White, avouent que le projet du *Rêve totalitaire* était trop ambitieux et impossible. Ils voulaient « commettre une révolution théâtrale » (17), rompre avec l'écriture dramatique conventionnelle et le jeu psychologisant du théâtre réaliste (10, 17). À travers les remarques ironiques d'un personnage, La Commentatrice, Leroux fait une critique assez acerbe du théâtre contemporain, qu'il juge mort et sans intérêt. Comme dans sa pièce *Rappel*, ce jeune rebelle veut déconstruire le théâtre franco-ontarien, subvertir son réalisme, aller au-delà de sa quête identitaire.

Univers, le texte co-écrit par un Acadien (Chiasson), un Ontarien (Marinier) et une Québécoise (Parenteau-Lebeuf), prend comme point de départ les théories du *Big Bang* et du *Big Crunch* qui expliquent l'origine et la destruction éventuelle de notre univers. Il est difficile de prendre au sérieux le discours scientifique parce qu'il est présenté par des personnages à la fois pathétiques et comiques. Il y a Pavel Alexeïevitch Tcherenkov, un physicien russe (Prix Nobel en 1958) en exil au Japon qui s'enivre pour échapper à sa solitude depuis que sa femme l'a quitté. Il y a aussi Doug et Lisa, lui un scientifique et elle une serveuse à Sudbury, qui souffrent tous les deux de leur timidité et de leur maladresse sociale. Le troisième volet du texte met en scène Frank et Marc, deux mineurs amateurs de hockey à la recherche de blondes. La pièce se sert de l'humour clownesque, de toutes sortes d'effets vaudevillesques et d'un décor mobile compliqué, mais le message fondamental est profondément sérieux: dans un univers infini, menacé par la destruction catastrophique, les êtres humains sont infiniment petits et en quête d'amour, de compréhension et de sens.

Pour conclure ce bref survol du théâtre dans les francophonies minoritaires, revenons à notre point de départ, le désir exprimé par Joël Beddows de dépasser le théâtre utilitaire:

Le théâtre auquel je rêve est un lieu pour l'intellect. Pour l'artiste, la réflexion lui permet la compréhension de ses élans créateurs, pour mieux les cerner pour ensuite mieux les articuler. Pour le spectateur, un théâtre pour se sentir stimulé, au risque de se sentir perdu et de l'accepter. La réflexion est notre outil pour lutter contre ceux qui défendent un théâtre sentimental qui nous empêche de nous dépasser. (2002b, 33)

À Moncton, à Ottawa, à Sudbury, à Toronto, à Saint-Boniface et à Vancouver, de nombreux dramaturges ont réussi à transcender la dramaturgie identitaire et régionaliste qui a aidé les communautés minoritaires à préserver leur mémoire collective et leur culture traditionnelle. Sans oublier le rôle du théâtre dans la vie culturelle de leurs communautés, ces auteurs ont osé renouveler l'écriture et la production théâtrales pour leur public de plus en plus urbain et éduqué. Comme Beddows nous le signale (2003), la tâche des critiques est de reconnaître la modernisation de ces dramaturgies franco-canadiennes.

Dans l'ère de la mondialisation où les nouveaux médias effacent les frontières et donnent accès aux autres cultures et formes artistiques, les auteurs élargissent leur champ de vision. Se servant des liens établis par l'Association des théâtres francophones du Canada (l'ATFC), plusieurs

troupes ont réussi à établir des réseaux pour faciliter des œuvres collaboratives et des coproductions. Le programme des Voyagements, par exemple, créé par l'ATFC en 1997, aide les troupes de différentes régions à travailler ensemble et à programmer des tournées à travers le Canada. Ce genre de réseautage diminue la spécificité géographique, linguistique et historique des théâtres régionaux (Vallée, Leroux 2001). Les résultats sont prometteurs: de nouvelles compagnies, de nouveaux auteurs et directeurs artistiques qui donnent libre cours à leur créativité pour offrir des œuvres plus universelles et innovatrices aux spectateurs qui veulent plus qu'affirmer leur identité quand ils vont au théâtre.

NOTE

- 1 Un grand merci à tous les auteurs, traducteurs, metteurs en scène et éditeurs qui ont répondu à mes questions et qui m'ont envoyé des textes inédits. Je tiens à remercier Jo-Anne Elder, Marcia Babineau et France Daigle (Acadie); Joël Beddows, Patrick Leroux, Michel Ouellette (Ontario); Irène Mahé, Jean-Pierre Dubé, Marc Prescott, Rhéal Cenerini et Lucien Chaput (Manitoba); Craig Holzschuh (Colombie-Britannique). Sans l'aide et la générosité de ces gens, je n'aurais pas pu écrire cet essai.

