

**La réception critique du théâtre acadien et franco-ontarien :
entre identité et modernité**

Magdalena Des Becquets

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise en lettres françaises

Département de français
Faculté des études supérieures et postdoctorales
Université d'Ottawa

La réception critique du théâtre acadien et franco-ontarien : entre identité et modernité

Résumé

À partir de la fin des années 1980, il est possible de remarquer chez les auteurs franco-ontariens et acadiens une volonté de se distancer des thématiques liées à l’affirmation identitaire. Ces thèmes étaient en effet très présents dans la littérature des années 1970. Or, cette volonté des auteurs se reflète-t-elle dans la lecture critique? L’objectif de cette thèse était donc de déterminer la place des thématiques associées à l’identité collective à la fois dans les pièces et dans les textes critiques.

L’étude de la réception critique des pièces de théâtre *La vie et les temps de Médéric Boileau* d’André Paiement (Ontario, 1973), *Évangéline deusse* d’Antonine Maillet (Acadie, 1975), *Eddy* de Jean Marc Dalpé (Ontario, 1994) et *Laurie ou La vie de galerie* d’Herménégilde Chiasson (Acadie, 1998) montre que le mode de lecture diffère surtout selon le type de critique (journalistique ou savante) et sa provenance par rapport à l’origine de l’auteur (locale ou extérieure à sa communauté d’origine).

Remerciements

La rédaction de cette thèse a été rendue possible grâce au travail de plusieurs personnes que je ne remercierai sûrement jamais assez.

Merci à ma directrice de thèse, Madame Lucie Hotte pour sa confiance dès le début et tout au long de ce périple. Merci aussi pour sa grande disponibilité et sa générosité. Ces dernières années je n'ai pas eu peur de foncer, car je savais que j'étais entre bonnes mains.

Merci au Département de français pour l'appui pédagogique et les assistanats d'enseignement grâce auxquels j'ai beaucoup appris.

Merci à la Faculté des études supérieures et postdoctorales pour le soutien financier.

Merci à mes collègues du département pour leur écoute, leurs conseils et leur amitié.

Merci aussi à mes correctrices pour leur lecture attentive et leur œil de lynx.

Merci Maman, Papa et Maxyme pour votre soutien constant et vos bons mots, vous avez un don pour dédramatiser toutes les situations. Merci à Mathieu pour sa patience et son immense compréhension. Un peu comme au théâtre, vous quatre avez été aux premières loges pour tous les hauts et les bas de mon parcours et jamais vous n'avez pensé partir avant la fin. Je vous dois en grande partie mon succès.

*À mes grands-parents Des Becquets, pour
absolument tout, mais surtout pour
l'amour de l'Acadie.*

Introduction

Les communautés francophones en milieu minoritaire du Canada ont développé, depuis une quarantaine d'années, leurs propres institutions culturelles et par le fait même leurs propres institutions littéraires, indépendantes de celles du Québec. En Ontario français comme en Acadie, le milieu littéraire s'est institutionnalisé au début des années 1970. Au départ, les thématiques abordées par les auteurs étaient avant tout liées à l'identité collective et aux réalités vécues par les membres de la communauté. En effet, pour les jeunes artistes franco-ontariens, l'importance de faire reconnaître leur identité s'est imposée à la suite de la Révolution tranquille au Québec. L'échec des États généraux du Canada français illustre d'ailleurs à merveille la rupture entre les groupes francophones du Canada qui en a résulté¹. Dès lors, cette naissance d'une identité franco-ontarienne n'est pas étrangère à la prégnance de cette thématique en littérature. Le nationalisme acadien, quant à lui, s'est manifesté beaucoup plus tôt, notamment dans le cadre des conventions nationales de l'Acadie dont la première a eu lieu en 1881². Ces deux communautés ont donc des histoires différentes et se sont développées différemment, mais il est tout de même possible d'établir plusieurs rapprochements entre elles quant à l'institutionnalisation de leur milieu littéraire respectif.

En Acadie, bien que certains auteurs connaissent du succès à partir des années 1950, les œuvres produites avant 1970 étaient souvent confondues avec le reste de la production canadienne-française. Cette absence de distinction entre les milieux peut d'ailleurs s'expliquer par l'absence d'institutions, obligeant les auteurs à publier chez des éditeurs

¹ Marcel Martel, *Le deuil d'un pays imaginé. Rêves, luttes et déroute du Canada français. Les rapports entre le Québec et la francophonie canadienne (1867-1975)*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Amérique française », n° 5, 1997, p. 165.

² Phyllis E. Leblanc, « Les grandes périodes de l'histoire de l'Acadie », dans Joseph Yvon Thériault (dir.), *Francophonies minoritaires au Canada. L'état des lieux*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1999, p. 140.

québécois³. De ce fait, comme le souligne Raoul Boudreau, il est plus vrai de dire que c'est avec la création des Éditions d'Acadie en 1972, qu'est née la littérature acadienne⁴. Il est cependant important de mentionner l'apport des auteurs ayant publié avant cette date, ainsi que la création de l'Université de Moncton, qui ont aussi largement contribué au développement de cette littérature et au fait qu'elle a pu prendre une « vraie place dans l'espace social [et] que la société reconnaît une certaine spécificité et une certaine valeur au discours littéraire⁵ ».

En Ontario, tout comme en Acadie, avant 1970, on distingue peu la littérature francophone de l'Ontario de celle du Québec ou du reste du Canada et il n'y a pas non plus d'institution littéraire locale dans cette province⁶. Or, dans les années 1960, un mouvement de renouveau identitaire se met en place déclenché, entre autres choses, par l'échec des États généraux du Canada français de 1967 et de 1969. C'est dans la foulée de ce mouvement que naît la volonté de fonder des institutions francophone en Ontario⁷. C'est la création de la pièce de théâtre *Moé, j'veiens du Nord*, 'stie⁸ en 1971, une création collective de la troupe de théâtre de l'Université Laurentienne à Sudbury, que l'on considère comme l'acte de

³ Marguerite Maillet, *Histoire de la littérature acadienne. De rêve en rêve*, Moncton, Éditions d'Acadie, « Collection universitaire », 1983, p. 179.

⁴ Raoul Boudreau, « Antonine Maillet : de figure tutélaire à figure d'opposition en littérature acadienne », dans Beïda Chikhi (dir.), *Figures tutélaires, textes fondateurs : francophonie et héritage critique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne (PUPS), 2009, p. 328.

⁵ *Ibid.*, p. 332.

⁶ Lucie Hotte, « Littérature et conscience identitaire : l'héritage de CANO », dans Andrée Fortin (dir.), *Produire la culture, produire l'identité ?*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2000, p. 54.

⁷ Michel Bock, *Comment un peuple oublie son nom. La crise identitaire franco-ontarienne et la presse française de Sudbury (1960-1975)*, Sudbury, Prise de Parole/Institut franco-ontarien, coll. « Ancrages », 2001, p. 26.

⁸ André Paiement, « Moé j'veiens du Nord, 'stie », *Les partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976), volume 1*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2004, p. 27-74.

naissance de la littérature franco-ontarienne. Cette naissance sera confirmée en 1973 par la création des Éditions Prise de parole, fondées par le même groupe de jeunes visionnaires⁹.

Les auteurs, autant acadiens que franco-ontariens, souhaitent affirmer leur appartenance à une littérature qui était propre à leur milieu d'origine, mais aussi participer à l'affirmation de l'existence de leur communauté. Or, à partir du milieu des années 1980, les artistes affirment qu'ils cherchent à créer une parole plus individuelle qui a tendance à prendre ses distances par rapport aux préoccupations identitaires¹⁰. Cette volonté de changement est entre autres énoncée par les artistes eux-mêmes. Par exemple dans le film *Toutes les photos finissent par se ressembler* (1985), Herménégilde Chiasson, à l'occasion d'une lecture de poésie en 1981, affirme :

Peut-être que dix ans passés, c'était très très important de dire moi je suis Acadien [...], [maintenant] ça c'est assumé on n'a plus besoin de crier ça [...] je sais que je suis acadien, je le serai toujours, c'est une de mes identités, mais j'ai aussi autre chose. Je vis par exemple en Amérique du Nord, je vis dans un pays qui est pollué, etc. Pourquoi je n'en parlerais pas¹¹?

Les auteurs se détachent donc du théâtre qui se faisait avant en abordant des thèmes plus universels, ou bien, ils « réactualisent les anciens thèmes de la minorisation, de l'exil et de l'espace partagé, en les insérant dans une perspective plus grande qui n'est plus celle du rapport problématique à la majorité anglophone, mais bien celle de la mondialisation, du multiculturalisme et de l'individualisme¹² ». Ce changement de perspective est d'ailleurs observable dans les deux milieux étudiés.

Le genre théâtral en particulier a occupé une place importante dans l'évolution des littératures naissantes du Canada français. François Paré explique cette prégnance du théâtre

⁹ Lucie Hotte, « Littérature et conscience identitaire : l'héritage de CANO », *op.cit.*, p. 56.

¹⁰ Lucie Hotte, « Entre l'esthétique et l'identité : la création en contexte minoritaire », dans Joseph Yvon Thériault, Anne Gilbert et Linda Cardinal (dir.), *L'espace francophone en milieu minoritaire au Canada. Nouveaux enjeux, nouvelles mobilisations*, Montréal, Fides, 2008, p. 326.

¹¹ C'est moi qui transcris. Herménégilde Chiasson, *Toutes les photos finissent par se ressembler*, Montréal, Office national du film du Canada, 1985, 47 min. 35 s.

¹² Lucie Hotte, « Une nouvelles littérature franco-ontarienne? », dans Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2002, p. 9.

par l'oralité associée à ce genre. En effet, en milieu minoritaire, les dramaturges des années 1970 faisaient appel à la communauté et avaient une volonté d'agir directement sur un public qui n'avait pas nécessairement facilement accès aux livres imprimés¹³. Le genre théâtral est aussi propice pour représenter une réalité locale et permet d'adapter la production selon le public devant lequel la pièce est jouée. Ce procédé a d'ailleurs été largement utilisé dans les premières créations collectives franco-ontariennes¹⁴. Aujourd'hui, le théâtre acadien et franco-ontarien a beaucoup évolué et, bien que l'on reconnaisse encore le travail des pionniers comme Antonine Maillet et André Paiement, on remarque, de ce fait, des changements dans les thématiques abordées par les dramaturges.

La critique littéraire se développe en parallèle avec les nouveaux corpus. Celle-ci joue un rôle important puisque les critiques sont souvent parmi les premiers lecteurs ou spectateurs d'une œuvre. De fait, les premiers comptes rendus peuvent influencer l'horizon d'attente de ceux qui liront les textes ou verront les pièces par la suite. Il est alors possible de se demander si la critique du théâtre acadien et franco-ontarien a connu la même évolution que les textes en ce qui a trait à l'évacuation de la thématique identitaire à la fin des années 1980. Est-il possible que la critique, habituée à lire les pièces par rapport à cette thématique, ait continué à les interpréter de cette façon? Est-ce que cette lecture identitaire des œuvres a pu être évacuée plus rapidement en Acadie qu'en Ontario ou *vice versa*? Et quelles pourraient être les raisons de cette différence? Pour arriver à répondre à ces questions, il faut

¹³ François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2001 [1992], p. 144.

¹⁴ Un exemple bien connu de ce procédé est la pièce *Moé, j'veins du Nord*, 'stie, la première création collective franco-ontarienne. Pierre Bélanger, un acteur important de cette époque, affirme d'ailleurs : « Nous poussions cette recherche [de l'identification] jusqu'à la substitution de noms de rue et de restaurants selon la ville où se donnait le spectacle. À Sturgeon Falls, le moulin remplaçait la mine ! » Pierre Bélanger, « Manifestez : Rendre manifeste une culture franco-ontarienne », dans André Paiement, *Les partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, volume 1, op. cit., p. 254.

d'abord s'intéresser aux thématiques abordées dans les œuvres ainsi qu'à leur réception critique.

