

L'identité fransaskoise en pièces ou l'insoutenable angoisse de l'autre : tensions entre communautarisme et cosmopolitisme dans le théâtre fransaskois

Rémi Labrecque

Volume 30, numéro 1, 2018

Engagement local, engagement global : identités et communautés francophones en milieu minoritaire au Canada

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1045595ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1045595ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Presses universitaires de Saint-Boniface (PUSB)

ISSN

0843-9559 (imprimé)

1916-7792 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Labrecque, R. (2018). L'identité fransaskoise en pièces ou l'insoutenable angoisse de l'autre : tensions entre communautarisme et cosmopolitisme dans le théâtre fransaskois. *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 30(1), 43–79. <https://doi.org/10.7202/1045595ar>

Résumé de l'article

Cet article a pour objectif de réfléchir à la manière dont l'identité des francophones est représentée dans trois pièces fransaskoises, soit *De blé d'inde et de pissenlits* de Lorraine Archambault, *Il était une fois Delmas, Sask... mais pas deux fois!* d'André Roy et *Elephant Wake* de Joey Tremblay. Je présente une analyse des discours qui s'en dégagent à l'aide des concepts de chercheurs et de chercheuses qui abordent la réalité des francophones en milieu minoritaire du point de vue sociologique ou culturel (Monica Heller, Normand Labrie, Joseph Yvon Thériault et François Paré), ou encore, qui s'intéressent au contexte de production et de réception des oeuvres fransaskoises en étudiant les stratégies d'inclusion et de résistance qui s'y trouvent (Marie-Diane Clarke, Nicole Côté, Deborah Cottreau, Louise Ladouceur, Shavaun Liss, Jane Moss, Ian C. Nelson et Nicole Nolette). Après avoir présenté les différences entre des oeuvres à vocation communautaire et artistique, l'article se termine en prenant position en faveur des accommodements occasionnels tels que des surtitres dans la sphère du théâtre francophone dans l'Ouest canadien, car ce genre de stratégie s'avère essentielle pour la survie et l'épanouissement de cette forme d'art minoritaire qui permet aux Fransaskois (de souche ou d'adoption) d'affirmer leur identité sur la scène.

L'identité fransaskoise en pièces ou l'insoutenable angoisse de l'autre: tensions entre communautarisme et cosmopolitisme dans le théâtre fransaskois

Rémi LABRECQUE
Université de Sherbrooke

RÉSUMÉ

Cet article a pour objectif de réfléchir à la manière dont l'identité des francophones est représentée dans trois pièces fransaskoises, soit *De blé d'inde et de pissenlits* de Lorraine Archambault, *Il était une fois Delmas, Sask... mais pas deux fois!* d'André Roy et *Elephant Wake* de Joey Tremblay. Je présente une analyse des discours qui s'en dégagent à l'aide des concepts de chercheurs et de chercheuses qui abordent la réalité des francophones en milieu minoritaire du point de vue sociologique ou culturel (Monica Heller, Normand Labrie, Joseph Yvon Thériault et François Paré), ou encore, qui s'intéressent au contexte de production et de réception des œuvres fransaskoises en étudiant les stratégies d'inclusion et de résistance qui s'y trouvent (Marie-Diane Clarke, Nicole Côté, Deborah Cottreau, Louise Ladouceur, Shavaun Liss, Jane Moss, Ian C. Nelson et Nicole Nolette). Après avoir présenté les différences entre des œuvres à vocation communautaire et artistique, l'article se termine en prenant position en faveur des accommodements occasionnels tels que des surtitres dans la sphère du théâtre francophone dans l'Ouest canadien, car ce genre de stratégie s'avère essentielle pour la survie et l'épanouissement de cette forme d'art minoritaire qui permet aux Fransaskois (de souche ou d'adoption) d'affirmer leur identité sur la scène.

ABSTRACT

The goal of this article is to reflect on how Francophone identity is represented in three Fransaskois plays: Lorraine Archambault's *De blé d'inde et de pissenlits*, André Roy's *Il était une fois Delmas, Sask... mais pas deux fois!* and Joey Tremblay's *Elephant Wake*. I analyze the discourses contained in these works with the help of concepts developed by scholars who, from a sociological and cultural perspective, investigate the reality of Francophones living in a minority context (Monica Heller, Normand Labrie, Joseph Yvon Thériault and François Paré) and who focus on the production and reception of Fransaskois drama while studying the strategies of inclusion and resistance contained within it (Marie-Diane Clarke, Nicole Côté, Deborah Cottreau, Louise Ladouceur, Shavaun Liss, Jane Moss, Ian C. Nelson and Nicole Nolette). After drawing a distinction between works that are primarily community-oriented and those which are more concerned with aesthetics and form, the article concludes with a defense of such occasional accommodations within the sphere of Francophone theatre in Western Canada as the use of surtitles, as this type of strategy has proven itself essential to the survival and growth of a minority art form that allows members of the Fransaskois community (whether by birth or adoption) to assert their identity on stage.



Photo de Joey Tremblay par Jean-Marie Villeneuve

Je me suis d'abord intéressé à la représentation de l'identité des francophones dans différentes œuvres du théâtre fransaskois parce que j'ai moi-même ressenti, dès la tendre enfance, le sentiment d'identification collective que fait naître le théâtre amateur au sein des communautés minoritaires. Comme tous les autres résidents de mon village natal de Saint-Denis, j'étais ravi de voir des membres de ma famille, des cousins et des voisins «faire résonner sur la place publique» (Ladouceur, 2009, p. 51) une langue que je ne savais pas encore menacée. Étant encore très jeune, les spectacles se résumaient pour moi à une activité divertissante et j'ignorais à quel point il s'agissait d'un «site privilégié d'affirmation et de résistance culturelle» (Ladouceur, 2009, p. 51), comme le dit Louise Ladouceur, tant pour les gens de mon village que ceux des îlots francophones environnants comme Vonda, Prud'homme, Debden, Duck Lake, Bellevue et Zenon Park.

Dans le chapitre intitulé «L'Ouest en voltige entre accommodement et résistance» tiré de son livre *Jouer la traduction: théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone* (2015), Nicole Nolette fait état des négociations qui s'imposent dans un contexte où une grande partie du public potentiel d'une œuvre théâtrale ne comprend pas le français. On pourrait dire que l'accommodement linguistique que représentent, par exemple, des surtitres en anglais lors d'une prestation qui se déroule en français témoignent d'une vision cosmopolite et ouverte sur l'autre. Comme le souligne Nolette, toutefois, «l'invitation à tous, forme d'accommodement extrême sur le terrain institutionnel des théâtres francophones de l'Ouest, ne fait pas l'unanimité.» (Nolette, 2015. p. 110) La résistance dont le dramaturge et comédien d'origine fransaskoise André Roy fait preuve face à ces mêmes surtitres découle d'un regret sincère de voir se mêler des langues qui, traditionnellement, demeuraient bien distinctes dans la sphère du théâtre amateur et professionnel des communautés francophones de l'Ouest. On verra que l'opinion qu'exprime Roy en tant que citoyen dans une «lettre virulente» (Nolette, 2015, p. 110) envoyée au *Franco*, l'hebdomadaire franco-albertain, reflète bien la teneur des propos qu'il met de l'avant en tant que narrateur dans le monologue intitulé *Il était une fois Delmas, Sask... mais pas deux fois!*

Dans *La Distance habitée* (2003), l'essayiste François Paré présente une définition riche et variée, mais toujours sous tension, des communautés minoritaires qu'il qualifie de «diasporales». S'il y a de la tension, c'est parce qu'il existe de nombreux paradoxes au sein de ces collectivités, qui les tirent et les déchirent, dans un sens puis un autre. Paré nous montre que les communautés qui résultent du déplacement d'une minorité installée au sein d'une autre culture dominante sont caractérisées à la fois par la résilience et l'accommodement, le renouveau et la perte définitive.

Toute diaspora, écrit Paré, «doit être appuyée par un discours identitaire qui tend à remettre en question l'homogénéité des territoires nationaux et des sociétés d'accueil» (Paré, 2003, p. 70). Sans ce problème fondamental, les minorités n'auraient pas à lutter pour leur survie, car elles auraient l'impression d'être suffisamment représentées dans l'espace public. En réalité, elles remettent en question l'occultation et l'aplanissement des différences opérées par la culture dominante et hégémonique. Du côté de la résistance, donc, il y a le concept de la *résilience*, ainsi que la

création d'un imaginaire positif du déracinement et de l'errance [...], la] constante réinvention de la communauté dans l'espace-temps [...], la naissance d'un nouvel imaginaire de l'enracinement et du déplacement [... et de la] robustesse. (p. 74-75)

Le refus de s'effacer peut aussi prendre la forme d'un *accommodement* ou d'une *négociation*, voire d'un *compromis*.

La société diasporale serait donc dotée, en quelque sorte, d'un visage de Janus. Derrière la robustesse se cache la vulnérabilité, derrière le refus, le consentement. Ces collectivités sont à la fois «fermées et ouvertes, enracinées et déracinées» (Paré, 2003, p. 80). L'accommodement peut prendre la forme d'un «imaginaire de la mixité [...], d'une résistance "fusionnelle", ayant l'acceptation pour principe» (p. 77-78), mais dans les cultures diasporales, la résistance est néanmoins «érigée en dogme» (p. 78). Il s'agit d'une *stratégie* et non, comme le voudraient certains purs et durs, «[d']un geste quotidien de capitulation» (p. 79). Il y a résistance, donc, mais celle-ci prend plus souvent la forme d'un «acquiescement stratégique à une hégémonie jugée incontournable» (p. 79) que celle d'un refus

intransigeant. Les cultures diasporales, selon Paré, font preuve d'une ambivalence fondamentale. (p. 80)

Compte tenu de ce contexte fragilisé, il est plus important que jamais de tenter de mieux comprendre les sociétés diasporales, qui baignent dans un flou «d'interpénétration des codes symboliques [... et dans la] pluralité des allégeances identitaires» (p. 68). Les modèles nationaux ne permettent pas de décrire adéquatement cette réalité, écrit Paré, qui juge qu'on a «besoin d'un espace discursif latéral, horizontal» (p. 75). En effet, selon le discours officiel des nationalistes de tout acabit, «la mixité mène à la disparition [... et la] mixité linguistique demeure un horizon [qui leur est] impensable» (p. 78). Chose certaine, la notion de la diaspora, qui est de nature plus flexible et polychrome que celle de la nation, nous permet «de repenser l'histoire des minorités francophones au Canada» (p. 93)¹. Voilà pourquoi je crois, suivant Paré, que le fait de qualifier une communauté minoritaire de diaspora plutôt que de nation n'est pas une *capitulation* face à la culture hégémonique homogénéisante, mais bien un point de départ qui nous permet de «bâtir d'autres modèles» (p. 94). De par sa nature dispersée, le concept de la diaspora n'est pas sans rappeler celui de l'archipel proposé par le sociologue Joseph Yvon Thériault pour décrire les populations minoritaires (Thériault, 1989, p. 138-139). Ces deux images me serviront à conceptualiser mon analyse du théâtre fransaskois.