Le théâtre post-identitaire en milieu minoritaire.

Liste des pièces mentionnées dans l'article, avec la date et le lieu de la création originale. La date de publication est indiquée après le titre.

Alberta

<i>Contes albertains</i>	Collectif	UniThéâtre d'Edmonton	2000
<i>Contes albertains</i>	Collectif	UniThéâtre d'Edmonton	2001

Colombie-Britannique

<i>Un one-way</i>	Holzschuh, Cloutier	Théâtre la Seizième	1999
<i>Chute libre</i>	Poll, Jean, Holzschuh, Cloutier	Théâtre la Seizième	1999
<i>Faust, pantin du diable</i>	Lê Hûu	Théâtre la Seizième	2001
<i>Contes vancouverois</i>	Collectif	Théâtre la Seizième	2004

Manitoba

<i>Les Tremblay I</i>	Dorge et Mahé	Cercle Molière	1986
<i>Les Tremblay I</i>	Dorge et Mahé	Cercle Molière	1987
<i>Les Tremblay III. Noël en famille.</i>	Dorge et Mahé	Cercle Molière	1989

Manitoba *continu*

<i>Kolbe</i> (1996)	Cenerini	Collège universitaire	1990
<i>Sex, lies et les Franco-Manitobains</i> (2001)	Prescott	Collège universitaire	1993
<i>La femme d'Urie</i> (1996)	Cenerini	Cercle Molière	1996
<i>L'Année du Big-Mac</i> (2004)	Prescott	École nationale de théâtre	1999
<i>Happening 2000</i> (2000)	Collectif	Cercle Molière	2000
<i>La Tentation d'Henri Ouimet</i> (2004)	Cenerini	Cercle Molière	2000
<i>Accorder la Rouge</i>	Cenerini	Théâtre Montcalm	2000
<i>La Grotte</i>	Dubé	Cercle Molière	2001
<i>Poissons (Bullshit)</i> (2001)	Prescott	Cercle Molière	2001
<i>Laxton</i> (2004)	Cenerini	Cercle Molière	2002
<i>Encore</i> (2003)	Prescott	Cercle Molière	2003

Nouveau-Brunswick

<i>L'Exil d'Alexa</i> (1993)	Chiasson	Théâtre l'Escaouette	1993
<i>La Vie est un rêve</i>	Chiasson	Théâtre l'Escaouette	1994
<i>Aliénor</i> (1998)	Chiasson	Théâtre l'Escaouette	1997
<i>Laurie ou la vie de galerie</i> (2002)	Chiasson	Théâtre l'Escaouette	1997
<i>Pour une fois</i>	Chiasson	Théâtre l'Escaouette	1999
<i>Sans jamais parler du vent</i>	Daigle	Moncton Sable	2004

Ontario

<i>La Litière</i> (1996)	Leroux	Théâtre La Catapulte	1994
<i>Rappel</i> (1996)	Leroux	Théâtre La Catapulte	1995
<i>Ressusciter</i>	Leroux	Théâtre La Catapulte	1996
<i>La rêve totalitaire de dieu l'amibe</i> (2003)	Leroux	Théâtre La Catapulte	1995, 1996
<i>Contes urbains Ottawa</i> (1999)	Collectif	Théâtre La Catapulte	1998
<i>Contes d'appartenance</i> (1999)	Collectif	Théâtre du Nouvel-Ontario	1998
<i>Faust: chroniques de la démesure</i> (2001)	Léger	Théâtre La Catapulte	1999
<i>Les champs de boue</i> (1999)	Psenak	Théâtre du Trillium	1999
<i>Contes sudburois</i> (2001)	Collectif	Théâtre du Nouvel-Ontario	1999
<i>Moulinette</i> (2001)	Champeau	Théâtre La Catapulte	2000
<i>Univers</i>	Chiasson, Marinier, Parenteau-Lebeuf	Théâtre du Nouvel-Ontario	2001

Ontario *continu*

<i>La fuite comme un voyage</i> (2001)	Psenak	Théâtre du Trillium	2001
<i>Contes urbains, contes torontois</i>	Collectif	Théâtre français de Toronto	2002
<i>Le Testament du couturier</i> (2002)	Ouellette	Théâtre La Catapulte	2003
<i>Nuits d'Iran</i>	Mohtashami-Maali	Théâtre du Nouvel-Ontario	2003
<i>Sahel</i> (2003)	Catanzariti	Théâtre du Nouvel-Ontario	2003