État de la question

En littérature franco-ontarienne, les thématiques se transforment dès le milieu des années 1980, notamment au théâtre. Les dramaturges mettent de l'avant de nouveaux thèmes pour créer des pièces qui, comme le souligne Joël Beddows,

cadr[ent] plus difficilement avec les critères utilisés traditionnellement pour délimiter la dramaturgie franco-ontarienne : un traitement ludique de l'espace, la présence d'un récit fondateur qui se faufile parmi les œuvres les plus importantes, et le rapport à la langue qui est ni celui des dramaturges québécois, ni celui de la population franco-ontarienne. Cette « oralité textualisée », cette langue déconstruite devenue langage théâtral, est aussi l'outil de choix pour véhiculer un récit fondateur misérabiliste [...] qui se faufile parmi les textes les plus importants entre 1970 et le début des années 1990¹⁵.

Les nouvelles pièces abordent des thématiques plus universelles telles que l'individu, le rêve et la méfiance envers la collectivité¹⁶. Dominique Lafon conclut d'ailleurs son compte rendu de la pièce *L'Homme effacé* du dramaturge franco-ontarien Michel Ouellette en soulignant que « la dramaturgie franco-ontarienne semble s'être libérée de sa vocation idéologique [...] et cherche [...] une prise de conscience plus complexe et, partant, plus significative¹⁷ ».

En Acadie, Raoul Boudreau remarque lui aussi le changement de thématique lorsqu'il note que les auteurs qui publient dans les années 1980 rejettent ce qui se faisait avant eux en accusant cette littérature de véhiculer une vision folklorique de l'Acadie¹⁸. Pour Boudreau ce sont les poètes acadiens qui représentent le meilleur exemple de cette transformation, car bien que ceux-ci aient « d'abord été obsédés par l'identité [et] la revendication nationale [...]

¹⁵ Joël Beddows, « Mutualisme esthétique et institutionnel : la dramaturgie franco-ontarienne après 1990 », dans Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2002, p. 54.

¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

¹⁷ Dominique Lafon, « Ouvrage recensé : *L'Homme effacé : pièce de théâtre* de Michel Ouellette (Ottawa/Hearst, Le Nordir, « théâtre », 1997, 94 p.) », *Francophonies d'Amérique*, n° 9, 1999, p. 216.

¹⁸ Raoul Boudreau, « Antonine Maillet : de figure tutélaire à figure d'opposition en littérature acadienne », *loc. cit.*, p. 334.

la poésie acadienne a assez vite tourné le dos à cette veine nationaliste et régionaliste¹⁹ ». C'est donc dire que les thèmes abordés se sont modifiés au fil du temps. Les écrivains ont choisi, tout comme en Ontario, des thèmes plus modernes et ouverts sur le monde.

Les différents courants thématiques ont été étudiés de façon plus approfondie par les chercheurs de l'Ontario français. Le premier à avoir abordé la question est François Paré dans *Les littératures de l'exiguïté*²⁰. Pour lui, la littérature franco-ontarienne se divise en deux courants coexistants : *la conscience* et *l'oubli*. Le premier est caractérisé par un « noyau d'identification collective autour duquel tournoient les fidélités et les appartenances individuelles²¹ », où l'œuvre « s'efforce de transmettre des signes typiquement collectifs²² ». Les œuvres de *l'oubli*, quant à elles, « ne veu[lent] rien avoir à faire avec une origine culturelle qui [leur] paraît locale. Et, en ce sens, ce[s] œuvre[s] se coup[ent] de tout un pan de signification qui a trait au lecteur dans son engendrement communautaire²³ ». Paré décrit ces courants comme les « deux misères » de la littérature franco-ontarienne, car pour lui les auteurs ne peuvent pas y échapper. Robert Yergeau parlera aussi de courants concomitants qu'il considère comme des « postures créatrices²⁴ » adoptées par les écrivains franco-ontariens, qu'il nomme respectivement la *surcontextualisation* et la *décontextualisation*²⁵ et qui correspondent, *grosso modo*, à ceux identifiés par Paré.

¹⁹ Raoul Boudreau, « L'actualité de la littérature acadienne », *Tangence*, n° 58, 1998, p. 10.

²⁰ François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, op. cit., p. 163-178.

²¹ *Ibid.*, p. 163.

²² *Ibid.*, p. 164.

²³ *Ibid.*, p. 164.

²⁴ Robert Yergeau, « Comment habiter le territoire fictionnel franco-ontarien ? », *Liaison*, n° 85, 1996, p. 30.

²⁵ *Ibid.*, p. 30. C'est moi qui souligne.

Lucie Hotte, dans son article « La littérature franco-ontarienne à la recherche d’une nouvelle voie : enjeux du particularisme et de l’universalisme²⁶ », aborde quant à elle l’évolution des thématiques. Elle utilise d’une part le terme *particularisme* pour désigner « les textes [qui] se caractérisent par la mise en œuvre d’une série de stratégies rhétoriques et discursives présentant et dénonçant un état de fait qui découle d’un contexte culturel précis²⁷ ». L’universalisme, d’autre part, comprend les œuvres qui « masque[nt] les différences entre les groupes pour ne retenir que l’expérience humaine commune. Toutefois, [...] l’universalisme n’est jamais universel, mais adopte plutôt la forme et la figure des groupes dominants²⁸ ». L’auteure souligne néanmoins l’apparition d’une voie médiane, durant les années 1980, qu’elle nomme l’*individualisme*. Ce courant désigne les œuvres qui allient *particularisme* et *universalisme*, des textes où « [c]e sont les destins individuels qui forment la communauté²⁹ ». Les textes franco-ontariens qui relèvent de ce courant

peuvent avoir pour scène l’Ontario, mettre en scène des Franco-Ontariens [...] sans que soient présents pour autant les thèmes franco-ontariens traditionnels, telles l’assimilation, la marginalisation et l’aliénation. Il est même possible d’aborder certains de ces thèmes fétiches en adoptant une attitude diamétralement opposée à la position traditionnelle³⁰.

De ce fait, les auteurs de ce courant « ne ressentent pas le besoin de mettre leur écriture littéraire au service de la “cause”³¹ ». Cet article est le premier à aborder la question de la fin de la polarisation entre les deux esthétiques dominantes jusqu’alors. La terminologie proposée par Hotte sera d’ailleurs privilégiée dans la présente analyse, car elle permet de nuancer la place qu’occupe la thématique identitaire dans les œuvres.

²⁶ Lucie Hotte, « La littérature franco-ontarienne à la recherche d’une nouvelle voie : enjeux du particularisme et de l’universalisme », dans Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, op. cit., p. 35-47.

²⁷ *Ibid.*, p. 37.

²⁸ *Ibid.*, p. 41.

²⁹ *Ibid.*, p. 42.

³⁰ *Ibid.*, p. 44.

³¹ *Ibid.*, p. 45.

Il est aussi important de noter qu'il n'y a pas d'études portant sur l'évolution de ces thématiques en Acadie, bien que, comme montré précédemment, certains auteurs aient constaté des changements. Il n'y a pas non plus, comme nous allons le voir, d'études qui ont été menées sur l'évolution de la critique en Acadie. Toutefois, en Ontario, les études sur l'évolution des thématiques en littérature ont entraîné une volonté de renouveler la critique littéraire franco-ontarienne pour « lire les œuvres pour leurs qualités proprement formelles [...] qui sont autre chose que des sensibilités à refléter la réalité. À tout le moins, [...] [pour] relier la problématique identitaire à l'enjeu esthétique dont elle participait³² ». C'est cet objectif que cherchaient à atteindre les organisateurs du colloque *La littérature franco-ontarienne : enjeux esthétiques* qui s'est tenu en 1996. Par la suite, deux chercheuses, Lucie Hotte et Johanne Melançon, se sont penchées sur la question de l'évolution des grilles de lecture utilisées par la critique littéraire en Ontario français. Leur étude de la réception critique du théâtre de Michel Ouellette, « De *French Town* au *Testament du couturier* : la critique face à elle-même³³ », montre que la grille de lecture identitaire perdure, même lorsque Ouellette délaisse cette thématique dans sa pièce *Le testament du couturier*. Ce constat peut-il être étendu à l'ensemble de la critique des œuvres franco-canadiennes en contexte minoritaire?

Corpus et méthodologie

Cette thèse consiste en une analyse de la thématique identitaire dans quatre pièces de théâtre acadiennes et franco-ontariennes ainsi qu'en une étude comparée de leur réception. J'étudierai deux pièces des années 1970, moment de l'émergence de ces littératures, soit *La*

³² François Ouellet, « Avant-propos », dans Lucie Hotte et François Ouellet (dir.), *La littérature franco-ontarienne : enjeux esthétiques*, Ottawa, Le Nordir, 1996, p. 8.

³³ Lucie Hotte et Johanne Melançon, « De *French Town* au *Testament du couturier* : la critique face à elle-même », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 28, n° 1, 2007, p. 32-53.

*vie et les temps de Médéric Boileau*³⁴ d'André Paiement (Ontario, 1973) et *Évangéline Deusse*³⁵ d'Antonine Maillet (Acadie, 1975). Les deux autres pièces ont été créées dans les années 1990, moment où plusieurs œuvres abordaient des thèmes détachés de leur appartenance régionale. Il s'agit d'*Eddy*³⁶ de Jean Marc Dalpé (Ontario, 1994) et de *Laurie ou La vie de galerie*³⁷ d'Herménégilde Chiasson (Acadie, 1998).

Le premier dramaturge, André Paiement, est souvent considéré comme le père de la littérature franco-ontarienne. Malgré le fait qu'il existe une activité théâtrale en Ontario français avant les années 1970, il a été le premier à signer des textes qui répondaient au mouvement d'émergence identitaire de l'époque tout en étant créés et joués dans son milieu d'origine. Paiement œuvre au sein du Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO) qu'il a fondé avec des collègues de l'Université Laurentienne en 1971. La quatrième pièce de cette jeune troupe, *La vie et les temps de Médéric Boileau – ou Y a t'y quèquechose de plus en ville qu'y a pas dans le bois?*, qui s'inspirait de la pièce *Pépère Parent* montée l'année précédente par la troupe de théâtre de l'Université Laurentienne, a été présentée pour la première fois le 28 septembre 1975 à l'auditorium de l'Université. Au départ, les textes du dramaturge ne sont pas publiés. Ce n'est qu'à la suite de la mort de l'auteur en janvier 1978 que les Éditions Prise de parole vont orchestrer la publication de ses œuvres complètes.

³⁴ André Paiement, « La vie et les temps de Médéric Boileau », *Les partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976), volume 1*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2004, p. 192-252. Désormais, les références à cette pièce seront indiquées par le sigle *VTMB*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

³⁵ Antonine Maillet, *Évangéline Deusse*, Montréal, Leméac, 1975, 109 p. Désormais, les références à cette pièce seront indiquées par le sigle *ÉD*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

³⁶ Jean Marc Dalpé, *Eddy*, Montréal/Sudbury, Boréal/Prise de parole, coll. « théâtre », 1994, 203 p. Désormais, les références à cette pièce seront indiquées par le sigle *E*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

³⁷ Herménégilde Chiasson, *Laurie ou La vie de galerie*, Sudbury, Prise de parole, 2013 [2002], 109 p. Désormais, les références à cette pièce seront indiquées par le sigle *LVG*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

La vie et les temps de Médéric Boileau a contient plusieurs divisions. On peut lire au début de la pièce qu'elle est « en Dix-sept actes / Trois chœurs / Quatre chansons / Deux contes / Huit scènes » (VTMB, p. 193). En plus de ces diverses sections, la pièce est aussi divisée en deux parties, soit « le bois » et « la ville ». Elle raconte l'histoire de Médéric, un homme de 69 ans, qui est forcé de prendre sa retraite par le patron du camp de bûcheron pour lequel il a travaillé toute sa vie. Il se retrouve alors seul et décide de sortir du bois pour aller en ville (Sudbury) comme tous ceux qui ont quitté le chantier avant lui. Le vieil homme part donc à contrecœur en se demandant : « y a t'y quèquechose de plus en ville qu'y a pas dans le bois? » (VTMB, p. 229) Il va découvrir les réalités urbaines, loin de tout ce qu'il avait connu auparavant.