Du communautarisme au cosmopolitisme

Dans le préambule du recueil d'essais *Petites sociétés et minorités nationales: enjeux politiques et perspectives comparées* (2005), Joseph Yvon Thériault décrit la tension qui existe entre deux visions divergentes de l'appartenance identitaire telles qu'avancées par certains penseurs de la modernité européenne. D'un côté se rangent les Allemands Ulrich Beck et Jürgen Habermas, qui défendent l'idée d'une «cosmopolitisation de l'Europe» (Boucher et Thériault, 2005, p. 17), et de l'autre, les Français Marcel Gauchet et Paul Thibaud, qui adoptent une position plus axée sur la particularité des nations en faisant un «vibrant plaidoyer en faveur d'une mondialisation respectueuse d'une diversité culturelle des peuples» (Boucher et Thériault, 2005, p. 156).

Thériault approfondit ce concept dans *Faire société: société civile et espaces francophones* (2007) et dans le chapitre intitulé «À quoi sert la Franco-Amérique?», tiré de l'ouvrage collectif *Franco-Amérique* (2008). Dans chacun de ces essais, l'auteur fait la distinction entre la diversité culturelle *cosmopolite* et la diversité culturelle *communautarienne*, «deux types idéaux qui se situeraient, en quelque sorte, aux deux bouts d'un continuum entre lesquels l'on peut imaginer une infinie diversité de positions» (Thériault 2007, p. 156). Avant de tenter d'esquisser le genre d'équilibre vers lequel il serait souhaitable de tendre entre ces deux pôles, commençons par définir ces différentes sortes de diversité culturelle en énumérant leurs caractéristiques afin de nous faire une meilleure idée quant à leurs forces et faiblesses respectives:

La diversité culturelle [cosmopolite] est celle qui exalte l'errance, le métissage, l'hybridation culturelle, l'heureux mélange et l'heureux brassage des cultures. C'est une proposition qui rend compte de la diversité profonde de nos sociétés et de l'extraordinaire brassage des cultures, des religions, des langues, des identités, que la mondialisation récente a provoqué. C'est une proposition qui affirme le dépassement des frontières identitaires, qu'elles soient ethniques, communautaires, nationales et, par conséquent, l'exaltation post-ethnique, post-communautaire, post-nationale... (p. 156).

C'est à cette extrémité du continuum que prime l'individu qui se fabrique une identité plurielle en «magasinant allégrement, à la fois dans son histoire familiale et dans le *shopping mall* des identités mondialisées» (p. 156). Même s'il s'agit d'une proposition «exaltante [qui] recoupe en grande partie l'universalisme des Lumières, le projet d'émancipation de l'individu, le citoyen universel de Kant» (p. 156-157), celle-ci n'est pas sans limites, car elle

repose sur un individu fragilisé, sur des identités culturelles floues, sans véritables frontières et assises [... et] apparaît facilement la proie d'une industrie culturelle mondialisée qui, au nom de la libre circulation des produits culturels – en anglais presque exclusivement –, vide ultimement les cultures de leur substance. À son extrême limite, la diversité culturelle cosmopolite n'aime pas la différence, elle doit la phagocyter (p. 157).

Selon le *Robert*, l'acte de *phagocyter* consisterait, au sens figuré, d'absorber, de neutraliser et de détruire une entité distincte, comme le fait par exemple un parti politique majeur lorsqu'il propose de former une «coalition» ou une «alliance» avec un autre parti plus marginal, qui se voit ainsi obligé de se plier aux demandes homogénéisantes du premier. Notons que l'individu cosmopolite ne refuse pas la différence, il l'absorbe, au risque d'être lui-même absorbé par le discours dominant et de voir niée l'importance de ce qui le rend particulier.

À l'autre extrémité du continuum, la diversité culturelle communautarienne s'exprime à travers des communautés qui sont de véritables matrices de sens pour les individus qui les composent [... mais qui produisent] des frontières: frontières ethniques, frontières linguistiques, frontières religieuses, frontières nationales, frontières civilisationnelles. La diversité culturelle, perçue ainsi, correspond à la coexistence d'entités culturelles, non pas entremêlées mais différentes: non pas l'heureux mélange, mais la fraternelle coexistence. La défense de la diversité culturelle passe ici par la défense de l'autonomie (p. 157).

Si l'individu mondialisé cosmopolite erre dans une société sans frontières aux repères flous, le membre d'un groupe dont l'identité est forgée selon une perspective strictement communautarienne peut avoir l'impression d'être contraint par celles-ci. En effet, dans la littérature moderne, on a plus souvent vu dépeindre les limites de ce modèle² que les ravages que peut entraîner, par exemple, l'anomie causée par un excès de cosmopolitisme décentré. Parmi les points négatifs du modèle communautarien, on peut compter

le repli sur sa petite communauté, la fermeture sur l'autre, le sectarisme, etc. Ici aussi, comme pour la diversité culturelle cosmopolite, dans son extrême limite, la diversité culturelle communautarienne refuse l'autre et donc *refuse la différence* (p. 158; je souligne).

À l'extrémité cosmopolite, donc, la différence serait méconnue et phagocytée, c'est-à-dire absorbée, neutralisée et détruite. À l'autre bout du continuum, on peut affirmer que toute communauté repliée sur elle-même tient pour essentielle la différence dont elle se réclame, alors qu'elle interdit à ses membres, sous peine d'ostracisme ou d'exclusion, d'intégrer des éléments de la différence des autres groupes à

leur identité. Cela limite, du coup, le nombre de permutations identitaires possibles chez les individus issus d'une collectivité fortement communautarienne. Même si Thériault concède que «la situation idéale réside quelque part entre les deux» (p. 158), il fait valoir l'importance d'un dynamisme issu d'une tension maintenue entre leurs opposés, car dans la société mondialisée, l'opposition est «créatrice», et puisque «l'existence d'espaces culturels qui alimentent [la] diversité culturelle» est menacée, cela ne peut servir qu'à inquiéter les défenseurs de l'hétérogénéité identitaire. Thériault va jusqu'à affirmer que «la victoire définitive du cosmopolitisme annoncera la fin de la diversité culturelle» (p. 160-161), mais cette prédiction me semble prématurée, car même si la langue et la culture des États-Unis se font de plus en plus hégémoniques à l'échelle mondiale, elles se heurtent à de nombreuses résistances de la part de citoyens et de gouvernements de différents pays qui tiennent à la survie de leur culture et de leur langue traditionnelles et régionales.

Dans l'essai «À quoi sert la Franco-Amérique?», Thériault propose une analyse nuancée des différences qui existent au sein de la francophonie hors Québec et insiste sur le fait

[qu'il] n'y a pas seulement deux manières d'être francophones en Amérique, la Québécoise et les autres, mais une multitude de positions entre la forme nationale et la forme individualisée (p. 360).

Il regroupe les francophonies d'Amérique

autour de deux axes, une première [verticale] qui mesure la dimension francophone de l'identité – de forte à faible – et une seconde horizontale, qui mesure la nature collective de l'identité – du cosmopolitisme (identité collective faible) au communautarisme (identité collective forte). L'axe du cosmopolitisme au communautarisme reprend en partie la progression de l'individualisme à la nation. [...] La communauté tend à subsumer le Je dans le Nous alors que le cosmopolitisme tend à phagocyter le Je par le Nous (p. 360).

C'est ainsi que Thériault présente ce qu'il nomme «la *Rose des vents de la Franco-Amérique*», soit une figure graphique regroupant quatre tableaux dans lequel on apprend, par exemple, qu'au Québec francophone, l'identité linguistique serait en général plus forte que chez les Acadiens du Nouveau-Brunswick, alors que ces derniers feraient preuve d'une identité

collective plus forte que leurs semblables québécois. À une autre extrémité, la diaspora haïtienne en Floride, quant à elle, serait marquée par une forte tendance vers le communautarisme, mais comme il s'agit d'une collectivité dont la langue maternelle est le créole et la langue publique est l'anglais, son identité linguistique francophone est plutôt faible. Pour les besoins du présent article, nous nous intéressons au positionnement des francophones de l'Ouest canadien au sein de ces tableaux. Thériault place les francophones de l'Ouest à gauche de l'axe communautaire et près du milieu de l'axe linguistique, ce qui laisse entendre, à titre de référence, qu'ils seraient à la fois plus cosmopolites que les Franco-Ontariens et moins cosmopolites que les Québécois établis en Floride, tout en ayant une identité linguistique francophone moins prononcée que ces deux groupes.

Selon Thériault, la francophonie de l'Ouest canadien

a eu tendance dans les dernières années à délaisser sa dimension communautaire – son inscription dans la vieille intention nationale canadienne-française – pour se percevoir comme un groupement urbain, largement ouvert à la diversité cosmopolitique (p. 363).

Les trois discours: traditionnaliste, modernisant et mondialisant

Dans la seconde partie de la présente étude, nous verrons comment cette évolution a été représentée sur scène par différents dramaturges fransaskois. Ces données sociologiques me serviront de matrice tout au long de mon analyse. Le concept des trois discours (traditionnaliste, modernisant et mondialisant) proposé par les sociolinguistes Monica Heller et Normand Labrie dans le premier chapitre de *Discours et identités: la francité canadienne entre modernité et mondialisation* (2002) s'ajoutera à ces outils théoriques, car il s'agit d'une manière riche et éclairante d'aborder le phénomène de l'évolution des différentes formes que peut prendre, au fil du temps, la «francité» dans les communautés francophones canadiennes.

D'emblée, les auteurs affirment qu'ils cherchent à identifier «de quelle façon on peut imaginer être francophone, et parler français, de nos jours» (Heller et Labrie, 2002, p. 15). Ils identifient, à cette fin, trois différents discours, dont les

«éléments discursifs sont continuellement repris, recontextualisés et donc redéfinis, parfois dans les pratiques discursives d'un même individu» (p. 15), mais qui comportent néanmoins des caractéristiques qui leur sont propres. Le discours traditionaliste, qui naît après la conquête britannique de la Nouvelle-France au XVIII^e siècle et prend de l'ampleur après l'échec du mouvement des Patriotes au Québec en 1837-1838, a longtemps été dominant au sein de la culture que l'on appelait jadis canadienne-française. Favorisant l'homogénéité sociale, la marginalisation volontaire et la dépendance envers les élites de la part de la majorité ouvrière et paysanne, ce discours favorise à la fois

1) l'affirmation de l'existence d'une nation française au Canada qui peut trouver ses origines dans la mission colonisatrice de la France en Amérique du Nord; 2) la caractérisation de cette nation comme vrai[e] dépositaire des valeurs religieuses et morales de cette mission abandonnée par la France; [et] 3) l'identification de ces valeurs à un conservatisme linguistique, accompagné par le *purisme* rendu nécessaire par la volonté de construire une *nation distincte* à l'abri de l'influence corruptrice des Anglais (p. 17, je souligne).