Saskatchewan

<i>De blé d'inde et des pissenlits</i>	Archambault	Troupe du Jour	1993
<i>La Trahison</i> (1998)	Gareau	Troupe du Jour	1998

OUVRAGES CONSULTÉS ET CITÉS

- Beauchamp, Hélène et Joël Beddows, dir. *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*. Ottawa: Le Nordir, 2001.
- Beauchamp, Hélène et Gilbert David, dir. *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle. Trajectoires et territoires*. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 2003.
- Beddows, Joël. « Tracer ses frontières: vers un théâtre franco-ontarien de création à Ottawa. » *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*. Dir. Hélène Beauchamp et Joël Beddows. Ottawa: Le Nordir, 2001. 49-68.
- . « Mutualisme esthétique et institutionnel: la dramaturgie franco-ontarienne après 1990. » *La littérature franco-ontarienne: voies nouvelles, nouvelles voix*. Dir. Lucie Hotte. Ottawa: Le Nordir, 2002a. 51-73.
- . « Éloge de la théâtralité, éloge de la simplicité... de Joël Beddows ». *Théâtre la Catapulte: 1992-2002*. Cahier de souvenir. Éd. Joël Beddows, Dominique Lafon, et Patrick Leroux. Ottawa: Théâtre la Catapulte, 2002b.
- . « Mettre en récit l'histoire théâtrale au Québec et au Canada francophone. » *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle. Trajectoires et territoires*. Dir. Hélène Beauchamp et Gilbert David. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 2003. 359-381.
- Catanzariti, Franco. *Sahel*. Sudbury: Prise de parole, 2003.
- Cenerini, Rhéal. *Les Partisans dans Aucun motif*. Saint-Boniface: Les Éditions du blé, 1983. 101-26.
- . *Kolbe suivi de La Femme d'Urie*. Saint-Boniface: Les Éditions du blé, 1996.
- . *Accorder La Rouge*. Texte inédit, 2000.
- . *Laxton suivi de La Tentation d'Henri Ouimet*. Saint-Boniface: Les Éditions du blé, 2004.
- Le Cercle Molière. *Théâtre en pièces*. Saint-Boniface: Les Éditions du blé, 2000.
- Champeau, Nicole V. *Moulinette*. Ottawa: Les Éditions du Vermillion, 2001.
- Chiasson, Herménégilde. *L'Exil d'Alexa*. Moncton: Les Éditions Perce-Neige, 1993.
- . *La vie est un rêve*. Texte inédit, 1994.
- . *Aliénor*. Moncton: Les Éditions d'Acadie, 1998.