Les œuvres de la deuxième dramaturge, Antonine Maillet, sont déjà bien connues et bien établies dans le milieu littéraire francophone lorsque la fondation des Éditions d'Acadie, en 1972, amène la reconnaissance d'une littérature acadienne distincte du corpus canadien-français. En effet, l'auteure commence à publier dès 1958 chez l'éditeur québécois Leméac où elle publiera ensuite la majorité de son œuvre. *Évangéline deusse* est sa cinquième pièce. Celle-ci a été publiée pour la première fois en 1975 et sera produite l'année suivante, le 4 mars 1976, par le Théâtre du Rideau Vert, compagnie montréalaise qui a produit toutes les pièces de l'auteure. À ce moment, Antonine Maillet est déjà très connue du milieu culturel francophone, notamment grâce au succès remporté par les monologues de *La Sagouine*. Cette production a été créée d'abord en 1971 par la troupe de théâtre Les Feux châlins de Moncton et reprise par la suite au Théâtre du Rideau Vert. Une partie du grand succès de *La Sagouine* est attribuable au jeu de son interprète, Viola Léger, qui jouera à partir de ce moment tous les rôles importants des pièces de Maillet, dont celui d'Évangéline deusse.

Évangéline deusse raconte la rencontre, dans un parc de Montréal, de quatre exilés francophones : le Stop, originaire du Lac Saint-Jean au Québec; le rabbin qui a vécu partout dans le monde; le Breton, au Canada depuis plusieurs années bien qu'il soit originaire de France et la protagoniste, Évangéline, qui est « tout fraîchement aouindue du Fond d'la Baie » (ÉD, p. 26) en Acadie. *Évangéline deusse* est divisée en deux actes. Le premier raconte trois réunions des personnages qui se sont déroulées aux mois de mai et juin, tandis que le deuxième raconte leurs deux derniers rendez-vous ayant lieu au mois de septembre et au mois d'octobre. Les personnages partageront, au fil de la pièce, leurs expériences de l'exil et ils échangeront sur les particularités de leur milieu d'origine.

La pièce *Eddy* de Jean Marc Dalpé a, quant à elle, été jouée pour la première fois sur scène le 22 juin 1994 au Festival de théâtre de Stratford en anglais dans une traduction de Robert Dickson. Elle a ensuite été montée en français par la Nouvelle Compagnie théâtrale et présentée pour la première fois à Montréal le 11 octobre 1994. Elle sera co-publiée par les Éditions du Boréal (Montréal) et les Éditions Prise de parole (Sudbury) en novembre de la même année. Le Théâtre du Trillium produit aussi la pièce en 1996 à Ottawa. *Eddy* est la septième pièce de Dalpé, mais seulement la deuxième qu'il écrit en solo. À l'époque, il est déjà connu dans le milieu culturel pour avoir remporté plusieurs prix dont le Prix du Gouverneur général pour sa pièce *Le Chien* en 1988. Cette pièce marque d'ailleurs une certaine rupture dans l'œuvre de l'auteur qui va délaisser petit à petit le théâtre identitaire pour aborder des thématiques plus détachées de l'Ontario français. En effet, *Eddy*, pièce en cinq actes raconte l'histoire d'un ex-boxeur qui a connu une grande carrière à Montréal lors de sa jeunesse. Il tente maintenant de prendre son neveu, Vic, sous son aile pour faire de lui un nouveau champion de boxe. Or son passé vient le hanter et, à la fin, il est trahi par Vic qui décide de signer un contrat avec son rival.

La dernière pièce est d'Herménégilde Chiasson, un artiste acadien multidisciplinaire très reconnu. Poète, artiste visuel et dramaturge, il a aussi occupé les fonctions de Lieutenant-gouverneur du Nouveau-Brunswick et a participé à la mise sur pied de plusieurs institutions culturelles. Chiasson est devenu l'auteur maison du théâtre l'Escaouette de Moncton à partir de 1980. Sa pièce *Laurie ou La vie de galerie* a été présentée pour la première fois le 13 mars 1998. Il s'agit d'une coproduction entre le théâtre l'Escaouette et le Théâtre populaire d'Acadie produite en collaboration avec le Centre national des Arts d'Ottawa. Vu le succès qu'a connu la pièce et sa nature humoristique, elle a ensuite été reprise en théâtre d'été.

La structure de la pièce est assez simple. Celle-ci est divisée en trois actes, précédés d'un prologue. Elle raconte l'histoire d'un homme qui attend son « bundle » en buvant de la bière toute la journée, assis sur sa galerie. Tout au long de la pièce, son mode de vie sera remis en question par une série de personnages, dont sa femme, Bénalda, qui voudrait bien que les choses changent. L'histoire se déroule en Acadie et certains indices nous permettent d'affirmer qu'elle se passe plus précisément au nord du Nouveau-Brunswick. La pièce adopte un ton ironique et elle met en scène des personnages qui ont tous un côté abruti et profiteur, qui sont constamment confrontés au regard et au jugement des autres. Bref, les quatre pièces à l'étude abordent le thème commun de l'identité, tout en permettant aussi une lecture non identitaire et dissociée de leur milieu d'origine. Il sera donc intéressant de voir quelle voie les critiques qui ont lu ces pièces choisissent d'emprunter.

Mon analyse sera divisée en trois parties. Dans un premier temps, je procéderai à une analyse thématique des quatre pièces du corpus dans le but de voir si les sous-thèmes associés à celui de l'identité peuvent être liés à l'esthétique particulariste. Par exemple, est-ce que les pièces mettent en scène une représentation misérabiliste des personnages? Ont-elles

recours à un ancrage dans un lieu précis ou à un récit fondateur de la communauté? Abordent-elles le rapport des personnages à la langue³⁸? Relèvent-elles plutôt d'une esthétique universaliste où l'on masque l'appartenance à une collectivité afin de privilégier la question de l'identité individuelle? Les deux autres parties seront consacrées à des études de réception critique, soit celle qu'ont connue les pièces des années 1970, puis la réception des pièces des années 1990. Encore une fois, l'analyse portera sur la problématique de l'identité dans le but de déterminer la place que celle-ci occupe dans les textes critiques en Acadie et en Ontario français selon l'époque. Dans le cadre de cette thèse, j'étudierai les comptes rendus publiés par la critique journalistique ainsi que les comptes rendus savants parus sur chacune des pièces du corpus. Par contre, j'écarterai volontairement les articles savants, car ils sont souvent axés sur un aspect très précis de l'œuvre d'un auteur et publiés longtemps après la sortie de la pièce³⁹. Pour mon analyse, je me baserai principalement sur la théorie de la réception de Hans Robert Jauss et sur les travaux de Joseph Jurt sur la réception par la critique journalistique.

Les théories de la réception

Selon Hans Robert Jauss, « [m]ême au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue⁴⁰ », car tout lecteur est influencé par ses lectures antérieures. La théorie de la réception appelle ce phénomène l'horizon d'attente que Jauss définit comme

le système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont

³⁸ Joël Beddows, « Mutualisme esthétique et institutionnel : la dramaturgie franco-ontarienne après 1990 », *op. cit.*, p. 54.

³⁹ Cependant, en ce qui concerne *La vie et les temps de Médéric Boileau*, j'aborderai l'ensemble de la réception de la pièce, car elle est peu nombreuse et, dans la plupart des cas, les articles savants qui analysent la pièce s'apparentent à des comptes rendus.

⁴⁰ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 55.

elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne⁴¹.

Or l'horizon d'attente ne peut être reconstitué que pour une époque donnée, car il est constamment remis en question par les nouvelles œuvres qui paraissent, qui déjouent les attentes et qui en créent de nouvelles. Il est donc en perpétuelle mutation, ce qui fait qu'il est important de le définir en fonction de l'époque où l'œuvre paraît pour pouvoir élaborer une histoire littéraire rigoureuse. Il est ensuite possible de créer une chaîne de réception pour voir si le sort réservé à l'ouvrage a changé avec le temps. En effet, les nouvelles œuvres qui paraissent modifient les paramètres auxquels les lecteurs sont habitués pour créer de nouveaux horizons⁴². De plus, il est important de noter que, pour Jauss, « [l]a façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique⁴³ ». De ce fait, plus une œuvre est différente des autres de son époque, plus elle est, pour Jauss, valable sur le plan esthétique.

De façon générale, Joseph Jurt adopte quant à lui une vision plus sociologique que celle de Jauss. Notamment, il souligne que le problème avec le fait de déterminer l'horizon d'attente à une époque donnée est qu'il peut y avoir plusieurs types de lecteur ayant chacun leur propre horizon d'attente, car « les lectures d'une même époque sont loin d'être homogènes; elles se différencient selon la situation psychologique, sociologique, politique des récepteurs⁴⁴ ». Jurt explique que Jauss a délaissé ces éléments, car ce dernier proposait plutôt une esthétique de la réception et non une sociologie de la réception. Or cette sociologie est, selon Jurt, indispensable, parce qu'elle « ne se contentera pas de décrire les

⁴¹ *Ibid.*, p. 54.

⁴² *Ibid.*, p. 59.

⁴³ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁴ Joseph Jurt, *La réception de la littérature par la critique journalistique*, Paris, Jean-Michel Place, 1980, p. 33.

différentes lectures; elle tâchera d'expliquer *pourquoi* on a lu de telle ou de telle façon; elle réfléchira sur les critères du jugement critique et notamment sur les facteurs extratextuels qui conditionnent ces critères⁴⁵ ». Ces éléments sont importants, dans le cadre de mon analyse, pour déterminer à quel point la thématique identitaire a été évacuée des textes critiques et, surtout, s'il y a des différences selon le milieu d'origine, Acadie ou Ontario français, et l'époque.

En outre, j'étudierai à la fois les comptes rendus issus de la critique journalistique et de la critique savante. Cette dernière provient souvent du monde universitaire et elle est rédigée par des gens qui ont une grande connaissance de la littérature et des théories qui y sont associées⁴⁶. La critique journalistique, quant à elle, se différencie de la critique savante de plusieurs façons, Jurt établit quatre différences fondamentales entre les deux. Dans un premier temps, les comptes rendus journalistiques sont caractérisés par leur *actualité*⁴⁷ : « Le critique littéraire qui écrit pour un journal ne peut pas se soustraire à cet impératif. Il est donc forcé de lire et de recenser les livres qui viennent de paraître, il doit suivre l'actualité littéraire⁴⁸ ». Dans le cas de comptes rendus savants, ils s'inscrivent aussi dans l'actualité, bien que la critique soit moins immédiate que celle publiée dans les journaux. Deuxièmement, la critique journalistique a un *caractère judiciaire*, c'est-à-dire que l'ouvrage commenté est soumis au jugement du critique. La critique savante fonde au contraire son argumentation sur des théories ou sur, comme le souligne Gaëtan Brulotte, « l'évolution des conceptions de la littérature et du statut de l'écrivain à travers les âges⁴⁹ ». Troisièmement, *le*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁶ Gaëtan Brulotte, « La critique : complice ou ennemie de la littérature? », *LittéRéalité*, vol. 17, n° 1, printemps/été 2005, p. 60.

⁴⁷ Joseph Jurt, *op. cit.*, p. 35. Les italiques sont de l'auteur.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Gaëtan Brulotte, *loc. cit.*, p. 61.

public à qui est destiné le compte rendu est différent selon le type de critique. En effet, alors que la critique savante s'adresse souvent à un public spécifique et relativement restreint, la critique journalistique s'adresse, quant à elle, à « un public de masse⁵⁰ ». Finalement, la *tendance du support* peut aussi influencer le critique qui doit souvent avoir en tête la ligne éditoriale du journal, ou de la revue, pour lequel il écrit⁵¹.