Davantage axé sur le pouvoir politique territorial, le discours modernisant qui prend de l'ampleur depuis les années 1950 au Québec abandonne le concept de nation canadienne-française élaboré par le discours traditionaliste «au profit du concept d'État-nation québécois³» (Heller et Labrie, 2002, p. 17), et provoque l'éclatement des communautés francophones hors Québec en un regroupement de minorités territoriales qui doivent dorénavant chercher à défendre leurs droits, seul à seul ou ensemble, face aux gouvernements aux échelles provinciale et fédérale.

Enfin, Heller et Labrie définissent les priorités du discours mondialisant comme étant d'ordre plutôt économique, et précisent que ce discours émergent vise le bilinguisme et les diversifications sociale, linguistique et culturelle comme idéal.

Combinés, ces éléments du discours créent aussi une juxtaposition du local et du mondial. [...] On] valorise toujours les mêmes formes de capital linguistique et culturel [que dans les deux premiers discours], mais pour différentes raisons, et la sélection sociale par la langue se

fait à travers de nouvelles activités, selon de nouveaux arguments (p. 21, je souligne)⁴.

En d'autres mots, le fond demeure, mais la forme évolue. J'aurai l'occasion d'approfondir ces questions à la lumière des trois pièces à l'étude. Ces optiques me guideront tout au long de mon analyse. En plaçant trois œuvres dramatiques bien différentes⁵ à un endroit particulier au sein de la «Rose des vents» de la francophonie nord-américaine esquissée par Thériault, j'espère tirer un portrait qui se fera éventuellement plus global du théâtre fransaskois. Dans un prochain texte qui suivra le présent article, j'ajouterai une mise en contexte historique approfondie de l'archipel de communautés composées de Métis, de Canadiens-Français, de Franco-Américains, de Français et de Belges qui se sont regroupés sous la bannière des Fransaskois ainsi qu'une analyse et comparaison des pièces *La Trahison* et *Green Mustang* de Laurier Gareau, *Bonneau et la Bellehumeur* de Raoul Granger, *La Maculée/sTain* de Madeleine Blais-Dahlem et *Le Wild West Show* de Gabriel Dumont, qui raconte un moment clé de l'histoire des Métis, des Autochtones et des francophones en Saskatchewan de manière ludique et subversive, et dont le collectif d'auteurs comporte des dramaturges fransaskois.

On sait que les discours ne sont jamais vraiment isolés. Si Heller et Labrie ont voulu, dans leur travaux,

couvrir la pluralité des discours identitaires et [...] expliciter le processus par lesquels certains discours parviennent à occuper le devant de la scène, tandis que d'autres demeurent dans l'ombre (p. 28)

J'espère, dans un premier temps, beaucoup plus modestement, mais suivant leur exemple, analyser les discours présents dans les pièces de Lorraine Archambault, d'André Roy et de Joey Tremblay, et en tirer une conclusion quant à la portée potentielle d'œuvres théâtrales qui racontent l'histoire d'une très petite communauté. Cette quête s'avère fructueuse, car le milieu des arts, comme le soutiennent les sociolinguistes à juste titre, est l'endroit où se trouvent les «luttres discursives [les plus] intenses» (p. 33). La mise en scène de ces conflits internes peut-elle susciter l'intérêt d'un public plus urbain et universel? J'espère montrer en conclusion que Jane Moss⁶ a tort de croire que non.

Il y a aussi, bien sûr, un lien idéologique puissant entre le discours traditionaliste tel qu'il est décrit par Heller et Labrie et l'extrémité communautariste du tableau de Thériault, car dans les deux cas, on insiste sur l'importance de la religion, du modèle familial patriarcal et des rites traditionnels de la communauté minoritaire en question. À l'autre bout du pôle, on constate qu'en vertu de leur ouverture envers autrui et de leur appréciation de l'hybridité et du changement, le discours mondialisant et le cosmopolitisme se ressemblent aussi à maints égards.

De blé d'Inde et de pissenlits de Lorraine Archambault

Dans la pièce historique *De blé d'Inde et de pissenlits*, qui a été produite par la Troupe du Jour de Saskatoon en 1993, Lorraine Archambault dépeint de manière explicite la discrimination à laquelle les premières écoles catholiques de langue française ont été confrontées dans l'Ouest canadien. La dramaturge dresse un portrait réaliste et documenté de la vie des francophones dans un milieu rural en Saskatchewan⁷. Au début et à la fin de la pièce, on se retrouve en 1950, sur le perron de Thomas et Alexandrine Gouzée, deux septuagénaires d'origine belge qui sont installés dans les Plaines depuis 1896. Ils habitent un village qui n'est jamais nommé, mais qui est entouré de cultivateurs, chez qui Thomas a d'abord travaillé comme «batteux» (homme à gages pendant la moisson) dans les champs avant d'ouvrir tour à tour une fromagerie, un magasin général et un salon de barbier. Alexandrine, de son côté, en plus d'avoir élevé six enfants, s'est longtemps occupée du bureau de poste.

La pièce commence sur une note nostalgique. Thomas et Alexandrine, âgés, parlent des événements qui ont marqué leur vie en Saskatchewan avec leur voisin, François Larchet, un vieil ami d'origine française qui a émigré au Canada en même temps qu'eux. En 1896, les Gouzée, alors nouvellement mariés et fraîchement arrivés de Bruxelles, ont rencontré Larchet sur un quai à Liverpool, en Angleterre, à partir d'où ces trois jeunes gens se sont joints à d'autres européens qui quittaient le Vieux Continent à la recherche d'une nouvelle vie en Amérique. Dès le début, on comprend qu'Alexandrine ne voulait pas quitter la Belgique et qu'elle ne s'est jamais bien entendue avec François.

Sur le plan linguistique, la pièce d'Archambault se déroule presque entièrement en français⁸, mais l'anglais fait irruption à trois occasions. Dans le premier cas, c'est par la bouche du petit camelot liverpuldien, qui parle avec l'accent des classes populaires. Il annonce les grands titres de l'heure et s'entretient avec le capitaine du navire sur le quai. Au moment où ledit capitaine guide les jeunes émigrants vers l'embarcation, Alexandrine, qui ne voulait pas quitter sa famille (on devine qu'elle provient d'un milieu bourgeois, car elle dit aussi que sa bonne lui manquera), se plaint du fait qu'elle ne «compre[n]d rien de ce qu[e le capitaine lui] raconte» (Archambault, 2006, p. 10). La dramaturge nous montre ici et dans quelques autres passages que les Gouzée et Larchet ne parlaient pas un mot d'anglais avant d'arriver en Saskatchewan.

La deuxième scène où on trouve un personnage qui s'exprime uniquement en anglais se déroule dans le salon de barbier de Thomas Gouzée en 1920. La femme en question se nomme Nellie⁹, et est décrite simplement comme étant «anglaise». Dans la quarantaine, cette réformatrice milite pour la *Temperance League* et le *Council of Social and Moral Reform* et dégage, selon la didascalie d'Archambault, un «air imposant et sévère [... lorsqu'elle] déambule dans le salon sans cérémonie, comme si la place lui appartenait» (p. 36). La militante explique à Thomas et à François qu'elle est venue «*to help save your souls!* [elle implore:] *Change your wicked ways! God will help you!*» (p. 37). Les deux hommes sont aussi réfractaires à l'idée de voter en faveur de la prohibition de l'alcool, comme Nellie le voudrait, qu'indisposés par la présence d'une femme dans le salon de barbier, que la tradition voulait exclue aux dames. Quand Thomas l'invite à quitter les lieux, la suffragette fougueuse lui rappelle avant de partir: «*I have every right to be here, sir!*» (p. 37). Si Nellie n'hésite pas à s'imposer dans la sphère sociale des hommes francophones catholiques, c'est parce qu'elle appartient à la majorité linguistique et religieuse, et qu'elle espère sincèrement sauver leurs âmes.

Vers la fin de la pièce, un certain Monsieur Keats a, quant à lui, des intentions moins nobles. Après s'être vanté à son amante («*Watch how I handle these people.*»), il pénètre dans l'école en donnant «*un bon coup d'pied dans la porte*» (p. 49) et demande aux enfants, qui restent bouche bée devant lui, d'épeler «*undesirables*»

et «*hypocrite*» avant de jeter à la poubelle le crucifix qui était accroché au mur et le rosaire de la jeune éducatrice. Il quitte l'école en proférant une menace et en dénigrant le français: «*I'll be back at recess time this afternoon... and I don't want to hear a word of peasoup in the school yard, understood?*» (p. 50. Je souligne.)

Même s'il est vrai qu'au début des années 1930, le gouvernement provincial a ajouté des amendements à la loi sur l'éducation interdisant les symboles religieux dans les écoles, on peut se demander si, dans ce cas-ci, vu la forte valeur symbolique et la théâtralité des gestes rudes de l'inspecteur, l'auteure s'est permis une certaine licence poétique.

Exception faite des anglicismes et des calques qui se glissent, comme le précise l'auteure, dans le langage des personnages installés en Saskatchewan depuis longtemps (qu'ils viennent d'Europe, du Québec ou des États-Unis), l'anglais apparaît dans la pièce d'Archambault comme la langue de l'Autre, de l'étranger qui souhaite changer à la fois le parler, les croyances et les habitudes de ceux qui ne lui ressemblent pas. On pourrait dire qu'à l'époque de la colonisation des grandes plaines, ces francophones catholiques étaient, en quelque sorte, les brebis déplacées des curés-bergers les ayant menées vers ces contrées qui étaient demeurées jusque-là «sauvages» et inconnues.

Les souvenirs des personnages d'Archambault sont donc empreints du discours traditionaliste. La dramaturge met en scène divers membres du clergé pour montrer l'influence qu'ils exerçaient sur les premiers habitants des *homesteads* dans l'Ouest canadien. Pendant la scène qui se déroule dans le salon de barbier de Thomas Gouzée en 1920, par exemple, l'auteure prend la peine de mentionner, en didascalie, que la «*chaire du curé demeure au centre du plateau, démontrant ainsi que la religion était au cœur de la vie des gens, exerçant une grande influence sur leur comportement.*» (p. 34)

Archambault montre à quelques reprises que les membres du clergé ont de l'ascendant sur les personnages. Au début de la pièce, sur les quais de Liverpool, Thomas et François s'entendent pour dire que, s'ils quittent l'Europe, c'est en partie parce qu'ils ne supportent pas «les lois anticléricales et communistes qui [les] assaillent» (p. 8). Ils espèrent s'établir dans une communauté

francophone entièrement catholique et ignorent à quel point certains membres de la majorité anglophone protestante qui les entourera au Canada tenteront, dans la première moitié du XX^e siècle, d'empiéter sur leurs droits en matière de langue, de religion et d'éducation.

