

La dramaturgie franco-ontarienne : la langue et la Loi

François Paré

Number 73, 1994

Théâtre franco-ontarien

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28222ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paré, F. (1994). La dramaturgie franco-ontarienne : la langue et la Loi. *Jeu*, (73), 28–34.

La dramaturgie franco-ontarienne : la langue et la Loi

Depuis ses origines dans le bouillonnement de la contre-culture sudburoise, il s'est posé au théâtre franco-ontarien une véritable *question linguistique*, qui n'a cessé depuis non seulement de le hanter en tant que dramaturgie, mais d'en constituer les limites mêmes. Or, cette question linguistique ne s'est pas posée dans les termes qu'on aurait pu alors et qu'on pourrait encore aujourd'hui imaginer : ceux de l'assimilation linguistique et des rapports obligés entre la transmission de la langue et la survivance ethnique. Pourtant, à Sudbury comme ailleurs en Ontario français, la question tout à fait angoissante de l'assimilation et de la disparition collectives était très présente dans les discours politiques du début des années soixant-dix, comme elle l'est encore aujourd'hui. Autant le développement fulgurant d'une dramaturgie franco-ontarienne s'est inscrit, en fait, dans un mouvement d'entrée de la conscience collective dans le discours, autant cette dramaturgie n'a pas semblé envisager l'avenir dans les limites tangibles de la communauté linguistique, d'un *nous* clairement marqué par son combat pour la langue française, un combat où prendrait position chaque individu.

Au contraire, depuis 1970 environ, le théâtre franco-ontarien, dans son ensemble, a permis de représenter non pas la lutte pour la survie d'une langue française, jugée essentiellement « étrangère » à la réalité franco-ontarienne, mais plutôt un combat, aussi acharné que pessimiste, pour un langage spécifique¹. C'est dans cette lutte même, à la fois nourricière et épuisante, que le personnage tire ses convictions et ses angoisses les plus profondes. Il est ainsi marqué par la déchéance de sa langue, et par conséquent celle de toute sa communauté ; voilà pourquoi le théâtre semble lui convenir parfaitement, car ce théâtre répète inlassablement la perte irrémédiable de la langue et l'accès à un langage qui ne saurait en être qu'une pauvre approximation.

1. Au contraire, la question de l'assimilation semble dominer entièrement le traitement de la langue dans le théâtre franco-manitobain récent. Voir Laurence Véron, « La production théâtrale universitaire au Manitoba français : la voix d'une minorité francophone ou des voix francophones minoritaires », dans *la Production culturelle en milieu minoritaire*, sous la direction d'André Fauchon, Saint-Boniface, Presses Universitaires de Saint-Boniface, 1994, p. 275-283.



Le théâtre [franco-ontarien avait] pour visée une critique fondamentale de la langue en tant qu'instrument de domination, en tant que productrice d'oppression et de silence collectifs.



Au cours des vingt-cinq dernières années, le théâtre franco-ontarien a été, en fait, remarquablement unanime dans sa volonté de représenter un certain univers du déclin, qui correspondrait à celui de la communauté culturelle tout entière. En cela, l'œuvre dramatique, nécessairement objet d'interprétation publique, avait pour visée une révélation à laquelle chacun des spectateurs devait participer à son tour, une révélation des conditions mêmes de la déchéance du grand destin collectif. Une part importante du théâtre franco-ontarien, malgré son pessimisme évident, a donc été motivée par une économie paradoxale de la libération. Ainsi en était-il des premières œuvres d'André Paiement, dont toute la dramaturgie a considérablement influencé le développement théâtral en Ontario français. *Lavalléville* (1974), par exemple, ne posait pas directement la question du langage, ni celle de la langue ; mais une note accompagnant l'édition de la pièce en 1975 confirmait la volonté d'interpréter l'œuvre en dehors de l'universalité de la langue, dans un langage localisé, mimétique, qui serait celui des personnages comme des spectateurs eux-mêmes :

Cette pièce fut créée et jouée dans le nord de l'Ontario. Le langage utilisé dans la mise en scène était celui de la région, le joual franco-ontarien. Il est très important que le texte de la pièce soit adapté à l'accent de la langue (quel qu'il soit) de la région où cette pièce est jouée².

