

La nécessité du théâtre francophone en Alberta

Louise Ladouceur
Université d'été sur la francophonie des Amériques
Edmonton 2013

Pour les communautés francophones du Canada, le théâtre est une activité culturelle de première nécessité, car il permet de faire résonner la langue sur la place publique et d'en affirmer ainsi l'existence. Outil de résistance dans un contexte où une langue et une culture se sentent menacés, le théâtre est aussi un lieu d'exploration identitaire car l'oralité de la langue théâtrale permet de faire entendre le français tel qu'on le parle dans la communauté représentée et de faire voir sur scène des réalités spécifiques à cette communauté. Enfin, le théâtre est aussi une forme d'art qui propose des nouveautés esthétiques à partir des conditions mêmes dans lesquelles il se développe. Ainsi, les artistes de l'Ouest, qui œuvrent dans l'extrême marge de la francophonie canadienne, ont exploré les contraintes et les ressources qui leur sont propres, ils ont mis leur bilinguisme en valeur sur scène et, grâce aux surtitres, ils ont ouvert les portes du théâtre à un vaste public anglophone qui leur était autrefois inaccessible. Ce sont les points dont je vais parler car, à mon avis, ces aspects du théâtre francophone de l'Alberta et de l'Ouest canadien doivent trouver des échos dans les théâtres francophones ailleurs en Amérique.

Comme le démontre l'ouvrage *Plus d'un siècle sur scène. Histoire du théâtre francophone en Alberta de 1887 à 2008* de Laurent Godbout, Louise Ladouceur et Gratien Allaire, le théâtre est très présent dans l'histoire des francophones en Alberta. Art communautaire par excellence, le théâtre se pratique d'abord au sein de la paroisse, dans les institutions d'enseignement et lors d'événements spéciaux qui célèbrent la langue et la culture francophones. Le répertoire français ou traduit en France est à l'honneur. C'est un répertoire prestigieux, publié abondamment donc facilement accessible et rédigé dans une belle langue française à laquelle on est très attaché. Les pièces classiques sont montées régulièrement et Molière fait figure de grand favori. Les premières pièces

rédigées en français dans le répertoire albertain seront d'ailleurs signées par des auteurs d'origine française. Magalie Michelet, qui séjourne en Alberta de 1905 à 1916, s'inspire de ce séjour pour rédiger la pièce *Contre le flot*, publiée à Montréal en 1922 et produite à Morinville en 1929. C'est une œuvre hautement patriotique qui défend « la destinée française sur cette terre d'Amérique » (p. 96). Toutefois, c'est la pièce d'Emma Morier, *Bon sang ne ment pas* qui sera considérée comme la première pièce originale franco-albertaine. Née à Ottawa, Emma Morrier vient s'établir en Alberta où sa pièce est produite en 1935 par la Société d'art dramatique de Saint-Joachim à Edmonton avant de remporter le premier prix au Festival dramatique régional de l'Alberta. La pièce fait voir qu'une éducation reçue en France ne fait pas oublier ses origines canadiennes-françaises. Tout en demeurant le modèle linguistique et culturel, la France est mise à distance dans cette pièce car ce sang qui ne ment pas révèle avant tout une appartenance canadienne-française.

Le répertoire français ou traduit en France va longtemps dominer la scène franco-albertaine pendant que des troupes se créent au fil des ans. Ces troupes pratiquent un théâtre amateur qui sera qualifié de « communautaire », c'est-à-dire un théâtre fait par des gens de la communauté qui ont la pique du théâtre. Plusieurs cercles ou clubs dramatiques se forment dans tous les centres francophones de la province et des compagnies de théâtres voient le jour. Parmi celles-ci, le Théâtre français créé en à Edmonton en 1933 deviendra le Théâtre français d'Edmonton en 1967, lequel organisera plusieurs événements d'envergure, dont le Festival théâtral francophone de l'Alberta, inauguré en 1981. C'est dans l'auditorium où nous sommes que plusieurs spectacles sont produits. La Boîte à Popicos, une autre troupe très active depuis 1978, fondera le Théâtre Popicos, où la Ligue locale d'improvisation d'Edmonton sera mise sur pied en 1984. Ces deux troupes seront toutefois fusionnées en 1992, pour donner naissance à L'UniThéâtre qui est, à ce jour, la seule compagnie francophone professionnelle subventionnée par le Conseil des arts du Canada en Alberta. Une autre compagnie a récemment vu le jour à Calgary, le Théâtre à Pic, qui se qualifie aussi de troupe

professionnelle et vise un fonctionnement continu. Cette rareté des moyens et des ressources consacrés au théâtre francophone ont un effet profond sur la création théâtrale en Alberta. Non seulement cela limite le nombre de productions, mais cela influence aussi la façon dont elles sont conçues.