Si on se fie au portrait que fait un certain abbé Guertin des villages francophones de l'Ouest canadien, on peut comprendre pourquoi tant de gens s'y sont rués à l'époque. Pour l'abbé Guertin, qui discute dans une gare à Montréal en 1896 avec les Gouzée, Larchet et une famille québécoise qui pense plutôt aller s'installer au Minnesota, le choix est clair: «C'est dans l'Ouest qu'il faut aller. C'est là l'avenir. [...] C'est dans les plaines de l'Ouest qu'il faut aller faire fortune. La vraie richesse, ce n'est pas l'or... c'est la terre, la belle terre noire et fertile des prairies» (p. 14. L'auteure souligne.).

Le vaillant abbé se lance ensuite dans ce que l'auteure qualifie de «sermon» panégyrique au sujet de la nation canadienne-française:

Écoutez! Il faut s'unir... être d'un même esprit. C'est en travaillant ensemble qu'on va fortifier notre nationalité dans ce nouveau pays. C'est seulement par la force des nombres que nous allons réussir à acquérir une certaine aisance, à être *solides*. Il faut penser à vos enfants aussi. C'est pour vous la seule façon de réaliser le rêve de tout bon père de famille, de tout vrai chrétien. Il y va de votre *conscience*, messieurs-dames. L'Ouest a autant besoin de vous que vous avez besoin de l'Ouest. [...] Les gens vont vous recevoir comme des frères; ils vous aideront à surmonter les difficultés. Le cœur des gens là-bas est grand comme le pays qui vous reçoit. Et ils sont très honnêtes; on m'dit qu'il n'y a jamais de vols ou d'assassinats. Vous pouvez y aller en toute confiance. (p. 15. L'auteure souligne.)

Liliane Langevin, l'épouse d'Étienne (le père de famille québécois qui, après avoir entendu ce discours passionné, hésite à aller travailler dans une usine aux États-Unis plutôt que de s'installer dans l'Ouest), «s'inquiète de l'influence de l'abbé sur son mari». Dans la didascalie suivante, l'auteure mentionne aussi que «les hommes se font influencer» (p. 15) par l'abbé Guertin. Déchiré entre les deux choix, Étienne dit d'abord qu'en «toute bonne conscience, d'après ce que vous dites, Monsieur l'Abbé, je crois que c'est mon *devoir* d'aller m'établir dans l'Ouest»

(p. 17. je souligne.). Il explique à sa femme et à ses enfants que «L'Ouest a besoin de nous autres» (p. 17). Se laissant enfin convaincre par Liliane et sa fille aînée, il dit: «Monsieur l'abbé, j'ai ben du respect pour vous, pis ben d'amitié aussi. Mais moi, *mon premier devoir c'est envers ma famille*» (p. 17. Je souligne.).

Si la religion est très importante dans la vie de ces gens, le noyau familial demeure central. Dans une des nombreuses chansons qui ponctuent une scène pendant que la prochaine se prépare, on trouve aussi des éléments du discours religieux et patriarcal. On constate que ce discours conservateur est repris par les femmes, les gardiennes de l'idéologie: «Ne pleurez pas parents, pensez à mon bonheur./ Je suis avec celui que Dieu m'a destiné./ [...] Auprès de mon époux, je dois être toujours»¹⁰ (p. 11).

En plus d'être centré sur le catholicisme et la survie du français dans l'Ouest, le discours du clergé sème aussi des graines de discours modernisant. Dans la pièce, les curés ne se limitent pas aux interdits dans leurs sermons, comme le fait l'abbé Bire, lorsqu'il qualifie (1920) les films américains «d'apothéose du vice» (p. 37), et la danse, de «diabolique» (p. 46) en 1924. Déjà, en 1918, ce même prêtre tenait un discours axé sur les droits politiques, linguistiques et religieux de sa collectivité:

*IL NOUS FAUT BÂTIR DES ÉCOLES ET DES ÉGLISES,
MES CHERS FRÈRES! [...] BÂTISSONS-EN DES
INSTITUTIONS SI NOUS VOULONS SAUVEGARDER
NOTRE LANGUE ET NOTRE FOI* (p. 29. L'auteure
souligne.).

En insistant sur l'importance d'établir des institutions francophones et catholiques autonomes, l'abbé Bire appelle au fondement d'organismes comme l'Association catholique franco-canadienne (ACFC), qui existait déjà à l'époque, et le Conseil de la Coopération, qui viendra plus tard. Vers la fin de la pièce, quand nous nous retrouvons en 1950, François Larchet affirme que la fondation du Conseil de la Coopération en 1941 représente un bon changement, puisque: «C'est bien la première fois qu'on brûlait pas des ponts avec les Anglais!»¹¹ (p. 56).

Alexandrine Gouzée, quant à elle, dit ne jamais avoir accepté les changements facilement. François tente de la convaincre qu'il faut apprendre à s'y faire, car les: «temps

changeant, 'Zandrine... y faut accepter ça [...] si on veut avancer, y faut être prêts à faire des changements. Ça, c'est du progrès» (p. 55-56).

Le trio d'aînés rêve de voir un jour s'établir en Saskatchewan des institutions que les générations suivantes tiendront pour acquises, mais qui demeurent toutefois fragiles en milieu minoritaire, comme une chaîne de radio et de télévision et un journal de langue française. Malgré l'ambiance nostalgique qui plane sur l'ensemble de la pièce, les trois personnages principaux sont, à la fin de leur vie, résolument optimistes et tournés vers l'avenir, chacun à sa façon, même si c'est de manière plus subtile chez Alexandrine. Si François rêve d'abord de voir les médias francophones s'épanouir en Saskatchewan, Thomas lui rappelle l'importance de la culture artistique:

Sais-tu, si on continue à bûcher, si on lâche pas, j'te gage qu'on pourrait même avoir nos chanteurs... à nous... [et François de lui répondre:] — ... pis des professionnels, à part de ça... [...] Reconnus à travers le pays... (p. 57).

J'ai écrit plus haut que le désir d'affirmation national par le moyen des instances politiques et culturelles est un des éléments centraux du discours modernisant. Cela dit, on voit aussi les traces du discours traditionaliste dans la manière dont Thomas met l'accent sur l'effort et la vigueur nécessaire à l'accomplissement de la tâche. Il s'agit là, bien sûr, d'un thème qui était cher à ceux que l'on nommait jadis les missionnaires colonisateurs, qui jouaient autant le rôle de propagandiste que celui d'organisateur communautaire. Pendant que François et Thomas s'emportent dans leur élan patriotique, l'auteure nous avise par didascalie que «*c'est comme si [Alexandrine] était invisible*» (p. 56). Voilà sans doute pourquoi celle-ci rêve d'une «*espèce d'organisation juste pour les femmes pour que j'sois débarrassée d'vous aut'!* [...] Ouais! Juste des femmes! Où on aurait not' mot à dire» (p. 57). Comme elle se sent ignorée au sein de son couple et de la société patriarcale en général, Alexandrine souhaiterait surtout pouvoir s'exprimer librement dans un milieu où son opinion porterait plus de poids.

Attardons-nous maintenant, brièvement, à la manière dont Alexandrine Gouzée est dépeinte, car c'est le personnage le plus complexe de la pièce. Cette pionnière a dû, comme l'écrit l'auteure, dans une belle trouvaille, «*lever racines*» à deux

reprises, car elle a d'abord quitté l'Allemagne avant de s'installer en Belgique pour enfin repartir quelques années plus tard vers l'Amérique avec son nouveau mari. D'abord réfractaire à l'idée d'aller vivre dans l'Ouest, Alexandrine s'intègre lentement à la collectivité que l'on nommait les Canadiens-Français, dont la majorité était originaire du Québec, mais qui comptait aussi des Métis installés en Saskatchewan depuis longtemps. Archambault se sert du personnage d'Alexandrine pour dresser un portrait positif d'une certaine assimilation culturelle. L'auteure souligne la résistance dont Alexandrine fait preuve dès la première didascalie: «*Au début, les jeunes personnages européens ont nettement l'accent européen, mais à mesure qu'ils vieillissent l'accent devient moins prononcé et plusieurs «canadianismes» se glissent dans leurs dialogues bien qu'un peu moins nombreux pour Alexandrine*» (p. 4).

Au début de la pièce, en 1950, quand Thomas constate qu'Alexandrine et lui sont installés en Saskatchewan depuis presque 55 ans, cette dernière lui répond: «Ouais! 55 ans de peine et de misère. Moi, j'aime autant pas y penser. [...] C'tait d'la folie pure et simple!» (p. 5-6). Le lecteur est ainsi porté à croire qu'elle n'a pas changé d'opinion depuis 1896, quand elle affirmait, sur les quais de Liverpool, que le rêve de trouver l'aventure et la fortune dans l'Ouest, c'est

de la folie! [...] Ce qui nous attend, c'est plutôt l'ennui, le froid, les risques... les... les SAUVAGES! [...] pourquoi ce grotesque pays où il n'y a que désolation... bisons... et... et Sauvages? [...] Quelle occasion? L'occasion de se faire torturer et massacrer par les Sauvages? [...] Quelle idée! Ne sentir que la poussière et le cheval⁷¹! (p. 8-9)

À l'époque, François lui avait répondu qu'il trouvait, pour sa part, «les Indiens [...] intrigants» (p. 8-9). Notons qu'il n'est question des Autochtones nulle part ailleurs dans la pièce d'Archambault, sauf quand Alfred Thibault, le cultivateur d'origine franco-américaine qui accueille les trois européens en Saskatchewan, évoque la généalogie de Marie, son épouse métisse, qui s'exprime en dialecte métchif, que la dramaturge rend phonétiquement: «Son père, Yvon Légaré, y'était coureur de bois du Québec. Ya marié une p'tite Indienne de par icitte, une tante du grand chef indien Sitting Bull⁷³» (p. 22). Alexandrine, se rendant compte qu'elle se retrouve devant une femme aux racines amérindiennes, est d'abord surprise, embarrassée et

déseparée quand celle-ci lui explique en riant qu'elle ne porte pas de plumes, parce que «Chu pas sauvagessche, chu méтчif. Oh, pis j'vous djis qu'a fi ben longtemps qu'li plumes, qu'on li-z-a mis d'couti. Faut crére qu'le ni pis les oureilles, ça nous chatouilli troup»¹² (p. 23).