Les premiers textes de Michel Ouellette, par ailleurs, ne portaient pas uniquement sur la question de la langue, mais ils étaient tous profondément investis du caractère révolutionnaire de la représentation collective par le langage théâtral. « Je sympathise beaucoup avec les gens qui sont victimes de torts. Et d'ailleurs, j'ai toujours un problème avec l'autorité. C'est pourquoi plusieurs de mes personnages actuels ont un petit côté révolutionnaire³. » Or, justement, il fallait comprendre qu'idéologiquement le français — la langue fran-

2. André Paiement, *Lavalléville*, comédie musicale franco-ontarienne, Sudbury, Prise de Parole, 1975, p. 4.

3. Cité par Denis Bertrand, « Michel Ouellette, l'écriture à l'ordre du jour », *Liaison*, n° 54, 18 novembre 1989, p. 32. Les premiers textes de Michel Ouellette datent de 1978, au moment où il était étudiant à l'école secondaire de Smooth Rock Falls. D'ailleurs, ces premiers textes font écho aux grands conflits scolaires qui ont bouleversé le nord de l'Ontario au début des années soixante-dix. Plus tard, *Barbelés Macpherson 1917*, œuvre tirée de l'histoire de Kapuskasing, évoque pour la première fois le thème de l'enfermement qui occupera ensuite toute l'écriture dramaturgique de Ouellette jusqu'à *French Town*.

La Parole et la Loi, création collective du Théâtre de la Corvée (maintenant Théâtre du Trillium), présentée en tournée en 1981. Sur la photo : Elizabeth Makuck et Daniel Chartrand. Photo : Martin Delisle.





Jocelyne Tardif et Jean
Marc Dalpé dans *Nickel*
(T.N.O./C.N.A., 1984).
Photo : Jules Villemaire.

çaise normative, celle qu'on enseignait dans les écoles — ne pouvait être ici le véhicule du changement social tant souhaité et ne pouvait représenter la prise en charge de la communauté franco-ontarienne par elle-même qu'à l'intérieur d'une déconstruction systématique. Le théâtre avait donc pour visée une critique fondamentale de la langue en tant qu'instrument de domination, en tant que productrice d'oppression et de silence collectifs. Toute l'histoire linguistique de l'Ontario français témoignait de cette situation.

En effet, ce qui devait rendre la survivance collective si terriblement ambiguë pour André Paiement, Jean Marc Dalpé, Michel Ouellette et Brigitte Haentjens, par exemple, c'est que la langue française, cœur de cette survivance, présentait douloureusement toutes les caractéristiques d'un intolérable système d'oppression et qu'elle ne pouvait être, comme elle l'était sans doute au Québec, une condition de la résistance à l'américanisation et à l'anglicisation. En Ontario, le lieu de la résistance était ailleurs. Si le théâtre franco-ontarien devait éventuellement se produire dans l'espace dramaturgique du français, il ne pourrait justement le faire que dans une dénonciation paradoxale de cette langue française, langue de la domination et langue de la Loi. Il fallait qu'il construise son propre langage.

Ainsi, dès le début des années soixante-dix, avec les premières pièces du Théâtre du Nouvel-Ontario, le théâtre franco-ontarien s'est institué contre le modèle traditionnel de la survivance linguistique dont l'élite culturelle s'était faite la porte-parole depuis la fin du XIX^e siècle. Ce modèle apparaissait aux dramaturges comme un lieu d'enfermement

discursif qui conduisait nécessairement l'individu minorisé à une oppression encore plus grande. Dans *Nickel* (1984), de Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens, le personnage de Clara, véritable force de critique sociale dans cette histoire de mineurs, s'insurge contre la survivance linguistique qui prend alors, pour elle, la forme d'une cage, d'un enfouissement quotidien :

[...] les mêmes mots, toujours les mêmes mots et tout le monde qui écoute, tout le monde qui gobe, gobe, gobe... (*Temps*) Tout ce qu'on m'a raconté quand j'étais petite, à l'école, chez vous (*déclamé et fort*) Le peuple canadien-français doit rester uni pour sauvegarder la langue, pour sauvegarder la foi !... Ce matin j'entendais les mots mais tout ce que je voyais c'est la cage qui descend et moi qui attends... je ne voyais que la cage qui descend et la sueur et le sang⁴.

À la fin de cette pièce, Clara refuse de s'endormir. Elle attend l'aube mythique où sera renversé « Mister shift boss man » et le mécanisme infernal qui agite la cage et conditionne la descente au pays des morts.

Par ailleurs, les dernières scènes du *Chien* (1987) de Jean Marc Dalpé offrent le même rejet du sujet collectif, celui du grand-père en qui Jay ne voit que les signes de la médiocrité étouffante, que la persistance du déclin de la communauté et de son renversement éventuel dans la folie : « Bucké de même, ça s'peut pas. Coudon' t'es-tu vivant pour de vrai toé ? Ça fait comment longtemps que t'es mort⁵ ? » Mais les personnages de Dalpé sont hantés par une violence originaire qu'ils n'arrivent jamais à exprimer dans la langue, dans ce français qui leur échappe. Dans leur impuissance à atteindre l'unité dans le dire, ils finissent par se rabattre sur la chaîne incantatoire des jurons et sur des provocations en anglais qui leur paraissent plus proches de l'oppression insidieuse dont ils souffrent infiniment.