- *Pour une fois*. Texte inédit 1999.
- *Laurie ou la vie de galerie*. Tracadie-Sheila, NB/ Sudbury: Les Éditions de la Grande Marée/Prise de parole, 2002.
- Chiasson, Herménégilde, Robert Marinier, et Dominique Parenteau-Lebeuf. *Univers*. Texte inédit, 2000.
- Collectif. *Contes sudburois*. Sudbury: Prise de parole, 2001.
- Collectif. *Contes urbains, contes torontois*. Texte inédit, 2002.
- Collectif. *Contes vancouverois*. Texte inédit, 2004.
- Daigle, France. *Sans jamais parler du vent*. Texte inédit, 2004.
- Dorge, Claude et Irène Mahé. *Les Tremblay I*. Texte inédit, 1986.
- *Les Tremblay II*. Texte inédit, première création en 1987.
- *Les Tremblay III. Noël en famille*. Texte inédit, première création en 1989.
- Dubé, Jean-Pierre. *La Grotte*. Texte inédit, 2003.
- Forsyth, Louise. « La Troupe du Jour de Saskatoon: une compagnie-laboratoire. » *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*. Dir. Hélène Beauchamp et Joël Beddows. Ottawa: Le Nordir, 2001. 135-50.
- Gaboury-Diallo, Lise. « Théâtre et dramaturgie en français dans l'ouest canadien. » *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle. Trajectoires et territoires*. Dir. Hélène Beauchamp et Gilbert David. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 2003. 197-219.
- Gareau, Laurier. *La Trahison / The Betrayal*. Regina, SK: Les éditions de la nouvelle plume, 1998.
- Haché, Emma. *L'intimité*. Carnières, Belgique: Lansman Éditeur, 2003.
- Holzschuh, Craig et Stephan Cloutier. *Un one-way*. Texte inédit, 1999.
- Hotte, Lucie, dir. *La littérature franco-ontarienne: voies nouvelles, nouvelles voix*. Ottawa: Le Nordir, 2002.
- « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie: enjeux du particularisme et de l'universalisme. » *La littérature franco-ontarienne: voies nouvelles, nouvelles voix*. Dir. Lucie Hotte. Ottawa: Le Nordir, 2002. 35-47.
- Léger, Annick. « Au fil des mots. Survol de 30 ans de dramaturgie en Ontario français ». *Entr'Acte 1* (Hiver 2003-2004): 21-33.
- Léger, Richard J. *Faust: chroniques de la démesure*. Ottawa: Le Nordir, 2001.
- Leroux, Patrick. *Implosions: Dialogues* suivi de *La Litière* et de *Rappel*. Ottawa: Le Nordir, 1996.
- *Ressusciter*. Online www.adeline.qc.ca.
- , éd. *Contes urbains*. Ottawa: Ottawa: Le Nordir, 1999a.
- , éd. *Contes d'appartenance*. Sudbury: Prise de parole, 1999b.
- « Les alliances stratégiques dans le théâtre francophone au Canada. » *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*. Dir. Hélène Beauchamp et Joël Beddows. Ottawa: Le Nordir, 2001. 193-208.
- *Le rêve totalitaire du dieu l'amibe*. Ottawa: Le Nordir, 2003.
- Lonergan, David. *La création à cœur. L'histoire du théâtre de l'Escaouette*. Tracadie-Sheila, NB: Les Éditions de la Grande Marée, 2000.
- « L'émergence du théâtre professionnel en Acadie: le Théâtre populaire d'Acadie et le théâtre l'Escaouette. » *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*. Dir. Hélène Beauchamp et Joël Beddows. Ottawa: Le Nordir, 2001. 27-47.
- « A History of Acadian Theatre in Five Plays? Why not? » *Angels & Anger. Five*

- Acadian Plays*. Translated and edited by Glen Nichols. Toronto: Playwrights Canada Press, 2003a. Vii-xii.
- . « Acadie. Un Théâtre à la recherche d'auteurs. » *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle. Trajectoires et territoires*. Dir. Héléne Beauchamp et Gilbert David. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 2003b. 221-235.
- Mahé, Roland. « Préface. » *Théâtre en pièces. Le Cercle Molière*. Saint-Boniface: Les Éditions du blé, 2000. 5-13.
- Marinier, Robert. « Je me souviens. » *Liban, écrits nomades 1*. Carnières, Belgique: Lansman, 2001. 53-79.
- Moss, Jane. « Le Théâtre franco-ontarien: Dramatic Spectacles of Linguistic Otherness. » *University of Toronto Quarterly* 69.2 (Spring 2000): 587-614.
- . « L'urbanité et l'urbanisation du théâtre franco-ontarien. » *La Littérature franco-ontarienne: Voies nouvelles, Nouvelles Voix*. Dir. Lucie Hotte. Ottawa: Le Nordir, 2002. 75-90.
- . « The Drama of Identity in Canada's Francophone West. » *American Review of Canadian Studies* 34.1 (Spring 2004a): 81-98.
- . « Les Théâtres francophones en Amérique du Nord. » *L'Interculturalisme au sein de la communauté francophone du Canada*. Dir. Jean Morency. Québec: Nota Bene, 2004b. 393- 409.
- Nichols, Glen. « Bard of Acadie: The Theatre of Herménégilde Chiasson. » *Port Acadie* 2 (2001): 25-42.
- . *Angels & Anger. Five Acadian Plays*. Toronto: Playwrights Canada, 2003.
- Ouellette, Michel. *Le Testament du couturier*. Ottawa: Le Nordir, 2002.
- Poll, Melissa, Alain Jean, Craig Holzschuh et Stephan Cloutier. *Chute libre*. Texte inédit, 1999.
- Prescott, Marc. *Big!; Bullshit; Sex, Lies et Les Franco-Manitobains*. Saint-Boniface: Les Éditions du blé, 2001.
- . *Encore*. Saint-Boniface: Les Éditions du blé, 2003.
- . *L'Année du Big-Mac*. Saint-Boniface: Les Éditions du blé, 2004.
- Psenak, Stefan. *Les champs de boue*. Ottawa: Le Nordir, 1999.
- . *La fuite comme un voyage*. Ottawa: Le Nordir, 2001.
- Vallée, Danièle. « Qu'est devenu le théâtre franco-ontarien et que deviendra-t-il? » *Liaison* 112 (automne 2001): 11-15.