Même si les relations entre les Premières Nations, les Métis et les Canadiens-Français pouvaient être tendues à l'époque de la colonisation massive de l'Ouest, dans la pièce d'Archambault, les personnages métis sont parfaitement intégrés à la collectivité canadienne-française. L'auteure tente de reproduire la distinction entre les parlers de la bourgeoisie européenne, des cultivateurs canadiens moins cultivés et des Métis du XIX^e siècle et de permettre aux lecteurs-spectateurs de faire. Quand, à la fin de la pièce, la vieille Alexandrine s'inquiète en lisant la lettre de sa fille partie en Alberta, elle s'exprime avec l'accent canadien-français: «v'là une quarantaine d'années... mes parents à moi... y'en r'cevaient des lettres comme ça...» (p. 54).

Plus d'un demi-siècle plus tôt, quand Alexandrine, Thomas et François rencontraient Alfred et Marie Thibault pour la première fois, les Européens étaient surpris de se voir offrir du maïs à manger. Les nouveaux arrivants leur expliquèrent que, sur le Vieux Continent, ce légume ne servait qu'à nourrir les cochons. Le choc est encore plus grand pour Alexandrine quand elle apprend que la salade est faite de feuilles de pissenlits. À la toute fin de la pièce, par contre, après qu'Alexandrine, dans des scènes intercalées, s'est longtemps disputée avec François sur son perron, elle met la rancune de côté et l'invite à venir souper avec Thomas et elle: «J'ai pas grand-chose de prêt... mais j'peux vous faire une bonne salade aux pissenlits, pis j'ai du blé d'Inde en masse... J'vas vous en servir trois, quat' bons épis...» (p. 58). Même si Alexandrine n'a jamais cessé de se plaindre au fil des années, son intégration à la société fransaskoise est complète.

Il était une fois Delmas, Sask... mais pas deux fois! d'André Roy

Dans un registre moins sérieux qu'Archambault, mais tout aussi nostalgique, André Roy tient, par l'entremise d'un monologue intitulé *Il était une fois Delmas, Sask... mais pas deux fois!*¹³, un discours beaucoup plus moderne que les personnages

d'Archambault. (Si on suit les années dont il est question dans les deux œuvres, le narrateur de Roy serait de la même génération que les petits-enfants des Gouzée.) Le récit est narré du point de vue d'un homme qui a des racines en Saskatchewan, sauf que chez Roy, le discours traditionaliste n'est évoqué que pour être ridiculisé, et le ton est d'une ironie grinçante. On sent un élan proprement rabelaisien de la part de l'auteur, qui dépeint les membres du clergé comme des êtres foncièrement flatulents, gourmands et profiteurs.

Le narrateur donne le ton dans la première moitié du monologue, quand il affirme fièrement que «c'est chez nous que les curés venaient se bummer des repas» (Roy, 2006, p. 142). Lorsqu'un dénommé père Bidault, qui a des «manières françaises», se voit obligé de substituer «de la bonne eau frette ou du lait» au vin auquel il est habitué, on apprend que cela «le faisait rôter [*sic*] pis petter [*sic*] pour le reste de la journée, je le sais moé j'étais servant de messe, je te dis quand tu levais la chasuble, muuuh...» (p. 142) En insistant sur l'odeur corporelle des prêtres, l'auteur les fait descendre du piédestal et nous rappelle qu'ils sont humains. Lorsqu'il évoque les changements qui ont eu lieu au sein de l'Église catholique (quand, par exemple, la messe passe du latin au français et que le curé se tourne vers les fidèles pour la célébrer, le narrateur explique, en esquissant sans doute un sourire en coin, comme on l'imagine, jusqu'à la toute fin du monologue: «Dorénavant la messe ne sera plus dite fesses au peuple... mais bien face au peuple...» (p. 143)

Qualifiant les curés de «pisseux» parce qu'ils ont accepté de changer la langue de la messe à l'anglais par la suite, pour plaire à «un Anglais qu'on n'avait pas vu à messe depuis des années, parce que les Anglais c'était tous des protestants» (p. 143), Roy se moque des difficultés qu'éprouvait le prêtre francophone de sa paroisse à s'exprimer en anglais en jouant à répétition sur l'homonymie entre le mot *plot* en anglais, ou lotissement, et *plotte*, un terme vulgaire en français québécois qui désigne le sexe de la femme ou une prostituée. Il égratigne au passage l'état de l'Église à l'ère moderne en évoquant des symboles qui ont perdu de leur lustre: «Là, y ont sacré le Sacré Cœur en plâtre en bas de sa corniche... pis les autres saints dans la nef sont maintenant couverts de poussière dans la chambre de fournaise» (p. 143). Peu après, il constate l'ampleur des dégâts

en ironisant au sujet du lien supposé indéfectible entre la langue et la foi: «parce qu'en anglais... on n'est pas capable de prier, je pense que le Sacré Cœur en plâtre, la tête cassé[e] y comprend pas ça l'anglais» (p. 144).

Chez Roy, presque tous les membres du clergé sont peureux et goinfres. Ces «grands tarlats» ordonnent aux «p'tites sœurs» de servir à manger aux jeunes pensionnaires du Collège Saint-Boniface «seulement des maudites bines pleines d'eau avec des toasts faites en gang le matin... [... mais ils gardent] toutes sortes de bonnes choses à manger dans leur réfectoire» (p. 145). Le narrateur raconte que, lorsqu'il a été pris en flagrant délit pendant un «raid» nocturne du garde-manger des pères, il a eu si peur qu'il a uriné sur la nourriture qu'il avait cachée dans son pantalon, parce que «dans c'temps-là j'étais jeune puis les curés y m'impressionnaient encore...» (p. 146). Au contraire de chez Archambault, les prêtres chez Roy ne servent plus de figure d'autorité parmi les adultes, et le narrateur ne parle pas d'eux avec respect et considération, comme le font les personnages dans *De blé d'Inde et de pissenlits*. Le pensionnat catholique a été, pour le narrateur de Roy, ni plus ni moins qu'une «prison» dans laquelle il a «été obligé de quitter la terre de Delmas pour venir [s]'enfermer [...] pour continuer à parler français» (p. 146).

Le narrateur juge que si sa famille reste une des seules «vraiment francophones du village, c'est parce que nous autres les enfants, on a sacré notre camp» (p. 147). Plus tôt, il avoue toujours s'être demandé pourquoi il a dû «[s]'exiler pour garder [s]a culture» (p. 145). Un vieillard qu'il trouve irritant parce qu'il «donnait les réponses plus fort que nous autres, les servants de messe» et qui refuse de proclamer sa foi moins bruyamment, même après avoir subi des coups de pied de la part du narrateur, lui fait comprendre «que ce que t'aimes, faut que tu te battes pour le garder» (p. 141). Le narrateur demeure réaliste, toutefois, quant à l'évolution de sa petite communauté d'origine:

Les temps changent, hein ? Jusqu'en 1980, les Québécois sont venus dans l'Ouest pour faire la passe. Après le boom des années 70, l'argent s'est fait plus rare, ça fait qu'astheure les jeunes viennent dans l'Ouest juste pour apprendre l'anglais. Dans le temps de mon père, ils faisaient de l'argent, pis l'anglais, ben... ils voulaient rien savoir de ça! (p. 141)

Plus loin, le narrateur dresse un portrait plus détaillé des différences entre les générations:

Quand j'étais jeune, la famille chez nous formait un bloc, tous unis autour d'un lointain pays laissé pour une terre promise. Là on a perdu les deux: les vieux pays du Québec comme la bonne terre francophone de Delmas. Donc la famille maintenant dans l'Ouest, c'est une chose ben étrange. En dedans de nous autres, ça [s]'est fondu dans un melting-pot de géographie... un mélange d'influences géographiques.

Pépère pis mémère parlaient tout le temps avec les couleurs de la province du Québec, c'est normal. Pepa [p]jis meman parlaient avec les couleurs de Delmas, nous autres on parle astheure avec les couleurs de l'Alberta pis nos enfants parlent avec les couleurs des États. Va donc te comprendre toé quand tu veux parler de ta culture. Ben oui, Pépère pis mémère avaient une espèce de culture simple, une culture de bogey, pepa pis meman avaient une vraie culture de déracinés, nous autres, on a une vraie culture de mêlés et avec ça on s'étonne que nos enfants aient une culture de fuckey! (p. 149)

Le village francophone et catholique de Delmas, Saskatchewan, a été fondé par un prêtre en 1905, et le narrateur se désole du fait que, dans l'ouvrage consacré à l'histoire de son patelin natal, on «peut lire les noms de famille français gros comme le bras, les Blais, etc... et tout le livre est en anglais: *A Harvest of Memories*» (p. 150). Les enfants de son frère ne comprennent pas le français, car celui-ci a marié une femme anglophone qui interdit à leur grand-père paternel de leur parler dans cette langue, sous le prétexte qu'elle ne «veut pas les mêler» (p. 149). La mère du narrateur lui explique qu'elle a insisté auprès des membres du comité responsable du livre historique d'en publier une version française, mais qu'on lui a répondu qu'elle commençait «à être pas mal fatigante pis pas à la page avec ça à part de ça... pas mal fatigante pis pas à la page...» (p. 150). En guise de conclusion, le narrateur nous quitte sur l'air d'une chanson emblématique de la peur de l'assimilation que ressentaient beaucoup de Québécois pendant les années 1970, *Mommy, Daddy* de Gilles Richer et Marc Gélinas, que Pauline Julien a popularisée par sous le titre de mommy.

L'auteur ne cache pas son intention, ayant inséré une description éloquente de l'œuvre au tout début de la pièce: «Un témoignage amusant même si percutant au sujet de la disparition

des villages francophones et de l'assimi...» (p. 136) Vouée à la disparition, selon le narrateur, la communauté d'origine canadienne-française de l'Ouest s'est dissoute et mêlée à ceux qui l'entouraient au fil des années. Si les premiers colons venus du Québec pour s'installer à Delmas étaient sans doute pour la plupart unilingues comme les Gouzée et Larchet, Roy, au début de son monologue, se moque gentiment du bilinguisme qui va de soi chez les francophones de l'Ouest moderne:

Bonsoir tout le monde! *Hi everybody! Is there anybody here that doesn't understand French? Heh, anybody? Because I can tell the whole thing in English, if YOU want... cause everybody here understands English... if YOU want...?*» (p. 137)

En insistant sur la volonté du public à continuer d'écouter la pièce en français, le narrateur souligne à grands traits que, si la communauté souhaite préserver sa langue maternelle, il s'agit bien d'un choix qu'elle doit faire et sur lequel elle doit agir. Cela dit, le monologue de Roy contient très peu d'anglais. Vers le début, le narrateur met en scène deux jeunes, soit un francophone et un Amérindien au nom improbable de Sanima ou Salomon-Nicotine, qui est obligé de fréquenter l'école résidentielle sur une des réserves près de Delmas. Le narrateur raconte que l'école est passée au feu en 1948 dans un incendie que certains jugeaient suspect, ce dont il ne doute pas, car «les Indiens haïssaient assez ça cette école-là» (p. 139). Le petit Sanima ou Salomon s'exprime dans un mélange de français et d'anglais et rappelle à l'autre garçon qu'il n'a pas le droit de prononcer son vrai prénom: «*You know* qu'on pouvait pas avoir notre nom icitte! *That's a secret between* toé pis moé, face de fesse! *Call me Tobi...*» (p. 139).