Le rapport avec une langue populaire, devenue langage théâtral et stratégie de libération, ne peut évidemment manquer de rappeler les œuvres de Michel Tremblay. Nombre de critiques québécois ont d'ailleurs noté ces ressemblances⁶. Certes, la recherche d'un certain réalisme linguistique dans l'ensemble du théâtre franco-ontarien peut évoquer un rapprochement avec *les Belles-Sœurs* et surtout *l'Impromptu d'Outremont*. Mais il s'est toujours institué une distance objectivante entre le texte de Tremblay et un public montréalais, fortement institutionnalisé, qui ne partageait pas forcément les caractéristiques socio-économiques des personnages, et surtout qui n'avait pas à les partager. C'est ainsi que *l'Impromptu d'Outremont*, par exemple, s'articulait sur cet écart entre les mal-parlants et les bien-parlants et tentait de résoudre la question de l'acteur en tant que spectateur de sa propre inadéquation dans le langage. À l'inverse, dès le début des années soixante-dix, le théâtre franco-ontarien, s'attaquant à la classe moyenne dominante, s'est voulu résolument contre-culturel et s'accommodait mal d'une pratique théâtrale qui,

4. Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens, *Nickel*, Sudbury, Prise de Parole, 1984, p. 49.

5. Jean Marc Dalpé, *le Chien*, Sudbury, Prise de Parole, 1987, p. 53.

6. Voir la critique de Jean Marc Barrette dans *Vie française*, vol. 40, n° 1, décembre 1988, p. 88 : « Le réalisme de Dalpé nous rappelle grandement Tremblay et le Plateau Mont-Royal, quoique le langage ait été adapté au contexte sociogéographique du nord de l'Ontario. »



Le rapport avec
une langue
populaire, devenue
langage théâtral
et stratégie
de libération, ne
peut évidemment
manquer
de rappeler
les œuvres de
Michel Tremblay.



comme le montre Josette Féral, s'adressait essentiellement à cette même classe moyenne et instruite⁷. Les auteurs dramatiques de l'Ontario français, dans leur ensemble, préféraient maintenir l'utopie d'un langage (et non pas d'une langue) qui serait pur reflet de la condition d'oppression linguistique qui épuisait littéralement la communauté, devenue spectatrice d'elle-même. Le langage du *Chien* de Jean Marc Dalpé ou de *Nickel* de Dalpé-Haentjens présuppose donc, bien davantage, une relation d'identité avec le spectateur et une certaine transparence de l'acteur faisant face (littéralement) à son origine dans le langage et dans la langue. Ce théâtre faisait métaphoriquement de Sudbury, de Hawkesbury ou de Kapuskasing les lieux d'origine de toute la collectivité franco-ontarienne, ainsi réunie dans son langage emblématique, issu de la classe ouvrière. C'est ainsi que s'expliquait, entre autres, Jean Marc Dalpé dans une entrevue accordée en 1989 :

Mais quand je suis revenu en Ontario, après le Conservatoire de Québec, pis que j'ai commencé à Théâtre Action, là il y a eu un choc. Tout à coup le rapport avec l'Ontario s'est fait. [...] Y a un rapport avec la classe ouvrière, que j'avais vu à Ottawa, que je rejetais avec mes parents, mais là je le revoyais ailleurs, c'était le même monde, pis j'étais capable de leur parler, pis j'avais envie de leur parler⁸.

Ce théâtre comme « lieu social », point de rencontre dans le langage que le dramaturge et les acteurs disent emprunter provisoirement pour mieux le faire voir, pour en dénoncer les assises oppressives, a orienté toute l'œuvre dramatique de Jean Marc Dalpé.

Il est intéressant de noter que la problématique de l'oppression n'a pas vraiment été remise en question par le débat récent sur la relève théâtrale en Ontario français. En effet, le « Manifeste de la génération manifeste », que Patrick Leroux publiait en 1993 dans *Liaison*, tendait à situer le théâtre dans un conflit de générations (il critiquait la présence envahissante de ses prédécesseurs), qui n'était pas très différent de celui qu'avaient dénoncé les œuvres dramatiques précédentes⁹. Leroux ne renonçait d'ailleurs aucunement à la fonction de représentation sociale attribuée à l'œuvre dramatique : « Je travaille à la LÉGITIMATION artistique et sociale de ce « nouveau prolétariat générationnel ». Nous devons tous faire en sorte que les revendications ne soient pas vaines¹⁰. » Il semble évident que, dans ses productions récentes, malgré des choix ludiques purement imaginaires, le théâtre franco-ontarien ne se dissocie pas du programme social mis de l'avant par le T.N.O. en 1973-1974¹¹. Au contraire, il continue, comme on peut le voir avec *French Town* de Michel Ouellette, à en faire sa spécificité.