Dans les années 1970, le théâtre francophone au Canada acquiert une autre fonction. Plutôt que d'édifier, il se voit désormais chargé de refléter et d'affirmer une identité locale. La langue populaire est alors mise à contribution, car c'est elle qui porte les marques les plus prononcées de la façon dont une société s'est approprié le français, avec ses accents et ses façons de dire particulières. Après avoir monté les succès d'un théâtre québécois qui a fait du joual sa langue de scène, les artistes albertains se donnent la liberté d'écrire dans une langue qui reflète désormais leur propre réalité. Comme le fait remarquer Jules Tessier, l'oralité de la langue théâtrale permet alors aux auteurs œuvrant en contexte minoritaire de « puiser à même des ressources culturelles autres pour créer de nouvelles esthétiques » (2001, p. 16). Selon Tessier, deux aspects formels sont « caractéristiques des littératures d'expression française de l'Amérique du Nord : l'oralité et le contexte de bilinguisme où elles s'élaborent » (2001, p. 16) et si « on cesse d'évaluer les "petites littératures" avec le regard oblique dirigé vers les grandes littératures », on peut concevoir cette oralité comme « une marque distinctive, originale, ontologique » (2001, p. 17) propre aux littératures minoritaires. Car l'oralité est ce qui permet d'affirmer sa différence par rapport à un français standard institué en norme. Qu'on pense à l'accent, qui ne s'entend pas à l'écrit mais qui surgit dès qu'on ouvre la bouche. Impossible à dissimuler, l'accent, dans la vie comme au théâtre, n'est jamais neutre. L'accent, c'est de l'identité qui ne veut pas se taire et le théâtre fait entendre cette identité plus que toute autre forme d'art. Ainsi, à la fin des années 1970, les auteurs franco-albertains veulent se raconter à travers leur propre langue et le mot d'ordre est lancé : il faut développer l'écriture dramatique et élaborer une dramaturgie franco-albertaine.

C'est une période de grande fébrilité théâtrale et les créations se succèdent. Suzette Lagacé-Aubin signe plusieurs pièces pour jeune public qui sont jouées dans les écoles à travers la province par la Boîte à Popicos entre 1978 et 1992. Les match d'impro invitent à la spontanéité et délient la parole. Au Théâtre du Coyote, une compagnie bilingue qui sera active de 1985 à 1997, Gisèle Lemire et Arlette Laird créent *Maman m'a jamais dit ça* en 1989, ici à Saint-Jean. Puis, l'année suivante, *Il était une fois Dalmas, Sask., mais pas deux fois!*, d'André Roy et Claude Binet est présenté par les Productions de l'arc au Théâtre Popicos. Ces deux productions sont représentatives d'une époque où l'urgence de se dire doit composer avec le peu de moyens disponibles. Le récit de vie est alors un genre privilégié, car il nécessite peu de moyens techniques et permet à l'auteur de s'adresser directement au public pour partager son histoire avec lui. Selon Nicole Nolette, « si le monodrame semble se faire la forme d'expression théâtrale privilégiée par les artistes francophones de l'Ouest, c'est que l'exiguïté particulière de cette région s'inscrit triplement dans les conditions de production, dans la thématique et dans la forme du monodrame » (2012, p. 207). Le récit de vie monologué permet une intimité dans l'échange entre l'artiste et sa communauté, et le spectacle que vous allez voir ce soir, *Les Confessions d'un collégien*, poursuit cette démarche amorcée par André Roy dans son premier spectacle.

D'autres approches théâtrales qui ont connu beaucoup de succès consistent à rassembler la communauté sur scène dans des comédies, qui intègrent souvent musique et chansons, et qui mettent en vedette les membres de la communauté. Ainsi, France Levasseur-Ouimet a fait paraître en 2004 un recueil de comédies comprenant 11 pièces qu'elle a écrites et produites entre 1992 et 2001. Pour vous donner une idée, la dernière pièce du recueil, intitulée *Au ciel, au ciel, au ciel*, met en scène 36 personnages et inclut 25 chansons. Il s'agit ici d'un genre de théâtre auquel la communauté est invitée non seulement à assister mais à participer, un théâtre dans lequel elle se met elle-même en scène et devient l'agent de sa propre représentation.