Juste avant les difficultés homonymiques dans lesquelles le curé s'embrouille, que j'ai mentionnées plus haut, on apprend, justement, ce qui a motivé le changement de la langue de la messe dans la paroisse de Delmas. L'individu «Anglais» en question: «e montre la face dans le banc d'en arrière... y dit... *what's this... a mass in French... I don't understand... I want the mass in English...*» (p. 143). À une certaine époque, en Saskatchewan, cela suffisait pour empêcher une congrégation de fidèles de célébrer dans sa propre langue. Le seul autre passage en anglais sert à représenter, pour le narrateur, la distance et l'étrangeté qui séparent son village natal du Collège de Saint-Boniface, où son

père l'envoie à l'âge de 12 ans: «*SUPER CONTINENTAL TRAIN NUMBER ONE LEAVING NOW ON TRACK 5 FOR WATROUS, BRANDON, P[OR]TAGE LA PRAIRIE AND WINNIPEG. ALLLLLL ABOARD*» (p. 144).

Tout comme dans l'œuvre d'Archambault, l'anglais représente, pour le narrateur de Roy, la langue de l'Autre, qu'elle lui soit imposée à l'école, comme chez les Autochtones, ou qu'elle lui soit maternelle, comme c'est le cas pour la nouvelle majorité établie dans les Plaines. En revanche, si les Gouzée et Larchet s'inquiètent, en 1924, du fait que leurs enfants ne parleront pas français parce qu'on leur en contraint l'apprentissage et qu'on leur en interdit l'usage dans la cour d'école, chez Roy, plus près de notre époque: «Maintenant nos enfants parlent français... juste dans les salles de classe, mais ça c'est une autre histoire» (p. 149). Deux ou trois générations après l'établissement des premiers colons, l'anglais fait désormais partie de la famille. Si l'œuvre d'Archambault propose une vision optimiste et résolument moderne qui demeure toutefois ancrée dans les efforts des premiers colons francophones en Saskatchewan, la pièce de Roy est beaucoup plus pessimiste quant à ce que l'avenir réserve à cette petite communauté, et le narrateur semble seulement se désoler face aux effets de la mondialisation qui menacent l'homogénéité linguistique de la génération fransaskoise qui suit la sienne.

***Elephant Wake* de Joey Tremblay**

Dans *Elephant Wake*, le monologue de Joey Tremblay, qui a d'abord été produit par la troupe de théâtre Catalyst à Edmonton en 1996, le narrateur, Jean-Claude, fait partie de la même génération qu'André Roy, mais il est issu d'une situation fort différente. Il s'agit d'un «bâtard» très peu scolarisé. C'est un rejeton (à prendre au pied de la lettre) né de l'union d'un anglophone et d'une francophone qui s'exprime dans un anglais teinté de la syntaxe du français. Au contraire des deux autres pièces à l'étude, *Elephant Wake* a déjà fait l'objet de nombreux articles, mais je crois qu'il serait important de comparer le discours qui s'en dégage à ceux que l'on retrouve dans les deux premières pièces. Si, chez Archambault et Roy, le français semble toujours sur le point de disparaître, chez Tremblay, c'est chose faite, sauf dans le cadre des chansonnettes traditionnelles (*Avec mes sabots, Au clair de la lune...*) et de la religion (à l'exception des

phrases en latin qu'ils entonnent pendant la messe, les prêtres auxquels JC fait allusion lui parlent tous en français).

Nicole Côté propose une analyse éclairante de cette œuvre qui, si on se limitait à en faire une lecture au premier degré, pourrait nous porter à croire que Tremblay, tout comme son personnage, méprise les Métis et les anglophones qui entourent le village fictif de Ste. Vierge, Saskatchewan, dont Jean-Claude, ou JC, est le dernier habitant. Dans le chapitre intitulé «*Elephant Wake, by Joey Tremblay: Genesis of a Dying Culture or Tale of Hybridization?*», tiré du recueil collectif *Overlooking Saskatchewan: Minding the Gap* (2014), Côté met la pièce en contexte en précisant qu'il s'agit d'une œuvre dramatique ironique. Le personnage de Jean Claude invite malgré lui les membres du public à revoir leur propre conception des valeurs qu'il met de l'avant. Et si la disparition de Ste. Vierge avait été causée par une quête de pureté inatteignable?

The "wake" in the title, borrowed from a Catholic requiem, thus becomes a requiem for a purity that, whether linguistic, religious, or sexual, never really existed in the village. JC, through his ironic narrative, unwittingly embodies the hybridity necessary to life. (Côté, 2014, p. 86-87)

S'appuyant sur un concept proposé par François Paré dans *Littératures de l'exiguïté* (1992), Côté affirme que les cultures minoritaires oscillent toujours entre deux pôles: à une extrémité se trouve celui de l'hyperconscience (qu'on pourrait rapprocher au discours communautarien décrit par Thériault) et à l'autre, celui de l'oubli (qui serait une des conséquences du cosmopolitisme mondialisant). On comprend ainsi mieux l'angoisse de l'altérité qui a poussé les francophones de Ste. Vierge à sombrer dans l'oubli de leur langue et de leurs racines.

Le monologue de Jean-Claude nous permet de constater que toute collectivité minoritaire se voit dans l'obligation de négocier (sur les plans culturel et linguistique) avec le peuple hégémonique qui établit les valeurs dominantes d'une société donnée, et ce, peu importe le nombre de groupes ethniques qui en font partie. Comme le souligne Côté, JC associe sans hésiter la langue française qu'il a perdue au pôle du sacré et la communauté anglophone¹⁴ au pôle opposé, soit celui de l'abject. «[JC's] narrative derives its power from its double edge: while the Francos' prejudices are embedded in it, JC presents them in such an

artless, dualistic way that his public cannot but laugh at his naïveté» (p. 91). Comme le fait André Roy dans son monologue, Tremblay réussit à trouver de l'humour dans une situation qui pourrait, de prime abord, sembler triste, voire tragique. Force est d'admettre que l'histoire de la disparition d'une communauté ne se prête pas habituellement au genre comique. Si le récit de Jean-Claude est efficace, c'est bien malgré l'intention du personnage, car «*its ultimate point runs contrary to what the narrator wants us to grasp through his fated narrative»* (p. 99).

Côté conclut son analyse en proposant une solution qui ressemble à la «situation idéale entre les deux» pôles idéologiques évoquée par Thériault plus haut:

Neither total rejection of the hegemonic other, as represented by the narrator, nor fusion with his values, their indifferention, as represented by the move of the Ste. Vierge citizens, is a viable solution. [...] Indeed, it is impossible to withhold identity, to fix it, and to make a pure statement. Identity is always in process, constantly being hybridized by other cultures, whether we consider them enemies or not. [...] From another angle, Elephant Wake shows that striving for a perfectly sealed cultural environment can only lead to the disappearance of that culture. (p. 99-100)

Thériault a, lui aussi réfléchi à la fluidité identitaire dont font preuve les francophones en milieu minoritaire. Selon lui, l'expérience quotidienne de la francophonie hors Québec au Canada est «une réalité fragmentée, éclatée, éparpillée. Le vocable même de “francophone hors Québec”, par sa négativité, fait d'ailleurs référence à une contre-identité¹⁰⁷.» (Thériault, 1989, p. 138-139) Il n'y a pas lieu de désespérer, cependant, car:

cette fragmentation de la réalité francophone hors Québec pourrait, non pas être un handicap, mais une nouvelle forme d'identité tout à fait compatible à la mouvance culturelle actuelle. Une identité francophone dorénavant moins globalisante, plus malléable, moins fondée sur la pesanteur de l'histoire et plus sur la légèreté de l'être dans son rapport quotidien avec l'autre. Une identité qui se fonderait sur [...] des appartenances multiples dont le passage de l'une à l'autre n'est pas vécu comme une trahison. (p. 138-139)

Thériault et Côté ont raison d'insister, selon moi, sur l'ouverture et la légèreté qui sont toutes deux nécessaires à la survie et à l'essor du français en milieu minoritaire. Les négociations

linguistiques qu'énumère Paré lorsqu'il décrit le sort des collectivités diasporales sont le fruit du discours mondialisant qui s'impose de plus en plus et qui s'avérerait écrasant pour toutes les minorités sans ce genre de stratégie d'accommodement. Cela dit, pour revenir brièvement au monologue d'André Roy en comparaison à *Elephant Wake*, j'ai l'impression que la critique Jane Moss exagère un peu trop lorsqu'elle affirme:

Of course, towns like Ste. Vierge and Delmas are not likely to be reborn even if memorialized by theatrical wakes, and it seems doubtful that the oral history approach of Il était une fois Delmas, Sask... will produce an enduring corpus of Fransaskois or Franco-Albertan drama that appeals beyond the region. [... Elephant Wake] becomes a theatrical experience with universal appeal rather than a collective trip down memory lane. (Moss, 2009, p. 35)

Plutôt que de trancher nettement comme le fait Moss entre les œuvres ayant un potentiel universel et celles qui seraient trop insulaires à son goût, je souhaiterais, tout comme Louise Ladouceur, que toutes «les dramaturgies francophones qui se développent à travers le Canada et les nouveautés esthétiques ou thématiques qu'elles proposent [...] puissent être connues et reconnues sur les marchés culturels nationaux et internationaux.» (Ladouceur, 2009, p. 55). Compte tenu du point de vue marginal qui y est exprimé, là où les allégeances prédéfinies sont brouillées, on peut dire que le mélange du français et de l'anglais qui fait partie du quotidien des francophones de l'Ouest a toujours le potentiel d'intéresser le public des grands centres urbains ailleurs au Canada et partout où il y a des langues en contact. Je crois, à l'instar de Ladouceur, que les œuvres du théâtre fransaskois – qu'elles soient historiques et focalisées sur la région de laquelle les auteurs sont issus ou non – peuvent toutes donner «à entendre des voix et des discours qui contribuent de façon essentielle à la mosaïque que compose la francophonie des Amériques» (p. 55).