Dans le cadre de cette thèse, mon objectif est de cerner l'horizon d'attente des critiques à chacune des époques et dans chacune des communautés à l'étude pour ensuite pouvoir les comparer et déterminer s'il y a, ou non, une évolution. Pour ce faire, j'utiliserai une grille de lecture inspirée du modèle de Joseph Jurt et divisée en cinq parties. Dans un premier temps, j'accorderai une attention particulière à l'image de l'auteur créée par le critique. Par exemple, est-il décrit en fonction de son milieu d'origine? Ensuite, je déterminerai quelle lecture a été faite de l'œuvre : comment les personnages sont-ils décrits? Que dit-on sur la forme de l'œuvre? Quels sont les commentaires sur le contenu (les thèmes, la morale)? Est-ce qu'on accorde plus d'importance à certaines scènes qu'à d'autres? Troisièmement, il sera question de l'insertion de l'œuvre dans un contexte. Cette partie comprend les comparaisons que les critiques peuvent faire avec d'autres auteurs, l'insertion de l'œuvre dans son époque et l'association de celle-ci à un courant littéraire précis. En quatrième lieu, je m'intéresserai au verdict de la critique à savoir s'il est positif ou négatif et s'il est basé sur ce que d'autres critiques ou les communiqués de presse ont dit de la pièce. Finalement, je m'interrogerai sur l'auteur qui a rédigé le compte rendu et l'endroit où il a été publié : est-ce qu'il suit une ligne journalistique particulière? Est-ce qu'il a tendance à prioriser certains types d'œuvres ou certains auteurs? L'identité du critique est

⁵⁰ Joseph Jurt, *op. cit.*, p. 36.

⁵¹ *Ibid.*, p. 37.

particulièrement importante, car elle peut grandement influencer la lecture du compte rendu. Ce phénomène est ce que Pierre Bourdieu appelle l'effet signature ou l'effet de griffe⁵². En effet, le fait qu'un critique soit très connu du public donnera plus de valeur à son article qu'à celui d'un critique peu connu. Aussi, si un critique issu du milieu universitaire publie une critique dans un quotidien, son compte rendu aura une valeur semblable à celle qu'il aurait eue dans une publication savante. Une fois cette analyse terminée, il sera possible de dresser un portrait d'ensemble et de déterminer l'horizon d'attente des critiques à une époque et dans un milieu donné.

Pour avoir un portrait le plus précis possible, il faut aussi accorder une attention particulière à certains facteurs. Premièrement, il est important de comparer les articles critiques avec les communiqués de presse, les publicités et les textes de présentation qui sont parus au sujet des pièces à l'étude. En effet, il arrive parfois que les périodiques reprennent des parties de ces textes et les intègrent à leur propre compte rendu. Ensuite, comme j'étudie des pièces de théâtre, il faut distinguer la critique portant sur les représentations de celle portant sur la version imprimée du texte. À la lumière de cette analyse, je serai donc en mesure de déterminer s'il y a eu une évolution dans la grille de lecture des critiques au fil du temps, à savoir s'ils ont abandonné les comptes rendus basés sur une lecture particulariste des œuvres.

⁵² Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998 [1992], p. 319.

Chapitre 1

Thématique identitaire : les multiples facettes

Souvent depuis les années 1970, on a tenté de classer les textes issus des communautés francophones minoritaires dans des cases en fonction de leur désir de représenter leur communauté d'origine ou, au contraire, de l'absence de référence au milieu. Les auteurs franco-canadiens étaient aussi vus comme des ambassadeurs de leur communauté qu'ils devaient faire rayonner auprès de la majorité anglophone, mais aussi auprès de la majorité francophone du Québec. Les questions liées à la quête identitaire et à la création de mythes fondateurs ont donc souvent été utilisées pour aborder les textes littéraires issus de ces milieux. Par contre, comme le concept d'identité est très large et peut être divisé selon plusieurs sous-catégories ayant chacune sa propre définition, il est nécessaire, dans un premier temps, de le définir et d'établir une différence entre l'identité collective et l'identité individuelle. Mon analyse se fondera sur la place qu'occupent ces identités dans les pièces du corpus. J'étudierai alors la présence de la thématique identitaire autant individuelle que collective ainsi que des sous-thèmes qui lui sont associés et tenterai de conclure si les pièces appellent un mode de lecture particulariste ou universaliste.

Identités individuelles et identités collectives

Les quatre pièces à l'étude ont toutes une importante composante identitaire. Par contre, l'identité ne se présente pas nécessairement de la même façon d'une œuvre à l'autre, ce qui permet d'en faire une variété d'interprétations. En effet, ce n'est pas toujours une identité dite collective qui est mise de l'avant. Alors, comment déterminer quelles thématiques des œuvres peuvent être considérées comme témoignant de cette identité et quelle est la frontière entre identité individuelle et identité collective? Afin de cerner le type

d'identité présent dans les pièces, il faut, avant tout, définir l'identité de façon plus générale. Dans un article intitulé « La construction d'un sujet acadien : résistance et marginalité », Guy Chiasson et Joseph Yvon Thériault affirment que « [d]ans sa dimension tant individuelle que collective, l'identité apparaît comme la construction d'un Moi ou d'un Nous, en fait d'un Sujet, qui se pose comme porteur d'une historicité qui lui est particulière⁵³ ». C'est donc, selon cette définition, à partir du bagage historique que se forment les bases de toute identité. Cependant, il est aussi important d'ajouter à cette définition que l'identité entretient un lien profond avec la notion d'altérité. En effet, comme le dit le psychiatre R.D. Laing, « [t]oute "identité" requiert l'existence d'un autre : de quelqu'un d'autre, dans une relation grâce à laquelle s'actualise l'identité du soi⁵⁴ ». L'identité est en grande partie attribuée par l'Autre, c'est-à-dire que c'est la façon dont ce dernier perçoit l'individu qui détermine son identité. De ce fait, l'identité est une image miroir créée toujours à partir d'une comparaison ou de stéréotypes. Par exemple, un pêcheur francophone de l'est du Canada se verra vite attribuer l'identité d'Acadien.

L'identité d'un individu peut être divisée selon plusieurs facettes, notamment l'identité individuelle et la ou les identités collectives auxquelles il choisit de s'associer, ou auxquelles il est associé par les autres. Dans un article intitulé « La construction de l'identité », Louis-Jacques Dorais affirme que « chaque individu possède sa propre conscience identitaire qui le rend différent des autres. [Ce qui] signifie que l'identité est

⁵³ Joseph Yvon Thériault et Guy Chiasson, « La construction d'un sujet acadien : résistance et marginalité », *Revue internationale d'études canadiennes*, n° 2, automne 1999, p. 85.

⁵⁴ R.D. Laing, *Soi et les autres*, Paris, Gallimard, 1971, p. 99.

d'abord appréhendée comme phénomène individuel⁵⁵ ». Chacun construit donc une identité qui lui est propre à partir du rapport qu'il entretient avec son environnement qui

comprend tout élément signifiant faisant partie de l'entourage d'une personne : les gens d'abord, mais aussi les paroles (énoncées dans une langue spécifique qui leur donne un sens et une forme particulière ou, en contexte diglossique, résultant du choix entre deux langues ou plus) et les actes de ces gens, ainsi que les idées et les représentations (les images porteuses de sens) transmises par ces paroles et ces actes, de même que les produits matériels qui découlent de l'activité humaine⁵⁶.

Chaque personne possède, de ce fait, une identité construite par elle, mais largement dépendante de la société dans laquelle elle vit, ce qui rend d'ailleurs l'identité individuelle malléable au gré des changements qui peuvent survenir dans cette société ou dans la vie personnelle de l'individu. En littérature, les thématiques souvent associées à l'identité individuelle sont, par exemple, la recherche de soi, le voyage ou les conflits familiaux. Il faut aussi mentionner que l'identité individuelle a un caractère inné, parce que tout le monde en possède une et elle est toujours différente d'une personne à l'autre. Or l'individu en plus de son identité propre peut aussi décider de s'associer à une ou plusieurs identités collectives.

L'identité collective se différencie principalement de l'identité individuelle par le fait qu'elle est construite. En effet, lorsqu'il est question d'identité collective, « [i]l n'y a pas d'identité naturelle qui s'imposerait à nous par la force des choses. [...] Il n'y a que des *stratégies identitaires*, rationnellement conduites par des acteurs identifiables⁵⁷ ». Pour Jean-François Bayard,

[l]'« invention de la tradition » a été un ingrédient fondamental de la « construction » et de la « formation » de l'État moderne en Occident. [...] La caractéristique majeure de l'« invention de la tradition » est le remploi – instrumental ou inconscient – de fragments d'un passé plus ou moins fantasmatique au service de l'innovation sociale, culturelle ou politique⁵⁸.

⁵⁵ Louis-Jacques Dorais, « La construction de l'identité », dans Denise Deshaies et Diane Vincent (dir.), *Discours et constructions identitaires*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2004, p. 2.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁵⁷ Jean-François Bayard, *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996, p. 10.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 49.

Par « invention de la tradition », Bayard entend en fait la mise en commun des éléments fondateurs de l'identité collective qui participent à la création d'un système de valeurs auquel chaque individu d'une société donnée pourra s'identifier. Ces stratégies identitaires découlent du fait que les groupes sociaux ont besoin d'affirmer leur existence auprès des autres.

Le processus de création de ces référents identitaires est d'ailleurs le même dans toutes les communautés. Comme l'explique Gérard Bouchard, « [l]a culture savante, [doit], [premièrement], établir la légitimité de la nation et, du même coup, accréditer les élites qui s'en [font] les porte-parole⁵⁹ ». Les élites ainsi identifiées doivent ensuite sélectionner les éléments qui constituent l'identité collective et fixer le discours officiel pour assurer l'existence de la communauté dans l'imaginaire collectif⁶⁰. Par exemple, les leaders de la communauté pourraient affirmer que les Franco-Ontariens ont tel accent, qu'ils vivent dans un tel contexte sociopolitique, qu'ils sont descendants des premiers colons français sur le territoire et qu'ils sont tous très courageux. En effet, ces porte-parole peuvent fonder leur discours sur plusieurs facteurs comme des éléments biologiques, des traits psychologiques, la géographie et l'utilisation de héros fondateurs⁶¹. Aussi, un des procédés les plus courants « est celui qui consiste à assortir la nation de racines très anciennes. [...] D'une certaine façon, [...] l'ancienneté de la nation lui confère un caractère objectif et quasi absolu⁶² ». Le résultat de ce processus est la création d'une identité collective fixe et immuable. En littérature, les thèmes que les auteurs utilisent pour rendre compte de l'identité collective sont, par exemple, la langue, l'espace, le mode de vie, la culture, le folklore, la minorisation

⁵⁹ Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde : essai d'histoire comparée*, Montréal, Éditions du Boréal, 2001, p. 33.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

et la soumission à l'autre. Ces thèmes sont courants dans la littérature des communautés francophones minoritaires des années 1970.

Par contre, l'anthropologue François Laplantine soulève plusieurs problèmes avec cette façon de définir l'identité. Selon lui, les chercheurs de différentes disciplines se sont mis à différencier divers types d'identité selon le type de société (nation, ethnie, groupe culturel) ce qui fait qu'au fil du temps, l'identité est devenue un concept fourre-tout. Aussi, « l'amplitude sémantique de cette notion – qui perd chaque jour un peu plus en compréhension ce qu'elle gagne en extension – est telle qu'il convient d'ajouter quelque chose avant [...] et quelque chose après⁶³ ». Ces identités collectives ainsi formées acquièrent par le fait même un caractère immuable et emprisonnent dans le passé le groupe concerné, car « [e]lle[s] attire[nt] l'attention sur ce qu'il y a de plus stable et de plus permanent dans un être humain ou dans un groupe social, appréhendés à partir de ce qu'ils *étaient* autrefois, et non de ce qu'ils sont en train de devenir⁶⁴ ». En d'autres mots, pour Laplantine,

[p]arler d'identité (ethnique, nationale, religieuse, linguistique) c'est-à-dire nommer ce qui est à partir de ce qui était [...], c'est taire ou pour le moins minimiser le fait que le phénomène dont on cherche à rendre compte se transforme, est donc toujours autre que lui-même et aussi peut être dit de manières différentes, ce que les tenants de l'identité tiennent en toute logique pour un acte de trahison⁶⁵.