7. Josette Féral, *la Culture contre l'art. Essai d'économie politique du théâtre*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1990, p. 64-65.

8. Cité par Jean Fugère, « Jean Marc Dalpé : l'urgence de se dire », *Liaison*, n° 53, septembre 1989, p. 28-29. Un même écho chez le comédien Roch Castonguay : « Que veux-tu, l'Ontario français c'est mon monde à moi, c'est ma géographie. Je suis d'ici, alors aussi bien apprendre à connaître mon monde. » Cité par Marie-Élizabeth Brunet, « Roch Castonguay : comme un enfant dans son carré de sable », *Liaison*, n° 74, 15 novembre 1993, p. 19.

9. *Liaison*, n° 74, 15 novembre 1993, p. 22-23.

10. « Je ne rêve pas de despotisme », *ibid.*, p. 32.

11. Le théâtre de Patrick Leroux se situe volontiers dans un débat de survivance culturelle et d'affirmation collective. Mais il diffère considérablement du théâtre franco-ontarien réaliste, en ce qu'il fait une plus grande place à l'histoire en tant qu'intertexte et à l'imaginaire.


[...] il fallait
croire en la vertu
profondément
rédemptrice de ce
langage des pauvres
qui, dans le théâtre,
mettrait fin tout
à coup à la Loi
linguistique
[...]


French Town de Michel Ouellette, mis en scène par Sylvie Dufour (T.N.O., 1993). Sur la photo : Liette Goyette, Roch Castonguay et Danièle Aubut. Photo : Rachelle Bergeron.



En réalité, un tel théâtre ne pourrait guère dévier de sa course. Car, en effet, dans sa recherche du réalisme populaire, la dramaturgie franco-ontarienne comptait entièrement sur l'inscription de l'écriture théâtrale dans la marginalité créatrice. Si le théâtre moderne (ou plutôt postmoderne) était le lieu d'une rencontre répétée avec l'Autre, nul mieux que le minoritaire, dans son combat avec la langue même, ne pouvait aussi bien représenter cette rencontre¹². Au-delà de l'oppression, il fallait croire en la vertu profondément rédemptrice de ce langage des pauvres qui, dans le théâtre, mettrait fin tout à coup à la Loi linguistique et reconnaîtrait dans la duplicité du sujet minoritaire une voie originale vers la lumière¹³.

On reconnaît là sans doute une conception du théâtre de l'oppression du même type que celle d'Augusto Boal, dont les théories semblent avoir trouvé dans l'Ontario français minoritaire un écho très favorable¹⁴. Mais, en même temps, il faut voir que le théâtre

12. Voir Erik MacDonald, *Theater at the Margins : Text and the Post-Structured Stage*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993, chapitre 1, p. 1-41. Aussi Pierre Pelletier : « Le théâtre franco-ontarien nous a toujours donné l'espace qui nous manque, un espace de vie à même un manque d'espace senti à l'extrême où finit l'espace de l'autre, majoritaire, avec sa langue qui prend tout l'espace... Nous sommes à l'extrémité de cet espace occupé par l'autre, à l'extrémité temporelle de cet espace », *Petites Incarnations de la pensée délinquante*, Ottawa, l'Interligne, 1994, p. 57.