Nicole Nolette est moins prête à reléguer aux oubliettes le théâtre que Moss qualifie d'identitaire, et dont les pièces d'Archambault et de Roy seraient des modèles. Dans un article intitulé «Monodrame, récit de vie et théâtre post-identitaire de l'Ouest canadien» publié dans la revue *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada* (2012), Nolette brosse

un portrait magistral des différentes formes qu'a pu prendre la représentation de l'identité francophone sur les scènes des provinces de l'Ouest au fil des années. Elle précise que,

selon la distinction établie par Hélène Beauchamp et Joël Beddows, *Il était une fois Delmas, Sask... mais pas deux fois!* relèverait du mandat communautaire alors qu'*Elephant Wake* privilégierait la mission artistique [...] et correspond [rait] davantage [...] au récit de vie... (Nolette, 2012, p. 211).

Après avoir énuméré les thèmes de l'errance, de la solitude, du rapport à soi et à l'autre, du manque, du vide et de l'égarement qu'explore le dramaturge et comédien fransaskois Gilles Poulin-Denis dans le monologue *Rearview*, Nolette compare cette œuvre à *Elephant Wake* en soulignant que ces deux monodrames laissent «entrevoir le théâtre "post-identitaire" de l'Ouest canadien» (Nolette, 2012, p. 220). Ce qui distingue ces œuvres de celles d'Archambault et de Roy, c'est la façon dont elles expriment «toujours une angoisse identitaire, une préoccupation du manque, mais sans que ces soucis se rapportent nécessairement à la collectivité, au régionalisme ou au traditionalisme» (p. 220).

Il semblerait donc qu'il soit nécessaire, si l'on souhaite atteindre un public plus vaste, d'évacuer la dimension collective, régionale et historique des pièces tout en «insistant sur la démarche artistique, dramaturgique et scénique pour instituer une distance esthétique qui déforme la représentation mimétique attendue» (p. 220).

Nolette semble appuyer l'opinion que j'ai exprimée plus haut lorsqu'elle conclut en disant que:

[l]a forme du monodrame permet cette mise à distance, mais l'identité individuelle de l'homme seul sur scène demeure problématique puisque, comme le démontre *Rearview*, le monodrame du créateur francophone de l'Ouest renferme toujours une anxiété identitaire, un dialogue à entamer, un manque à combler. Dans ce contexte, la prise de parole ressemble moins à un discours communautaire qu'à une recherche de soi et d'un autre qui serait prêt à (l'/nous) écouter. La fréquence continue du monodrame dans la production théâtrale francophone de l'Ouest canadien serait peut-être le signe troublant de la persistance de l'exiguïté de ce milieu¹⁵. (p. 220)

En référence à cette exigüité, dans la présentation du dossier sur les théâtres francophones de l'Ouest canadien du *TRiC/RTaC* dont l'article de Nolette fait partie, Louise Ladouceur nous rappelle que «les créateurs et créatrices de l'Ouest œuvrent dans l'extrême marge de la francophonie canadienne» (Ladouceur, 2012, p. 135) et que, dans ce contexte plus ou moins isolé par rapport aux grands centres francophones de l'Est canadien, «l'ouverture à une diversité [est] jugée nécessaire à la survie...» (p. 135). Ladouceur insiste aussi sur la manière dont Nolette nous

fait voir, en outre, que le monodrame est une forme d'expression théâtrale privilégiée par les artistes francophones de l'Ouest puisqu'il reproduit dans sa forme, sa thématique et ses conditions de production l'exigüité propre à ces régions. (p. 136)

Je trouve cette correspondance entre le fond et la forme de l'expression artistique en milieu minoritaire fort intéressante et je suis d'avis que l'anxiété identitaire, le dialogue recherché et le manque à combler dont parle Nolette se manifestent autant chez Lorraine Archambault et André Roy que chez Joey Tremblay et Gilles Poulin-Denis. La différence naît de l'accent qui est mis sur un seul individu par rapport à une communauté élargie plus ou moins floue dans les deux dernières œuvres, ce qui contribuerait à leur caractère post-identitaire et aurait permis à ces monodrames d'atteindre un public à l'extérieur de l'Ouest canadien.

Conclusion

Si Lorraine Archambault a composé une pièce qui dépeint le passé historique des Fransaskois et met en scène des éléments du discours traditionaliste, on y trouve surtout l'élaboration du discours modernisant, dans la manière dont ses personnages acceptent le présent et tournent un regard optimiste vers l'avenir.

André Roy, quant à lui, réussit, avec un mélange de nostalgie défaitiste et d'humour frisant le cynisme (mais qui se fonde sur un amour évident de la culture et de la langue française) à décrire la réalité de la deuxième génération des francophones de l'Ouest qui ont dû subir la peur de l'extinction ressentie par leurs parents tout en s'adaptant à de nouvelles réalités bilingues

et biculturelles. En refusant de chanter les louanges du passé et en posant des questions au sujet de l'intégration (ou de la disparition) éventuelle des Fransaskois au sein de la culture majoritaire, la pièce de Roy s'approche plus du pôle de l'oubli et du cosmopolitisme en constatant l'échec du communautarisme replié sur lui-même. L'œuvre met de l'avant un discours modernisant quant à l'absurdité, l'inutilité et l'impossibilité de rester figé dans le temps, tout en posant un regard pessimiste axé sur la dissolution éventuelle de la communauté dans la culture mondialisante contemporaine.

Les derniers mots du titre de la pièce («*mais pas deux fois!*») en sont la preuve. Roy affirme ainsi que, si les villages comme celui dans lequel il a grandi ont déjà existé, on n'en verra plus jamais d'autres semblables. Nostalgique de la culture «simple» de ses grands-parents venus du Québec et désolé de la culture hybride (ou homogénéisée, dans le cas de ses neveux et nièces) de sa génération et de celle qui la suit, Roy propose une élégie pour une époque à laquelle la culture francophone de l'Ouest était plus «pure» que celle de ses descendants. En tirant les membres du clergé vers le pôle de l'abject, le narrateur fait un pied de nez au caractère sacré de l'Église qui a si longtemps dominé la vie des anciens Canadiens français¹⁶. L'auteur aborde la question du bilinguisme dès le début de la pièce, et même s'il sera question de la coexistence des langues tout au long de l'œuvre, la grande majorité du monologue est racontée en français. Ainsi qu'on l'a vu, tout comme chez Archambault, l'anglais sert ici à représenter l'altérité.

Joey Tremblay, en fin de compte, nous pousse à remettre en question le genre d'idéalisation nostalgique de la pureté dont fait preuve son narrateur et, dans une moindre mesure, celui de Roy. En proposant, à l'aide de l'ironie, une vision positive de l'hybridité culturelle et une satire «bâtarde» du discours nostalgique fondé sur la pureté linguistique et religieuse, Tremblay signe une pièce cosmopolite qui chamberde les catégories supposément fixes du traditionnel et du moderne, et aussi, comme Nicole Côté le fait remarquer, du sacré et de l'abject. Le pôle de l'hyperconscience rejoint, paradoxalement, dans ce monologue, celui de l'oubli. La pièce de Tremblay est un exemple par excellence d'un texte «colingue¹⁷», car, en plus de contenir des passages en français et en latin, la syntaxe de

l'anglais du narrateur est fortement marquée par l'influence du français. Il s'agit d'une inversion de la situation diglossique qui prédomine en Saskatchewan et qui fait en sorte que le français des Fransaskois porte souvent l'empreinte de l'anglais. Dans l'ensemble, ces trois pièces nous offrent un portrait varié de différentes postures idéologiques, qu'elles soient en perte d'influence ou en émergence, ayant eu cours au fil de l'histoire et de la situation minoritaire dans laquelle se retrouve un peuple que l'on a nommé, mais qui n'a pas fini de se chercher.

Deborah Cottleau contribue elle aussi un texte au dossier consacré au théâtre francophone de l'Ouest dans la revue *TRiC/RTaC* qui est intitulé «*Celebrating the Fransaskois Voice: la nouvelle dramaturgie de la Troupe du Jour*» (2012) et dans lequel elle cite Frédéric Roussel Beaulieu pour souligner que les pionniers francophones de la Saskatchewan et leurs descendants

ont été métamorphosés par l'expérience de l'expatriation, par les mesures répressives contre le français et par tous les autres événements survenus au cours de leur histoire. Tout cela faisait d'eux des "Canadiens français" pas comme les autres. (Cottleau, 2012, p. 251)

Dans la province de l'Ouest qui compte le plus petit nombre de francophones:

[c]ultural hegemony imposes itself on two fronts, by Francophone Quebec and Anglophone Canada, imprinting fransaskois playwrights with a double-minority status [...] They write their alterity in an in-between space: historically, sociologically, linguistically, politically and/or religiously. (p. 253)

Notons que l'entre-deux est un élément essentiel de cet art dramatique qui demeure en grande partie marginal par rapport aux grands centres de production théâtrale au Canada. Un peu plus loin, en parlant de l'évolution du Cercle des écrivains fondé par Denis Rouleau, qui a longtemps dirigé la Troupe du Jour, Cottleau décrit la spécificité des dramaturges fransaskois et les conditions qui permettent aux créateurs venus d'ailleurs d'établir des liens avec eux:

External dramaturgs work best with fransaskois playwrights when they can accept the "not like us" status of these artists, who are shaped by their cultural hybridity, their double-minority status and a gaze that opens out onto the world²⁴. (p. 256)

Dans un article intitulé «Une poétique de la marge: bilinguisme et surtitrage sur les scènes francophones de l'Ouest canadien» publié dans *L'Annuaire théâtral* (2011-2012), Louise Ladouceur et Shavaun Liss affirment qu'en Saskatchewan, là où, comme ailleurs dans l'Ouest, «les francophones sont bilingues par nécessité [...] et où l'imbrication des langues¹⁸» fait partie de la réalité quotidienne, la petite minorité de locuteurs de français doit «s'accommoder de la présence écrasante de l'anglais» (Ladouceur et Liss, 2011-2012, p. 71). Il n'est donc pas surprenant que les dramaturges issus de cette communauté soient «désireux de rendre compte d'une dualité linguistique qui est au cœur de leur identité francophone» (p. 72). Dans la sphère théâtrale de l'Ouest, on assiste depuis quelques années, selon Ladouceur et Liss, «à l'émergence d'une poétique bilingue ancrée dans la nécessité de recourir au français ou à l'anglais selon les besoins de communication» (p. 74).