Bien qu'elle soit considérée comme immuable par l'élite de la communauté, il faut plutôt considérer l'identité collective comme étant en constante transformation, car les éléments qui la composent sont eux-mêmes changeants.

En outre, au cours des années 1990, les communautés acadienne et franco-ontarienne sont de plus en plus confrontées à l'hétérogénéité de la société moderne. Il devient alors important de prendre en considération les échanges interculturels, parce que ces derniers

⁶³ François Laplantine, *Je, nous et les autres*, Paris, Le Pommier, coll. « Poche », 2010 [1999], p. 19.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 69.

accentuent l'influence de l'altérité. Aujourd'hui, les groupes sociaux sont confrontés au phénomène de la mondialisation, qui, comme l'explique Jimmy Thibeault, accélère « l'érosion des référents identitaires traditionnels⁶⁶ », tout en modifiant les rapports entre les différentes communautés. Ce faisant, « l'individu [est amené] à s'identifier non plus en rapport avec un Nous déterminé par une appartenance commune à un grand récit, mais davantage par l'assemblage des échanges vécus avec autrui⁶⁷ ». Malgré tout, l'identité collective ne disparaît pas ; c'est plutôt le rapport de l'individu à la collectivité qui change et les façons de la véhiculer. Gérard Bouchard affirme que de plus en plus, « dans plusieurs collectivités, la postmodernité a fait son nid ; en conséquence, les arts, la littérature et la religion ne se mettent plus aussi volontiers au service de l'imaginaire national⁶⁸ ». Ce constat de Bouchard est d'ailleurs représentatif de la volonté des auteurs d'aborder des sujets plus universels et moins axés vers les thématiques liées à l'identité collective durant les années 1980 et 1990.

Mémoire du passé et recherche du bonheur : analyse de la thématique identitaire

À la lumière de ces définitions, il sera maintenant question des pièces du corpus pour déterminer si elles mettent de l'avant des thématiques pouvant être liées à l'identité collective. La pièce *Évangéline deusse* met en scène plusieurs identités collectives variant selon les personnages. En effet, chacun d'entre eux fonde son identité sur son origine et se définit en fonction de celle-ci. De ce fait, la pièce aborde l'identité acadienne à travers le personnage d'Évangéline, l'identité bretonne grâce au Breton, l'identité québécoise ou plus spécifiquement jeannoise du Stop ainsi que l'identité juive du rabbin.

⁶⁶ Jimmy Thibeault, « Des identités mouvantes : se définir dans le contexte de la transculturalité. Étude sur la représentation du processus d'identification dans le discours narratif canadien-français contemporain » (Thèse de doctorat), Université d'Ottawa, 2008, p. 23.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁸ Gérard Bouchard, *op. cit.*, p. 393.

Le personnage d'Évangéline deusse présente l'identité acadienne notamment en se définissant comme « Française d'Acadie » (ÉD, p. 29), comme venant « [d]e la côte » (ÉD, p. 21) ou encore en insistant sur le fait qu'elle n'est « point une femme des villes » (ÉD, p. 23). La mer occupe d'ailleurs une place importante dans l'identité collective de l'Acadie telle que décrite par Antonine Maillet. Évangéline dira au Breton au moment où elle apprend qu'il a été marin : « Je suis d'une race de navigateur moi itou. [...] La mer salée, je l'ons de père en fi' dans les veines, coume i' contont. » (ÉD, p. 24) Souvent au cours de la pièce, lorsque l'on parlera des Acadiens, il sera donc question de pêche, de dunes de sable et de marées. Un autre aspect de l'identité acadienne souligné dans la pièce est l'histoire de la Déportation en tant que mythe fondateur. À plusieurs reprises au cours de la pièce, la vieille femme et même le Breton parlent de cet événement. Évangéline affirme, au moment où elle s'offusque des propos sur son âge, qu'elle est « d'une race, ça s'adoune, qui peut encore recoumencer sa vie à l'heure que les autres achevont d'achever la leur » (ÉD, p. 36). Évidemment, le fait qu'elle est acadienne et qu'elle s'appelle Évangéline, amène le Breton à parler du célèbre poème de Longfellow et à raconter aux autres exilés l'histoire de la Déportation. Or Évangéline prend vite le relais du Breton pour raconter sa propre version de l'histoire :

Ben sus deux siècles, j'en avons passé un à nous en revenir de Louisiane et à charcher nos terres et nos dides que j'avions perdues en chemin; et j'avons passé l'autre à les redéboiser, ces terres-là, pis à les replanter. [...] Évangéline, la première, ils l'avont déportée dans le sù. Pis elle y est restée. Ben nous autres, je sons revenus... Je sons revenus par les bois, à pied, durant dix ans et je nous avons rebâti. Et j'avons replanté. Et j'avons encore un coup jeté nos trappes à l'eau. (ÉD, p. 48-49)

Elle s'assure donc d'établir une version de l'histoire qui la différencie bien de « Évangéline la première », mais qui marque aussi l'importance de ce récit pour les Acadiens. Elle va ajouter à ce sujet : « des déportés coume j'en sons, ça point le droit de vieillzir aussi vite que les gens du coumun, par rapport que ceuses-là, ils avont un pays à transplanter. » (ÉD, p. 70) De ce fait, tout au long de la pièce Évangéline va s'employer à décrire son Acadie et à en

être la porte-parole en peignant les difficultés de son peuple ou de sa « race » comme elle le dit elle-même. Fait intéressant, la scène de la mort du Breton telle que vécue par la protagoniste est en quelque sorte calquée sur la mort du personnage de Gabriel dans le poème de Longfellow, et ce, bien qu'elle refuse, tout au long de la pièce, d'y être identifiée. C'est le Breton qui décrira le mieux l'importance accordée par Évangéline à l'identité collective acadienne lorsqu'il lui demande: « qu'est-ce qu'y a de plus beau au monde qu'une femme qui porte son pays et sa vie gravés dans sa peau? » (*ÉD*, p. 88)

Par ailleurs, le personnage du Breton, tient, lui aussi, fièrement à son identité. Il se présente comme « Breton de France, ancien marin, habitant le pays depuis un demi-siècle, François Guéguen pour vous servir » (*ÉD*, p. 26) et bien qu'il soit au Canada depuis 50 ans, il n'a pas renoncé à sa vie là-bas. Tout comme Évangéline, il est attaché à la mer et aux traditions de son pays. Le vieux marin retourne d'ailleurs en France au cours de la pièce et, à son retour, il se querelle avec le rabbin lorsqu'il lui raconte à quel point la Bretagne avait changé depuis son départ.

LE RABBIN – Tant mieux si vous ne trouvez pas votre pays comme vous l'avez quitté : C'est plus facile alors de vous en séparer.

LE BRETON – Que voulez-vous dire avec votre « plus facile »? Et vous croyez, vous, que je m'en suis débarrassé de mon pays? Vous ne savez pas qu'un citoyen français mâle garde sa citoyenneté toute sa vie? Je suis un Breton bretonnant, moi, qui bretonnera jusqu'à sa mort. (*ÉD*, p. 84)

De plus, tout au long de la pièce, l'auteure fait des rapprochements entre les souvenirs français du Breton et les souvenirs d'Acadie d'Évangéline. Les deux personnages établiront constamment des liens entre leur milieu d'origine et l'identité de leur communauté respective.

Les personnages du rabbin et du Stop peuvent, au premier abord, sembler avoir des identités moins axées sur un aspect collectif. Or chacun d'eux retrouve, au cours de la pièce, son appartenance à sa communauté d'origine. En effet, bien que le rabbin ait vécu partout

dans le monde il se trouve dans cette situation plutôt malgré lui. Quand le Breton lui demande d'où il vient, il répond : « De partout : d'abord de Roumanie, puis d'Allemagne, de la Suisse, la Suède, la France... longtemps en France... le Brésil, l'Argentine... c'est beau l'Argentine, puis le Canada. » (ÉD, p. 54). Or il n'aime pas cette situation et il décrit par la suite tout ce qu'il a perdu dans ces pays (ÉD, p. 54). Au fil de la pièce, on apprend que son unique volonté est d'aller en Israël pour mourir en terre sainte. Il quitte Montréal pour « La terre de [ses] aïeux. » (ÉD, p. 100), et ce, bien qu'il n'ait aucun proche là-bas. Son identité juive est donc ce qui le définit en regard des autres personnages de la pièce. D'ailleurs lorsque le Stop demande à Évangéline s'ils vont revoir le juif un jour, celle-ci lui répond : « Jamais. Un juif errant ça repasse pas deux fois au même endroit. » (ÉD, p. 103)

Le Stop illustre quant à lui le passage d'une identité qui se veut plus individuelle à une identité collective. En effet, au début de la pièce, il semble vouloir se différencier des caractéristiques, qu'on pourrait même qualifier de stéréotypes, associées au Lac Saint-Jean :

LE RABBIN – Et comment avez-vous passé vos vacances, Monsieur Tremblay?

LE STOP – Moi j'suis pas un Tremblay, ben un Dufour.

LE RABBIN – Oh! pardon. J'ai pensé à Tremblay parce que vous êtes du Lac Saint-Jean.

LE STOP – Non, c'est ma mère, pis ma grand-mère, la mère à mon père, pis itou la mère à ma mère, ceux-là sont des Tremblay; moi, j'suis un Dufour. (ÉD, p. 77)

Or, au fil de la pièce, il va lui aussi s'associer de plus en plus à son groupe d'origine pour finalement affirmer au rabbin qui lui dit au revoir en l'appelant Monsieur Dufour : « Moi, je suis un Tremblay; c'est ma mère, pis la mère de ma mère... » (ÉD, p. 102). Bien que ce passage serve surtout à créer un effet comique dans la pièce il montre en fait la volonté du Stop de s'associer lui aussi à sa communauté. Cette volonté est d'ailleurs confirmée lorsque, à la fin de la pièce, il demande à Évangéline si elle connaît l'histoire de *Maria Chapdelaine* et la lui raconte. À la fin du récit, c'est la vieille femme qui conclut en disant : « Ça veut dire

que les genses de par chus vous restont sus leux terres, ben que nous autres, je nous faisons déporter. C'est ça la destinée. » (*ÉD*, p. 105)

Or, en plus des identités collectives issues de l'origine de chaque personnage, *Évangéline deusse* met aussi en scène une identité collective plus large, c'est-à-dire l'identité francophone qu'ils partagent tous les quatre. En effet, chaque fois qu'elle rencontre un nouveau personnage Évangéline est toujours bien étonnée de l'entendre parler en français : « Vous êtes point de par icitte ben vous parlez français. Ben ça c'est coume moi, voyez-vous. » (*ÉD*, p. 19) La langue est d'ailleurs l'élément principal qui unit les exilés au fil de la pièce. Cette grande identité collective francophone est très bien résumée par la protagoniste lorsqu'elle dit : « Une parsoune qui comprend les mots de ta langue est peut-être ben pas loin de te comprendre toi itou. » (*ÉD*, p. 100) La langue permet aussi à Évangéline et au Breton de faire des rapprochements entre leur identité respective, car, comme le souligne ce dernier « [l]a Bretagne était pleine de vieux mots acadiens » (*ÉD*, p. 89) comme ceux utilisés par Évangéline. Par exemple, lorsque celle-ci parle de « houquer », le Breton peut retracer le mot dans ses souvenirs à lui : « On l'emploie en Normandie et peut-être au nord de la Bretagne. Ça vient de hoquer, du mot hok, crochet et ça veut dire crocheter, faire du crochet. » (*ÉD*, p. 32) Cependant, la langue sert aussi, en quelque sorte, à fixer les limites de cette identité ou, du moins, à montrer que chaque personnage vient d'un milieu différent. Par exemple, la question des aurores boréales pose un casse-tête assez comique : lorsque Évangéline parle « [d]es marionnettes vartes et roses qui dansons dans le firmament des nuits d'autoune » (*ÉD*, p. 60), c'est le rabbin qui le premier comprend de quoi il s'agit : « ce sont les aurores boréales. Je les ai vues en Suède. » (*ÉD*, p. 61) Après quoi, seulement, le Breton va s'exclamer : « Ah! les clairons! » (*ÉD*, p. 61) Cette différenciation créée par la langue est très importante, notamment pour Évangéline qui tient à garder la sienne telle qu'elle est :

Mon garçon me l'avait dit [...], « Vous allez à Mâtréal, ben asteur, r'venez-nous pas en parlant en joual. » Parler en joual, t'as qu'à ouère! J'avons-t-i' point assez de sentir la grange, sans parler en joual asteur? Et pis j'ons trop de sel dans la gorge et de nordet dans les pommons, trop la voix rauque pour parler en québécois. Non, j'apprendrai jamais à parler ni en joual, ni en grandeur (ÉD, p. 25).