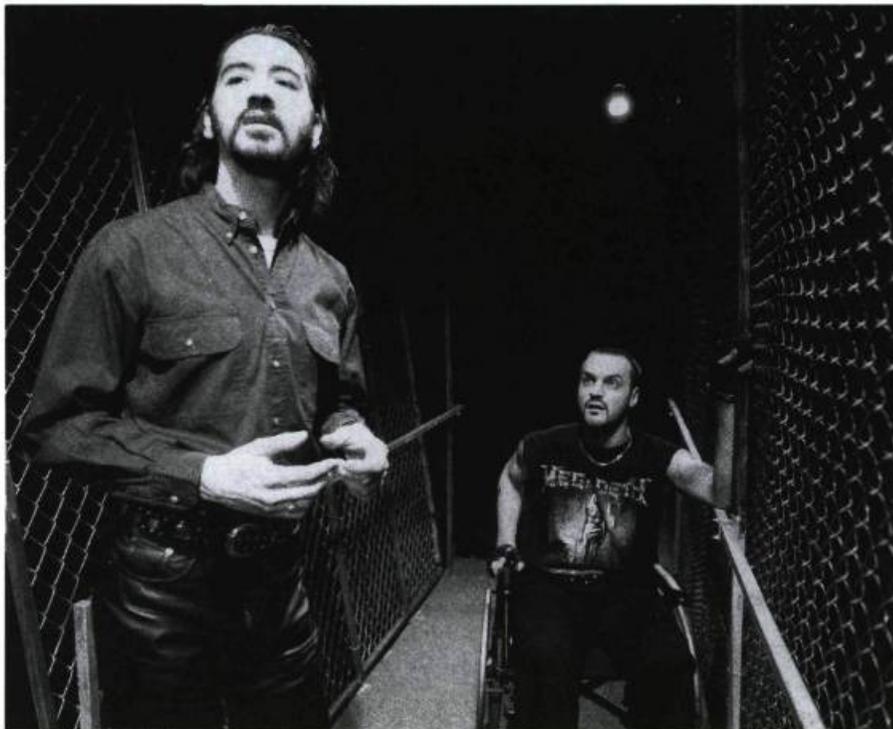
13. En parlant d'Artaud, Herbert Blau dit justement ceci : « The sense that in being spoken there is an invisible presence in our speech whose voice is not, so to speak, speaking on our behalf. [...] the sense that we are nevertheless being stripped of the "symbolic capital" that determines authority in culture. » *To All Appearances : Ideology and Performance*, New York & London, Routledge, 1992, p. 78. De ce sentiment de perte d'autorité dans la culture, le sujet minoritaire était l'exemple le plus frappant et le plus douloureux.

14. Voir « Laissons les opprimés s'exprimer, parce qu'eux seuls peuvent nous montrer où est l'oppression. Laissons-les eux-mêmes découvrir leurs chemins de libération : que ce soit eux qui montent les scènes qui devront les libérer. » Augusto Boal, *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 1983, p. 10.

franco-ontarien n'a pas été l'éloge du lien communautaire, comme on aurait pu s'y attendre ; il en a été plutôt la critique acerbe. Ce qui finit ainsi dans le sacrifice ritualisé, c'est le corps unifié, dominant de la langue française, immolé pour que naisse, dans un « spectacle cruel » digne d'Antonin Artaud, un être bifide, indistinct, indécis, nourri par la profonde ambivalence culturelle qui est au centre de son langage et de son entrée privilégiée dans le théâtre.

Pourtant, il se pose en même temps, dans cette question de la langue, un problème de limites. Les

œuvres récentes de Jean Marc Dalpé et de Michel Ouellette, entre autres, semblent désigner, au-delà du combat de chacun des personnages contre l'oppression, une impuissance à transcender l'interdit linguistique dans lequel s'est instituée la dramaturgie franco-ontarienne depuis vingt-cinq ans. En optant pour une transparence sociale qui ne peut être que fictive, le dramaturge se condamnait lui-même à la pauvreté linguistique et à l'indécision dont souffraient ses personnages. Dans son désir d'éviter les lignes de l'oppression et de s'identifier à la condition collective, il fréquentait dangereusement les marges du silence et les lieux d'interdit qui débouchaient inévitablement sur la violence et le non-sens. Louis Althusser se demandait un jour si la conscience réflexive ne finirait pas éventuellement par crouler sur elle-même, emportée par le silence qu'elle voulait dénoncer, ne laissant que les débris de sa présence parmi nous. Cette question marque à la fois l'origine et la fin d'une des plus belles expériences de théâtre des marginalités en Amérique du Nord. Et l'inscription de ce théâtre franco-ontarien dans la langue (en tant que Loi) reste encore aujourd'hui le lieu singulier de son avenir. ◆



Robert Bellefeuille et Benoit Guoin dans *Lucky Lady*, de Jean Marc Dalpé, mise en scène par Michel Nadeau. Coproduction de la Vieille 17 et du Niveau Parking, présentée au Périscope en 1995. Photo : Louise Leblanc.

François Paré est professeur de langue et littérature françaises à l'université de Guelph. Il a été membre du comité de rédaction de la revue *Liaison* de 1984 à 1990. En 1992, il a publié *les Littératures de l'exiguïté*, aux Éditions du Nordir, essai pour lequel il a reçu le prix du Gouverneur général en 1993. En 1994, il a publié un autre essai, *Théories de la fragilité* (Hearst, Éditions du Nordir).