Dans les années 1990, on assiste aussi à une mise en valeur du bilinguisme des francophones de l'Ouest sur scène. Bilingues par nécessité, ces derniers ont longtemps éprouvé leur bilinguisme comme un mal nécessaire. Très prononcée chez les Québécois, cette perception néfaste du bilinguisme s'est imposée auprès des autres francophones au Canada. Toutefois, si elle est justifiable au Québec, où le français demeure la langue majoritaire et la langue véhiculaire de l'espace public, cette perception négative du bilinguisme ne rend pas compte de la réalité des petites communautés francophones à l'extérieur du Québec. Dans ces contextes, où il n'est pas possible de vivre uniquement en français, le bilinguisme remplit une autre fonction : plutôt que de nuire au français, il sert à le préserver, car être bilingue constitue alors la condition *sine qua non* pour demeurer francophone. C'est le paradoxe du bilinguisme en contexte minoritaire, qui est à la fois une menace pour la langue minorisée et la condition essentielle à sa survie.

Ainsi, pendant longtemps, les auteurs ont préféré ne pas afficher leur bilinguisme sur scène. Plusieurs phénomènes vont toutefois contribuer à modifier cet état de choses. D'abord, le fait que le Québec se soit dissocié des autres communautés francophones du Canada lors des États généraux de 1966-69 pour revendiquer une autonomie territoriale. Selon Jules Tessier, la langue française n'étant plus chargée d'unifier le Canada français, « toute ambition sur le plan géolinguistique [...] est virtuellement interdite [aux] écrivains francophones hors Québec [et] la déterritorialisation du français amène une décrispation vis-à-vis de l'anglais » (2001, p.31). Ils se sentent alors plus libres d'explorer leurs ressources bilingues. Ensuite, selon Monica Heller, « la mondialisation des marchés amorcée dans les années 1980 [...] donne au bilinguisme une plus-value incontestable [et] restructure les rapports entre les ressources que les francophones possèdent, notamment en matière de connaissances linguistiques, et la possibilité de les investir sur le marché du travail » (2003, p. 20). Dans cette foulée, des auteurs dramatiques de l'Ouest vont afficher leur bilinguisme de façon plus ou moins prononcée avant de le revendiquer comme composante identitaire fondamentale.

Avec la pièce *Cow-boy poétré*, créée à Edmonton en 2005 par L'UniThéâtre, le bilinguisme des créateurs investit toutes les étapes de conception et de production du spectacle. Pour cette création franco-albertaine, dont l'action se situe dans le monde du rodéo, on fait appel à l'auteur albertain Ken Brown qui rédige une première version en anglais. Laurier Gareau, auteur et traducteur fransaskois, en fait ensuite une traduction française, dans laquelle il décide de conserver en anglais le texte de l'annonceur de rodéo. L'aller-retour entre les langues se poursuit pendant les répétitions, car toutes les révisions apportées au texte sont faites en anglais ou en français selon la portion du texte révisée. Sur scène, les personnages francophones s'expriment en français quand les échanges ont lieu en privé mais en anglais dans l'espace public du rodéo. Les interprètes font entendre des accents louisianais, albertains et québécois, dessinant ainsi une cartographie de la diaspora francophone nord-américaine (Ladouceur, 2008, p. 51). On est donc en présence d'une activité complexe d'imbrication des langues qui façonne non seulement le texte, mais toute la genèse du spectacle.

Cowboy poétré a été repris en 2012 par le Théâtre à Pic de Calgary dans une version complètement remaniée par Inouk Touzin, directeur du théâtre. Désireux de rejoindre un public autant francophone qu'anglophone, Touzin compose une version bilingue en assemblant des portions de la version produite à l'UniThéâtre et des extraits de la version anglaise réécrite par Ken Brown et produite au Festival Fringe d'Edmonton en 2011 sous le titre *Cowboy Gothic*. Le collage ainsi obtenu contient des dialogues en français et en anglais, accompagnés de surtitres français ou anglais selon la langue utilisée sur scène. Ce spectacle s'adressait autant au spectateur francophone qu'anglophone, puisque tous les énoncés dans une langue étaient surtitrés dans l'autre langue.

Ce qui m'amène à parler du surtitrage, une pratique devenue courante depuis 2005 dans certains théâtres francophones de l'Ontario, puis en Saskatchewan, en Alberta et en Colombie-Britannique. Je sais que l'usage des surtitres ne plait pas à tous mais, à mon avis, cette pratique sert

remarquablement bien le théâtre francophone de l'Ouest. Suivant le modèle des sous-titres utilisés au cinéma, les surtitres fournissent une traduction écrite des dialogues, qui est projetée pendant le spectacle sur un écran situé près de la scène ou intégré au décor. L'avantage des surtitres, c'est qu'ils permettent au théâtre francophone de rejoindre un vaste auditoire anglophone auparavant inaccessible, ce qui en augmente la visibilité et la rentabilité. On témoigne ainsi d'une volonté d'exploiter les conditions propres au contexte dans lequel on évolue plutôt que d'en subir les contraintes. Ensuite, les surtitres donnent accès à l'œuvre originale dans son intégralité. Plutôt que d'effacer les différences linguistiques et culturelles inconnues du public anglophone, comme c'est le cas avec la traduction conventionnelle qui évacue complètement le texte original, le surtitrage permet à l'auditoire d'entendre la langue et d'apprécier la théâtralité d'une production francophone. Ce mode de traduction scénique offre aussi un terrain propice à l'expérimentation en mettant à profit les conditions propres au contexte francophone de l'Ouest.