Il est donc possible d'affirmer que l'identité qui est mise de l'avant dans *Évangéline deusse* est surtout collective. En effet, les personnages se définissent par rapport à la communauté à laquelle ils appartiennent. Leurs préoccupations respectives ne sont donc pas propres à un seul individu. D'ailleurs le Breton, le rabbin et le Stop ne sont pas désignés par leur nom dans l'édition publiée de la pièce. Ils sont définis uniquement par leur origine ou leur fonction, ce qui, pour le lecteur, accentue l'impression qu'ils n'ont pas d'identité propre. La pièce de Maillet transmet donc la thématique de l'identité collective par des récits historiques ou des mythes fondateurs mis en parallèle avec les expériences vécues par les personnages. Par contre, cette identité peut aussi se manifester à travers la description d'un mode de vie commun à un groupe qui forme une communauté. C'est d'ailleurs cet aspect de l'identité collective qui est soulevé dans la pièce d'André Paiement.

Dans *La vie et les temps de Médéric Boileau*, bien que des lieux soient nommés et que l'on parle d'une « pièce d'expression purement franco-ontarienne » (VTMB, p. 193), c'est surtout à travers le mode de vie des personnages que l'on peut faire des liens avec le thème de l'identité collective. Ainsi, il est possible de voir dans le théâtre de Paiement, un exemple quasi parfait de ce que François Paré appelle les œuvres de la conscience, c'est-à-dire les œuvres qui s'emploient à mettre de l'avant l'identité collective de la communauté mise en scène. La pièce correspond aussi à toutes les caractéristiques du théâtre identitaire décrit par Joël Beddows, soit l'utilisation d'un récit fondateur, la création d'un rapport particulier à la langue et la mise en scène d'une image misérabiliste liée, entre autres, à la

représentation de l'espace⁶⁹. Paiement dresse alors le portrait d'un camp de bûcherons du nord de l'Ontario où « [t]out le monde travaillait comme des esclaves pour venir à bout de se faire vivre. [...] Pas assez de femmes pour tous les hommes, pas assez d'hommes pour toutes les jobs. Seize heures par jour qu'[ils] travaillai[ent] » (VTMB, p. 203)! La pièce met aussi de l'avant le peu d'espoir pour les jeunes de se sortir de ces conditions de travail difficiles. Par exemple, le narrateur, en racontant l'histoire de la jeunesse de Médéric et de son ami Aldège, dit : « Mais les plaisirs doivent faire place au travail et puisque leur bonne instruction leur avait porté fruit, ils devinrent scieurs de bois et, depuis ce temps, ils scient, il [sic] bûchent... » (VTMB, p. 214) Paiement insiste donc sur le fait que bien qu'ils aient reçu une bonne éducation ils ne peuvent aspirer à rien d'autre que de devenir bûcherons comme les autres. Cette réalité vécue par les travailleurs va de pair avec la soumission aux patrons anglophones à laquelle tous les membres de la communauté doivent souscrire. En effet, les travailleurs n'ont pas vraiment le contrôle de leur destin, car la compagnie fait ce qu'elle veut d'eux. C'est d'ailleurs ce qui arrive à Médéric qui, à plusieurs reprises au cours de sa vie, est jugé « trop vieux » pour le poste qu'il occupe. Il sera donc déplacé de métier en métier au sein de la compagnie et ce, jusqu'à ce qu'il soit mis à la retraite :

Tenez, Mederric, prenez vos valises et allez dans la joie et la fierté de savoir que vous avez travaillé pour l'*American Lumber and Export Compagny of Canada Limited*, sachant que nous sommes entièrement reconnaissants et que si jamais nous pouvons vous aider, nous vous appellerons. Allez Mederric, allez *my boy* ! Allez, allez, allez! Oh, *by the way* Mederric, il fait beau aujourd'hui, n'est-ce pas? (VTMB, p. 223)

Finalement, il est aussi possible de dire que les conditions de vie mises en scène dans la pièce contribuent à entretenir une représentation assez misérabiliste des Franco-Ontariens en général. Cette idée est exprimée clairement et de manière assez éloquente par le personnage de Médéric lorsqu'il dit : « Comprenez, j'veux pas vous décourager. C'est que j'veux pas

⁶⁹ Joël Beddows, « Mutualisme esthétique et institutionnel : la dramaturgie franco-ontarienne après 1990 », *op. cit.*, p. 54.

que vous vous fassiez d'idées. Non, mes amis, la vie c'est loin d'être un bouquet de roses. C'est une maudite beurrée de marde! » (VTMB, p. 206)

Il est aussi possible de remarquer que la pièce valorise un mode de vie rural, non seulement par le sous-titre, « Y a t'y quequ'chose de plus en ville qu'y a pas dans le bois? », mais aussi par son propos. En effet, la ville, lors de l'arrivée du vieux Médéric, est représentée comme un milieu hostile aux gens du bois. C'est notamment le propos de la troisième chanson de la pièce : « Bienvenue en ville, Médé. Ah, icitte, ça va vite, l'air est pollué, l'eau empoisonnée. Une bonne chance que t'es sorti du bois. Tu serais mort, c'est sûr, là-bas! » (VTMB, p. 234) La pièce met aussi en évidence certaines différences entre les francophones de la ville et ceux de la forêt, et ce, même si tous ont des conditions de vie aussi « misérables » les uns que les autres. De ce fait, lorsque Médéric débarque de l'autobus à Sudbury, il rencontre des francophones qui ne sont pas du tout solidaires de sa situation : « J'ai pas une maudite cenne! Si t'es pas capable de te trouver une job, viens pas quêter icitte pour que j'te paie de la bière. Maudit bum! Maudit bum! Maudit bum! » (VTMB, p. 236) François Paré souligne d'ailleurs dans *Théories de la fragilité* que « [p]ar le théâtre, [...] André Paiement voulait se porter à la défense de la vie pionnière dans le nord de l'Ontario. C'est cet enracinement dans un "territoire sacré", bien décrit par Mariel O'Neill-Karch, qui fait, selon Paiement, la spécificité de la culture franco-ontarienne⁷⁰ ».

La pièce est donc très ancrée dans le territoire franco-ontarien, principalement par l'exploitation des réalités vécues par les membres des communautés rurales et urbaines. En outre l'utilisation de lieux réels et connus du public, l'utilisation d'un français non standardisé et le recours à des faits historiques contribuent aussi à cet ancrage. Dans un premier temps, grâce au personnage de l'Amérindienne, Paiement donne une légitimité

⁷⁰ François Paré, *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Essai », 1994, p. 68.

historique aux Franco-Ontariens en les présentant comme habitant le territoire depuis l'arrivée des premiers explorateurs français. Il parle donc de « [l]a même Avévouvu Comman, qui avait, elle-même en personne, livré le fils de Samuel de Champlain dans un canoé alors qu'il traversait le grand lac Nipissing et se trouvait à proximité de la rivière des Français où se trouve aujourd'hui le village de Noëlville » (VTMB, p. 221). Les lieux où se situe l'action de la pièce sont aussi nommés. Par exemple, Médéric parle du « *fun* » qu'il avait avec Aldège « au nord, à Hearst » (VTMB, p. 246) et il est clairement établi que les gens qui partent du bois pour aller en ville vont à Sudbury. De plus, lorsque Médéric quitte le Nord à son tour, le parcours de l'autobus amène l'énumération ludique de plusieurs villes ontariennes : « Ottawâ! Mattawâ! Oshawâ! [...] Espanolâ! Petawawâ! Sarniâ! Wawâ! Wahnapiatae! Sudbury! [...] Azildâ! Orilliâ! Niagarâ! Torontâ! » (VTMB, p. 231-232). Toutefois, sachant que le protagoniste part de Hearst, les lieux énumérés ne peuvent pas, de façon réaliste, se trouver sur le chemin de l'autobus. Le personnage d'Éva Commanda les emploie plutôt pour poursuivre toujours avec une rime en « â », d'abord jusqu'à Wahnapiatae, pour ensuite reprendre la route, tout autant dans le désordre, jusqu'à « Torontâ ». Cette énumération contribue ainsi à ancrer la pièce dans le territoire ontarien. Dans le même ordre d'idée, on utilise certains stéréotypes associés aux bûcherons dans la mise en scène, ce qui a pour effet d'ancrer les francophones dans la tradition, en plus de folkloriser leur mode de vie. Par exemple, l'environnement sonore est composé de gigues et de chansons traditionnelles. Il va donc sans dire que cette pièce exploite plusieurs éléments pouvant être perçus comme faisant partie d'une représentation de l'identité collective franco-ontarienne.

On trouve aussi dans *La vie et les temps de Médéric Boileau* des thématiques plutôt axées sur une identité individuelle. En effet, la pièce aborde la quête de soi du vieux Médéric qui vit littéralement pour le camp de bûcheron et qui se trouve grandement dépourvu lorsque

le patron le met à la porte parce qu'il est « pour la dernière fois [...] trop vieux » (VTMB, p. 222)! La question centrale que se pose Médéric tout au long de la pièce est « À quoi ça sert un vieux pépère? » (VTMB, p. 207) Le protagoniste tentera donc à plusieurs reprises de répondre à cette question, bien qu'il ne réussisse jamais à trouver un sens à ce qui lui arrive : « Ben tiens! prenez un vieux comme moé. Que c'est que ça fait un vieux comme moé? Ben ça fait rien! J'ai pas de famille pis mes vieux chums, y sont tous morts. » (VTMB, p. 206) Il continue sa réflexion en disant : « Dans toutes les années que j'ai travaillé au camp, la seule chose qu'y m'ont dit, c'est que j'étais trop vieux. Mes boss m'ont toujours dit ça quand j'étais là : "trop vieux!" Trop vieux pour ci, trop vieux pour ça! » (VTMB, p. 216) L'homme, maintenant âgé de 69 ans, se demande ce qu'il aurait pu faire pour ne pas se retrouver perdu et seul à la fin de ses jours. Selon lui, la vie qu'il a choisie était la seule qui était possible, bien qu'il commence à la mettre en doute à la fin du récit. Les paroles de la quatrième chanson, qui marque aussi la fin de la pièce, le montrent d'ailleurs de façon éloquente :

C'est ici que m'a mené
Le chemin que j'ai tracé
Cette vie sera vite finie
Et j'ai gagné
J'ai perdu

Mais oui, j'ai bien vécu
J'ai bien mangé
J'ai bien dormi
J'ai fait presque tout
Ce qu'un homme peut faire
Dans une vie
Juste une chose que je regrette
C'est que je n'ai pas eu
Encore quelques moments
Pour tout recommencer. (VTMB, p. 251)

L'âge de Médéric et sa recherche d'une vie meilleure contribuent à forger ou plutôt à modifier l'identité du vieil homme qui, dans ses préoccupations, ne prend en compte aucune cause nationale ou communautaire. *La vie et les temps de Médéric Boileau* aborde donc aussi

des questions beaucoup plus individuelles comme la vieillesse, le sens de la vie, à travers les questionnements de Médéric, l'importance de la famille, représentée par la mère Boileau qui se sent abandonnée par son fils, ainsi que l'amitié, notamment celle entre Médéric et Aldège. L'amitié entre les deux bûcherons est d'ailleurs un aspect central de l'identité de Médéric. Le mariage d'Aldège est en effet un moment particulièrement difficile pour le protagoniste qui le raconte avec émotion au cours de la pièce : « J'avais trente-cinq ans quand Aldège s'est marié. La journée des noces, torvisse que ça avait été dur sur moé. J'étais ben content pour Aldège, mais j'me voyais en train de bûcher tout seul. [...] J'le savais ben que trop que j'étais pour m'ennuyer. En ville qu'y s'en allait; c'est ça qu'elle voulait sa femme. » (VTMB, p. 217) C'est, entre autres, cette amitié qui a remplacé la famille pour Médéric et c'est pourquoi, au moment où il est mis à la retraite forcée, il décide d'aller rejoindre son ami en ville. Malheureusement, il trouve Aldège mourant dans un foyer pour personnes âgées et il se retrouve encore une fois seul face à lui-même.