Les chercheuses résument leur analyse de l'évolution de la perception du bilinguisme parmi les dramaturges fransaskois ainsi:

d'un mal nécessaire minant leur identité francophone, le bilinguisme des Franco-Canadiens de l'Ouest est devenu un objet d'exploration et d'expérimentation pour certains auteurs qui vont jusqu'à revendiquer leur dualité linguistique comme élément fondamental de leur identité propre. [...] Cette mouvance linguistique et culturelle dans la conception des œuvres, de l'écriture à la production, constitue une particularité par rapport à un répertoire québécois résolument unilingue où les manifestations d'hétérolinguisme font figure d'exceptions. (p. 76-85)

Marie-Diane Clarke et Ian C. Nelson font écho à ces observations dans «La Troupe du Jour *in the Fransaskois Community: Inclusion Strategies and Multicultural Spaces*», un article qui a été publié dans *Canadian Theatre Review* (2013). Les auteurs nous rappellent d'abord qu'avant la fondation d'Unithéâtre en 1970 et la Troupe du Jour (LTDJ) en 1985, les pièces présentées en français en Saskatchewan se limitaient à des spectacles dans les écoles, à des soirées théâtrales dans les sous-sols d'église et à des célébrations communautaires telles que celles dont j'ai été témoin dans ma jeunesse et qui m'ont tant marqué en tant que francophone grandissant en milieu minoritaire (Clarke et Nelson, 2013, p. 44).

Consciente du danger de rester embourbée dans le folklore et l'histoire des pionniers canadiens-français, LTDJ propose aujourd'hui une vision multiculturelle faisant appel à l'inclusion de toute personne qui partage l'esprit des Fransaskois et leur histoire sans partager leur langue ainsi que les gens qui partagent leur langue sans s'identifier aux luttes qu'ils ont dû mener depuis leur établissement dans une société majoritairement anglophone (p. 48).

Clarke et Nelson font l'éloge des surtitres et livrent même ce qu'on pourrait qualifier de petit manifeste éloquent en leur faveur:

Nowadays, although some of the characters portrayed on LTDJ's stage are still experiencing tension between majority and minority cultures, the system of subtitles inaugurated in the 2007-2008 season is indicative of a new period in which it is no longer a question of duality or division but one of a symbiosis of cultures. Subtitles are not an expression of protecting one language from another but a positive means of exchanging figures of speech and meanings of words. Henceforward, there will no longer be the issue of a Fransaskois-non-Fransaskois dichotomy: now there are just "Fransaskois" plays, which retell the stories of Saskatchewan-born Fransaskois as well as those of the new arrivals living among them. (p. 48)

En d'autres mots, les amateurs de théâtre francophone dans l'Ouest qui n'aiment pas les surtitres devront apprendre à s'y faire, car cette stratégie d'inclusion est en plein essor, et Louise Ladouceur et Nicole Nolette ont noté qu'elle comporte, entre autres, des éléments intéressants comme le *supplément* qui s'ajoute lorsqu'on produit une traduction ludique truffée de clin d'œil s'adressant aux spectateurs bilingues. Il a fort à parier qu'André Roy et les spectateurs francophones qui y résistent parce qu'ils «adhèrent à des valeurs traditionnelles et refusent que leur théâtre soit envahi par des spectateurs anglophones» (Ladouceur et Liss, 2011-2012, p. 83) ressembleront de plus en plus à ces professionnels et à «une certaine élite» qui ont réagi négativement lors des premières productions surtitrées à l'opéra, car tout comme dans la sphère opératique restreinte, on constate que le grand public dans les salles théâtrales de l'Ouest canadien apprécie l'apport des surtitres (p. 83). Pour ma part, si ce petit accommodement qui me semble fort raisonnable peut contribuer un tant soit peu à l'épanouissement du théâtre

fransaskois au-delà des frontières de la Saskatchewan, je dis:
«*Bring on the surtitles!*»

NOTES

1. À la page 94, Paré affirme que les modèles de la diaspora et de l'itinérance qu'il préconise sont plus «mouvants et souples» que le modèle du nationalisme identitaire.
2. On n'a qu'à penser à toutes les œuvres où il est question d'un personnage dont la liberté individuelle est brimée par ses parents et les traditions de sa communauté culturelle.
3. Comme on l'apprend aussi dans *Imagined Communities* (1983) de Benedict Anderson, l'État remplace alors la religion comme point de ralliement.
4. Notons que l'ouvrage de Heller et Labrie date d'une quinzaine d'années et que la mondialisation a progressé depuis. Alors que le français demeure très minoritaire au Canada à l'extérieur du Québec, où d'autres langues prennent de l'ampleur, Ottawa mise encore beaucoup sur l'identité «bilingue» du pays, même si le parler des gens issus de différentes communautés linguistiques s'impose plus que le français dans l'espace public.
5. Même si ces pièces sont chacune l'œuvre d'un auteur d'origine fransaskoise, deux d'entre elles ont d'abord été jouées à Edmonton, devant un public franco-albertain, puis *Elephant Wake*, en particulier, repousse les limites de l'étiquette *fran-saskoise*, car la pièce se déroule presque entièrement en anglais. J'approfondis, justement, la question de l'appartenance linguistique en conclusion du présent article, après avoir fait l'analyse de ces trois œuvres.
6. Il sera question de son article, «*Francophone Theater of Western Canada: Dramatic Tales of Disappearing Francophones*», plus loin.
7. Sans pour autant citer des sources spécifiques, Archambault prend soin de préciser dans une note de l'auteure que «**toute** statistique donnée [dans la pièce] est véridique, **tout** événement, petit ou grand, et **toute** expression ou tout dialecte sont tirés du vécu réel des gens qui ont bien voulu en faire le partage, ou de livres et de documents historiques.» (Cf. L. Archambault, *De blé d'Inde et de pissenlits*, p. 3.)
8. Notons que l'auteure inclut des variantes dialectales du français. J'en parle brièvement plus loin.
9. Il s'agit sans doute d'un clin d'œil à Nellie McClung, la célèbre suffragette.
10. L'auteure ajoute une note précisant que «ce chant était souvent chanté à l'époque lors des mariages».

11. Ici, Archambault semble s'être trompée d'année, car le site Web de l'organisme précise que le Conseil de la Coopération a été fondé en 1946-47.
12. L'assimilation culturelle forcée dont les Autochtones ont été victimes à l'époque est ici prise à la légère. Dans la pièce d'Archambault, on n'apprend rien sur l'influence qu'aurait pu exercer, par exemple, la mère et la grand-mère amérindienne sur Marie Thibault pendant son enfance. À titre de comparaison, Maria Campbell traite, dans *Halfbreed*, un roman inspiré de son vécu, de cette question avec un sens de l'humour tragicomique. Au contraire de chez Archambault, dans l'œuvre de Campbell, les personnages maternels amérindiens jouent un rôle important dans la vie de la jeune fille métisse et exercent une grande influence sur elle à l'âge adulte.
13. Dans le premier recueil du théâtre fransaskois, on nomme André Roy comme le seul auteur de la pièce, qui a été produite par la Boîte à Popicos à Edmonton en 1990, mais on précise à la page titre qu'elle a été écrite avec la participation de Claude Binet.
14. Dans *Elephant Wake*, celle-ci est représentée de manière métonymique par le village de Welby, où les résidents de Ste. Vierge finissent par s'établir pour se fondre dans la majorité.
15. Au début de l'article, Nolette cite Joseph Danan pour définir le monodrame, soit une « sorte d'équivalent dramatique au monologue intérieur ». (Cf. *Ibid.*, p. 208.)
16. On peut dire que le narrateur de Roy fait preuve d'une nostalgie sélective, car le clergé ne lui manque pas.
17. La sociolinguiste Catherine Leclerc propose ce terme pour décrire le phénomène de la littérature plurilingue dans son ouvrage *Des langues en partage ? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine* (2010).
18. L. Ladouceur et S. Liss, « Une poétique de la marge : bilinguisme et surtitrage sur les scènes francophones de l'Ouest canadien », résumé de l'article.

BIBLIOGRAPHIE

- ARCHAMBAULT, Lorraine (2006) «De blé d'Inde et de pissenlits», *Le Théâtre fransaskois: recueil de pièces de théâtre*, tome 1. Regina, Nouvelle plume, 159 p.
- BOUCHER, Jacques L., et THÉRIAULT, Joseph Yvon (dir.) (2005) *Petites sociétés et minorités nationales: enjeux politiques et perspectives comparées*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 420 p.

- CLARKE, Marie-Diane et NELSON, Ian C. (2013) «La Troupe du Jour in the Fransaskois Community: Inclusion Strategies and Multicultural Spaces», *Canadian Theatre Review*, vol. 154, p. 44-49.
- CÔTÉ, Nicole (2014) «*Elephant Wake, by Joey Tremblay: Genesis of a Dying Culture or Tale of Hybridization?*», *Overlooking Saskatchewan: Minding the Gap*. Regina, University of Regina Press, 380 p.
- COTTREAU, Deborah (2012) «*Celebrating the Fransaskois Voice: la nouvelle dramaturgie de la Troupe du Jour*», *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, n° 33.2, p. 250-259.
- HELLER, Monica, et LABRIE, Normand (dir.) (2002) *Discours et identités: la francité canadienne entre modernité et mondialisation*, Cortil-Wodon, Éditions modulaires européennes, 448 p.
- LADOUCEUR, Louise (2009) «Les dramaturgies francophones du Canada», *Québec français*, p. 51-55.
- _____ (2012) «Les Théâtres francophones de l'Ouest canadien: investir sa marginalité», *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, n° 33.2, p. 135-139.
- LADOUCEUR, Louise et LISS, Shavaun (2011, 2012) «Une poétique de la marge: bilinguisme et surtitrage sur les scènes francophones de l'Ouest canadien», *L'Annuaire théâtral*, p. 71-87.
- MOSS, Jane. (2009) «Francophone Theater of Western Canada: Dramatic Tales of Disappearing Francophones», *American Review of Canadian Studies*, vol. 39, n° 1, p. 29-37.
- NOLETTE, Nicole (2012) «Monodrame, récit de vie et théâtre post-identitaire de l'Ouest canadien», *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, n° 33.2, p. 207-223.
- _____ (2015) *Jouer la traduction: théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*, Presses de l'Université d'Ottawa, 284 p.
- PARÉ, François (2003) *La Distance habitée*, Ottawa, Nordir, 277 p.
- ROY, André (2006) «Il était une fois Delmas, Sask... mais pas deux fois!». *Le Théâtre fransaskois: recueil de pièces de théâtre*, tome 1. Regina, Nouvelle plume, 159 p.
- THÉRIAULT, Joseph Yvon (1989) «Lourdeur et légèreté du devenir de la francophonie hors Québec», *Tendances démolinguistiques et évolution des institutions canadiennes*, Montréal, Association d'études canadiennes, p. 135-144.
- _____ (2007) *Faire société: société civile et espaces francophones*, Sudbury, Prise de parole, 384 p.

—— (2008) «À quoi sert la Franco-Amérique?», *Franco-Amérique*. Québec, Septentrion, 376 p.

TREMBLAY, Joey (2018) *ElephantWake*, <<http://globetheatrelive.com/+pub/tours/elephant-wake/Elephant%20Wake%20-%20Script.pdf>>, consulté le 20 janvier 2018.