Ce fut le cas avec la production d'une version révisée de *Sex, Lies et les Franco-Manitobains* de Marc Prescott produite à Edmonton par le Théâtre au Pluriel en 2009. Alors que la majorité des surtitres traduisait fidèlement en anglais les dialogues français, d'autres surtitres « infidèles » proposaient des messages différents de ceux qui étaient livrés par les interprètes. Dans cette pièce, où on passe constamment d'une langue à l'autre, les francophones bilingues parvenaient à duper l'anglophone unilingue grâce à des équivoques, des quiproquos et des jeux de mots qui lui échappaient. Et le recours aux surtitres avait pour effet de souligner encore davantage les bénéfices que procure ce bilinguisme. Alors que les spectateurs anglophones unilingues ne pouvaient comprendre que les surtitres et les dialogues livrés en anglais, les spectateurs bilingues pouvaient comprendre tous les dialogues, incluant les répliques livrées en français, et pouvaient ainsi apprécier l'humour des messages transmis par les surtitres infidèles. Ils avaient donc accès à un surplus de sens qui demeurait inaccessible aux spectateurs monolingues, les mettant ainsi en situation de déficit.

Pour les petites communautés francophones obligées de recourir au bilinguisme pour protéger une langue marginalisée, cette mise en valeur de leurs ressources bilingues a eu pour effet de déjouer et de subvertir le discours monolingue dominant.

Pour conclure, je dirais que les artistes francophones de l'Alberta, qui œuvrent dans l'extrême marge de la francophonie canadienne, ont peu à peu investi cette marginalité qui leur est propre dans la création d'œuvres théâtrales qui reflètent le contexte dont elles sont issues. Ces œuvres proposent des nouveautés discursives et esthétiques qui les distinguent par rapport aux modèles francophones dominants. De la nécessité initiale de préserver la langue, les artistes sont passés au désir d'explorer cette langue à travers de nouvelles formes théâtrales qui mettent à profit la dualité linguistique et la diversité culturelle qui sont au cœur de la réalité canadienne et doivent certainement trouver des échos dans les autres communautés francophones des Amériques.

Ouvrages cités

Brown, Kenneth, *Cow-boy poétre*, d'après une idée originale de Daniel Cournoyer, traduction française partielle de Laurier Gareau, Edmonton, L'UniThéâtre, 2005 ; publié à Saint Boniface, Éditions du Blé, 2010 ; version bilingue rassemblée par Inouk Touzin, Calgary, Théâtre à Pic, 2012.

Godbout, Laurent, Louise Ladouceur et Gratien Allaire, *Plus d'un siècle sur scène. Histoire du théâtre francophone en Alberta de 1887 à 2008*, Institut du patrimoine des francophones de l'Ouest canadien, Université de l'Alberta, 2012.

Heller, Monica et Normand Labrie (dir.), *Discours et identité: la francité canadienne entre modernité et mondialisation*, Fernelmont (Belgique), Éditions modulaires européennes, 2003.

Ladouceur, Louise, « Bilinguisme et performance : traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien », *Alternative francophone* 1. 1, 2008, p. 46-56.

Lemire, Gisèle, en collaboration avec Arlette Laird, *Maman m'a jamais dit ça*, manuscrit inédit, production du Théâtre du Coyote, Edmonton, novembre 1989.

Levasseur-Ouimet, France, *Pour rire. Onze des pièces les mieux connues*. Edmonton, Éditions Parole d'ici, 2004.

Michelet Magali, *Contre le flot*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1922.

Morrier, Emma, *Bon sang ne ment pas*, Imprimerie La Survivance, Edmonton, 1934.

Nolette, Nicole, « Monodrame, récit de vie et théâtre post-identitaire de l'Ouest canadien », *Recherches théâtrales au Canada* 33.2, 2012, p. 207-223

Roy, André et Claude Binet, *Il était une fois Dalmas, Sask., mais pas deux fois!*, Productions de l'Arc, Edmonton, 1990 ; publié dans *Le Théâtre fransaskois, Tome 1*, Françoise Sigur-Cloutier et Stéphane Côté (dir.), Saskatoon, Éditions de la nouvelle plume, 2006, p. 135-150.

Tessier, Jules. *Américanité et francité : essais critiques sur les littératures d'expression française en Amérique du Nord*, Hull, le Nordir, 2001.