Eddy, le personnage éponyme de la pièce de Jean Marc Dalpé a des préoccupations semblables à celles du vieux Médéric. En effet, le protagoniste sera lui aussi obligé de redéfinir son identité en vieillissant. Or l'ex-boxeur se considère toujours comme « un entraîneur et un gérant PROFESSIONNEL de boxe PROFESSIONNELLE » (E, p. 44), car c'est ce qu'il fait « depuis vingt-cinq ans » (E, p. 44). Il refuse donc les changements qui lui sont imposés, notamment par des contraintes financières, mais aussi par le fait qu'il n'a plus vraiment de boxeurs sous sa responsabilité depuis la déchéance de Maurice. Confronté à l'agent de l'impôt qui vient régler ses comptes avec lui, il dira à sa femme : « Vingt-cinq ans, Mado! Vingt-cinq ans pis là t'à coup, c'est j'sais même pas qui dans un bureau du gouvernement qui va décider qui c'est que j'suis!? » (E, p. 46) Il continuera donc à vivre avec cette ancienne identité, encouragé dans son projet par l'arrivée de son neveu qu'il prend

sous son aile comme nouveau boxeur. Or, à la fin de la pièce, tout comme le vieux Médéric qui part pour la ville, Eddy n'aura d'autre choix que de revoir sa vie et c'est Mado qui aura le dernier mot à ce sujet :

Arrête, Eddy! Arrête avec ton ostie d'click à marde. Tu t'joues dans tête. C'est fini. T'as fait' ton temps mais là c'est fini. Pis j'suis tannée d'faire semblant que c'est pas vrai. Tu m'câlisses la paix avec ça maintenant. Aujourd'hui. Tu fais une croix d'ssus. Une croix! J'veux p'us en entendre parler, c'est clair? Y a d'autres choses dans vie que ton ostie d'click à marde. [...] On a le restaurant. On a icitte. Chez Eddy. Pis crache pas d'ssus. Crache pas d'ssus parce que c'est sur moi que tu craches! Faut penser à demain, au lendemain, à l'autre après, à tous les autres après... (E, p. 186)

L'identité d'Eddy est aussi troublée par le rapport problématique du personnage à sa famille et à son milieu d'origine. En effet, le spectre de son frère lui reproche sans cesse, au fil de la pièce, d'« oubli[er] d'où [il] vien[t], [d'] oubli[er] qui [il] es[t] » (E, p. 23). Il lui reproche aussi de ne pas avoir respecté le pacte de sang qui unit les membres d'une même famille, car « [m]ême quand t'as p'us d'sang, le pacte est là pareil. [...] Même après que t'es mort, après qu'y t'piquent pis qu'y t'vident, le pacte est là pareil » (E, p. 25). En négligeant sa famille et en trahissant son frère par la décision de ne pas aller à ses funérailles, Eddy montre qu'il a voulu se construire une identité de boxeur à l'extérieur de son identité familiale. À la fin de la pièce, Vic fera d'ailleurs la même chose que lui en le trahissant, en signant un contrat avec Coco au lieu d'avec son oncle. De ce fait, Vic a lui aussi redéfini son identité en arrivant à Montréal, c'est-à-dire qu'il a rejeté son milieu d'origine après la mort de son père. Finalement, le personnage de Maurice est aussi dans une période de redéfinition identitaire, car il tente de refaire sa vie après avoir purgé une peine de prison pour avoir violenté une femme. La pièce de Dalpé tourne donc autour de cette redéfinition identitaire des personnages qui doivent recommencer sur de nouvelles bases après que des changements importants, voulus ou non, aient bouleversé leurs vies.

Les thématiques abordées par Dalpé sont certes axées sur l'identité, mais contrairement à la pièce de Maillet ce n'est pas l'origine communautaire des personnages qui

les définissent. Les deux dramaturges ont par le fait même une façon bien à eux d'aborder l'identité. Or ces thématiques identitaires ne s'excluent pas nécessairement l'une et l'autre, elles peuvent aussi cohabiter dans la même œuvre comme c'est le cas dans la pièce de Paiement. Par contre, la quatrième pièce de mon corpus, *Laurie ou La vie de galerie* d'Herménégilde Chiasson, est, quant à elle, plus difficile à classer dans l'une ou l'autre de ces catégories. En effet, bien qu'il s'agisse certainement d'une pièce identitaire, la posture très ironique de l'auteur crée une incertitude par rapport au message qu'il voulait véhiculer. L'interprétation qu'il est possible d'en faire est donc changeante selon l'intention qui est prêtée à Chiasson. On peut considérer qu'il voulait dénoncer une certaine vision de l'Acadie, qu'il désirait critiquer les agissements de certains membres de la communauté ou faire les deux à la fois⁷¹.

Le portrait de l'Acadie que se font les gens de l'extérieur se manifeste dans la pièce par la présence de la journaliste qui en quelques phrases énonce tous les clichés sur l'Acadie (LVG, p. 54-68). Cette partie peut aussi être considérée comme une forte critique de Radio-Canada. En effet, la journaliste soutient que l'Acadie n'est qu'un élément folklorique de la culture francophone et qu'elle n'est pas importante pour personne ce qui, en résumé, veut dire que l'on « fait une heure pour la Fête nationale des Acadiens. Une fois par année, [...] [car] notre mandat nous y oblige alors nous essayons de joindre l'utile à l'agréable » (LVG, p. 66) ! Pour le personnage de la journaliste, les seules choses qui caractérisent les Acadiens sont leur accent et leur musique folklorique. Son mot d'ordre pour l'entrevue qu'elle fera avec Laurie et Euclide est que « [c]e qui se dit n'a pas vraiment d'importance. L'important,

⁷¹ Herménégilde Chiasson a affirmé en conférence qu'en écrivant la pièce il souhaitait faire une critique très sévère de la société acadienne sans pour autant en faire un prêche, c'est pourquoi il a plutôt choisi d'écrire une comédie. Par contre, avec le recul, il a l'impression que la pièce a été comprise uniquement au premier degré. Herménégilde Chiasson, « Trajectoire », conférence présentée à l'Université d'Ottawa le 25 mars 2015.

[...] c'est l'accent. Qu'on sache que ça vient d'ici [de l'Acadie]. L'accent, le jour où vous le perdrez, vous allez tout perdre, croyez-moi. C'est très important... » (LVG, p. 66) Elle refuse ensuite d'entendre les chansons d'Euclide si elles ne sont pas folkloriques. Après son départ, le musicien s'empresse de briser le stéréotype ainsi mis de l'avant en disant : « Quoi c'est qu'tu veux, des chansons de tapeux d'pieds pis de jouex d'tchullères, j'en connais pas. » (LVG, p. 69)

Chiasson fait aussi une critique interne de l'Acadie ou, du moins, de certains Acadiens. Il est possible de lire dans la pièce une critique de l'inaction dont le principal représentant est bien sûr Laurie,

[p]arce qu'avec le temps [il a] fini par comprendre qu'[il] avai[t] pas les capacités pour travailler. Mais le jour où [il a] compris qu'[il] étai[t] fatigué de naissance, ç'a tout expliqué. Ça [lui] a pris longtemps pour arriver à ça. Pour [se] dire, là : « Laurie, t'es fatigué de naissance. Arrête, t'es en train de te tuer. » Ça prend du guts pour en v'nir à ça. (LVG, p. 46)

Cette inaction se manifeste aussi dans le manque d'ambition des personnages. En effet, Laurie vit pour un mystérieux « Bundle » qu'il est condamné d'avance à ne jamais toucher et qui fait de lui la risée de tout son entourage :

LAURIE – Viens pas m'dire que chus pas optimiste, à moi qui vis pour le bundle. [...] Une bonne journée mon nom sera écrit sus un chèque, un gros chèque avec six gros chiffres boursofflés dans l'papier. Pis c'te jour-là, j'rirai. [...] J'rirai assez fort là, assez fort que le monde ça viendra des autres places pour me voir rire.

EUCLIDE *ironiquement* – J'trouve que tu vois trop grand, Laurie, pis ça va te nuire, ça. Ça va te nuire. (LVG, p. 25)

Chiasson dénonce aussi la grande dépendance des personnages. En effet, Laurie vit aux dépens de sa femme et de sa fille et lorsque Euclide lui demande qui va le faire vivre à long terme s'il ne travaille pas ce dernier lui répond : « Le gouvarnement. Dis-toi ben une chose, Euclide, le gouvarnement est plus riche que toi. Oublie jamais ça, Euclide. Le gouvarnement est plus riche que toi. » (LVG, p. 80) Pour ajouter encore plus à l'ironie de la scène, Chiasson fait participer le public au propos du protagoniste :

Il [Laurie] se lève, s'avance, face au public.

J'voudrais que tout le monde le dise avec moi. Le gouvernement est plus riche que toi. Le gouvernement est plus riche que toi. Plus fort. Le gouvernement est plus riche que toi. Bon! (LVG, p. 80)

Finalement, la pièce est aussi une dénonciation de la fermeture sur elle-même de l'Acadie. En effet, dans *Laurie ou La vie de galerie*, l'univers tourne autour de la petite communauté dont fait partie la famille de Laurie, c'est-à-dire un milieu où « si la grosse Telma est pas au courant, c'est qui se passe de quoi de ben plus grave » (LVG, p. 83) et où les gens ne vont « pas s'badrer des p'tites polices de par icitte pour régler un affaire aussi grave [...]. On parle pas de faire souffler du monde dans la baloune, là. » (LVG, p.83) Cette critique semble d'ailleurs encore plus virulente, sachant que Chiasson prône une identité acadienne ouverte sur le monde. Selon lui, « il ne faut pas avoir peur désormais de parler de ce lieu là [l'Acadie], d'en affirmer la grandeur en disant que le monde ne finit pas à la limite du village et que la communauté dont nous parlons touchera les autres communautés⁷² ». Pour Chiasson, il faut un renouvellement de l'identité collective acadienne pour sortir celle-ci du folklore et l'éloigner du mythe fondateur de la Déportation et de l'ancien nationalisme qui en découle⁷³.

Peu importe l'intention que l'on prête à Chiasson, la critique mise en scène est bel et bien liée à une question identitaire. Or, cette identité dans la pièce est toujours déterminée par l'autre, c'est le regard que les gens posent sur la communauté qui lui attribue ses caractéristiques. Laurie, lui-même, n'est pas conscient de sa paresse. Pour lui, il est normal d'être « fatigué de naissance » (LVG, p. 46) et il livre un combat incessant contre ceux qui

⁷² Herménégilde Chiasson, « Le rôle de l'artiste dans la communauté acadienne », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 27, n° 1, 1994, p. 329.

⁷³ Herménégilde Chiasson expose sa vision de l'identité acadienne et du rôle de l'artiste dans deux articles importants : « Le rôle de l'artiste dans la communauté acadienne », *loc. cit.*, p. 317-330 et « Oubliez Évangéline », dans Simon Langlois et Jocelyn Létourneau (dir.), *Aspects de la nouvelle francophonie canadienne*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2004, p. 147-163.

veulent lui faire la morale sur son mode de vie tout en ignorant ceux qui se moquent de lui. L'identité qui est associée aux personnages est stéréotypée et perçue comme étant un aspect très négatif, voir dégradant, pour les Acadiens. De plus, l'auteur utilise certaines caractéristiques de l'identité collective, que ce soit l'appartenance au territoire, la langue ou l'histoire de la communauté, pour articuler sa critique. Ainsi, l'identité constitue une thématique importante de chacune des quatre pièces à l'étude. Toutefois, la façon dont elle est présentée est très différente de l'une à l'autre. En outre, ce ne sont pas toutes les pièces qui abordent l'identité en lien avec le destin de la communauté, ce que l'on appelle ici l'identité collective.

Exil et volonté de changement : analyse des sous-thèmes liés à l'identité

D'autres thématiques sont récurrentes dans les œuvres du corpus et peuvent être liées au thème de l'identité. D'abord, il y a la question de l'exil, car la plupart des personnages ont dû se déplacer et quitter leur ville ou leur village d'origine, ce qui fera dire, par exemple, à Évangéline deusse qu'« avec un pareil lotte d'exilés, je pourrions nous crouèr encore en 1755 » (ÉD, p. 50). Les personnages en exil peuvent être contraints de partir pour plusieurs raisons. Ils peuvent chercher du travail comme le Stop dans *Évangéline deusse* et même Euclide dans *Laurie ou La vie de galerie* qui va faire ses « stamps » en Ontario. Les personnages peuvent aussi partir pour se sortir d'une situation plus précaire comme c'est le cas pour Évangéline qui qualifiera d'ailleurs cet exil de deuxième déportation. Elle finira paradoxalement son récit du retour des Acadiens, à la suite de la Déportation de 1755, en disant : « ils s'en venont nous dire que la mer est vide et la terre pourrie, et que je serions aussi ben de mouver à la ville dans les “shops” gouvernées encore un coup par les Anglais... Encore un coup, ils nous déportont; ben c'te fois-citte, sans même nous fournir les goélettes. » (ÉD, p. 48) C'est aussi le cas de Médéric et de sa mère qui sont contraints par l'âge de

s'exiler en ville contre leur gré. La mère Boileau le reprochera d'ailleurs à son fils tout au long de la pièce en criant : « Médéric, pourquoi c'est que tu m'as abandonné [...] J'étais loin, crédonndaine que j'étais ben. » (VTMB, p. 202-203) D'autres personnages ont plutôt choisi eux-mêmes de s'exiler, c'est le cas dans *Eddy* où le personnage éponyme et Vic sont partis de Sudbury. En effet, Vic refuse de travailler à la mine : « Pas d'ostie d'shift de nuit pour moé! Pas d'ostie d'cage, pas d'ostie d'drill, pas d'ostie d'muck, pas d'ostie d'slague, pas d'ostie d'fuck all de tout' ça! » (E, p. 39) C'était d'ailleurs la même chose pour Eddy plusieurs années avant lui : « C'que j'sais par exemp', pis je l'sais en chriss, c'est c'que j'ai quitté. Ça je l'sais. Ça je l'sais pis j'sais aussi que j'l'ai quitté pour de bon parc'c'est comme après c'jour-là there's no fuckin' way que j'vas r'tourner là-bas pis descendre dans une cage pour passer ma vie dans l'trou. No fuckin'way! » (E, p. 19) Tous ces exils des personnages ont sans aucun doute des répercussions sur eux et modifient leur identité, notamment parce qu'en se déplaçant, ils intègrent une nouvelle société ce qui entraîne aussi, parfois, des changements importants dans leur vie.

Toutes les pièces mettent ainsi en scène le thème du changement, soit celui causé par l'exil des personnages, par de nouvelles rencontres ou bien par le refus de changer comme c'est le cas dans la pièce de Chiasson. Tout comme l'exil, le changement est abordé différemment selon la pièce, mais surtout selon l'époque. En effet, dans *Évangéline deusse* et *La vie et les temps de Médéric Boileau*, les protagonistes sont très nostalgiques de leur passé ou, du moins, ils aimeraient se retrouver où ils étaient avant. Par contre, dans les deux pièces écrites à la fin des années 1990, on remarque plutôt une volonté de changement de la part des personnages. Pour eux, contrairement à ceux des œuvres issues des années 1970, le changement est souhaitable et est considéré comme un facteur pouvant améliorer leur mode

de vie. Dans la pièce de Chiasson, Bénalda va mettre fin au règne de Laurie en lui annonçant le mariage de leur fille :

BÉNALDA – Georgette va y d’mander de choisir. C’est elle ou la galerie. Comme quand tu m’as demandé de choisir entre toi pis le bingo.

LAURIE – C’est normal que les hommes demandent de choisir. Mais là, si les femmes se mettent à faire pareil, on n’est pas sorti du bois.

BÉNALDA – Sorti du bois, va don’ t’assir. Faut qu’ça change, Laurie! (LVG, p. 93)

Il en va de même pour les personnages d’Eddy et de Vic qui quittent leur milieu d’origine pour poursuivre leur rêve de devenir boxeur, mais aussi, pour échapper à la mine, destin inévitable s’ils étaient restés à Sudbury. Par contre avec le temps Eddy devient de plus en plus réticent face au changement. En effet, il est intéressant de voir que, même dans ces pièces, il reste toujours un personnage, souvent plus âgé, qui refuse que les choses changent, le meilleur exemple étant bien sûr Laurie.

À la lumière de ce qui précède, il est possible de conclure qu’on ne peut pas classer les pièces dans une case précise à savoir si elles sont particularistes, individualistes ou universalistes. En effet, si on essaie de faire l’exercice avec les pièces du corpus présentées dans ce chapitre, l’analyse montre que les pièces chevauchent en fait toutes les catégories. Ce constat s’explique par le fait que ce ne sont pas tant les œuvres elles-mêmes qui sont, par exemple, particularistes, que la lecture qu’on en fait. Ainsi, un critique qui lirait *La vie et les temps de Médéric Boileau* en s’attardant uniquement à des questions liées à l’identité collective conclurait que le travail de Paiement relève d’une esthétique particulariste alors que notre analyse a montré qu’au contraire on y trouve une large part de thématiques liées à l’identité individuelle, qui permettent une lecture plutôt individualiste. Ce chapitre a donc souligné la présence des thématiques identitaires à l’aide des notions d’identité collective et d’identité individuelle qui ont été définies au préalable. Il sera maintenant question dans les chapitres qui suivent de la façon dont les critiques ont choisi de lire ces œuvres.

Chapitre 2

La décennie 1970 : l'éclatement des identités

L'analyse présentée dans le chapitre précédent a montré que les œuvres à l'étude ne peuvent pas être caractérisées uniquement par leur composante identitaire. En effet, c'est l'angle d'analyse choisi par les critiques qui donne cette impression. Or, les critiques ont-ils réellement tendance à s'attarder à cet aspect identitaire, adoptant ainsi une posture relevant du particularisme ? C'est ce que l'analyse de la réception critique des pièces à l'étude permettra de déterminer. Dans le présent chapitre, il sera donc question des propos tenus par les critiques dans la décennie 1970, soit les comptes rendus concernant *La vie et les temps de Médéric Boileau* et *Évangéline deusse*. Cette période est, la plupart du temps, considérée comme le moment d'émergence des littératures minoritaires au Canada. C'est en effet à cette époque qu'ont été fondées des compagnies de théâtre et qu'ont eu lieu les premières tournées. Les pièces sont donc confrontées à la fois à une réception régionale, mais aussi à celle des « grandes villes », Ottawa dans le cas de la pièce de Paiement et Montréal dans celui d'*Évangéline deusse*. Ainsi, ce n'est pas seulement le jugement des critiques sur les pièces qui doit être pris en considération, mais il faut aussi tenir compte de la provenance des critiques. Une étude approfondie de celles-ci s'avère donc nécessaire. Dans un premier temps, un portrait d'ensemble de la réception des pièces permettra de déterminer l'horizon d'attente des différents critiques en fonction des trois facteurs établis par Hans Robert Jauss, soit l'expérience préalable du genre, la connaissance d'œuvres antérieures et l'opposition entre l'imaginaire et la réalité⁷⁴. Il sera ensuite question des commentaires sur la pièce et sur ses différentes représentations émis par les critiques, ainsi que de leur verdict. Finalement, il faudra tenter de déterminer la posture qu'ils ont choisi d'adopter au moment de lire la pièce.

⁷⁴ Hans Robert Jauss, *op.cit.*, p. 54.

1973, en Ontario : La vie et les temps de Médéric Boileau d'André Paiment

En ce qui concerne *La vie et les temps de Médéric Boileau*, la réception critique est assez limitée. En effet, il n'existe que deux articles de critique journalistique parus à Sudbury. Le premier est de Gaston Tremblay dans *Réactions*⁷⁵, le journal étudiant francophone de l'Université Laurentienne, et porte sur l'avant-première de la pièce. Le deuxième est quant à lui un photoreportage paru dans *Le Voyageur*⁷⁶ qui porte sur la tournée de la pièce qui s'est déroulée du 1^{er} octobre au 16 décembre 1973 et qui a amené la troupe partout en Ontario. Un article du chroniqueur culturel Murray Maltais sur cette tournée est aussi paru dans le journal *Le Droit*⁷⁷ d'Ottawa à l'occasion du passage de la pièce à l'auditorium du Collège Algonquin le 12 novembre 1973. Le premier article savant à avoir été écrit a été publié dans la *Revue du Nouvel-Ontario* en 1980⁷⁸. Robert Dickson, l'auteur de l'article, s'attarde au contexte de création de toutes les œuvres de Paiment. À l'époque, Dickson enseigne à l'Université Laurentienne et il a participé, avec ses étudiants, dont André Paiment et Gaston Tremblay, au mouvement d'émergence de la culture franco-ontarienne. Les trois autres articles sont d'ailleurs tous consacrés à la totalité de l'œuvre du dramaturge : Paul Gay, anciennement professeur à l'Université d'Ottawa, dans *Recherches théâtrales au Canada* en 1986⁷⁹, Michel Courchesne⁸⁰ dans la *Revue du Nouvel-Ontario* en 1987⁸¹ et Mathé Allain professeure à la University of Southwestern Louisiana à Lafayette, encore une

⁷⁵ Gaston Tremblay, « Le TNO prend racines ! », *Réactions*, vol. 3, n° 2, octobre 1973, p. 19.

⁷⁶ Anonyme, « Le T.N.O. en tournée à travers l'Ontario, "La vie et les temps de Médéric Boileau" », reportage photographique, *Le Voyageur*, Sudbury, 21 novembre 1973, p. 13.

⁷⁷ Murray Maltais, « Voyage dans le passé des Franco-Ontariens », *Le Droit*, Ottawa, 13 novembre 1973, p. 40.

⁷⁸ Robert Dickson, « L'espace à créer et l'espace qui reste », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 4, 1980, p. 45-80.

⁷⁹ Paul Gay, « Paul-André Paiment (1950-1978), ou Le désespoir du colonisé », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 7, n° 2, automne 1986, p. 176-185.

⁸⁰ Michel Courchesne a publié des comptes rendus dans des revues dont la *Revue du Nouvel-Ontario* et *Liaison*. Il a aussi collaboré avec le Centre franco-ontarien de folklore.

⁸¹ Michel Courchesne, « André Paiment, père de la francophonie ontarienne », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 9, 1987, p. 145-146.

fois dans *Recherches théâtrales au Canada*, en 1990⁸². La publication des pièces de Paiement en recueil fait aussi l'objet d'une entrée dans le *Dictionnaire des écrits de l'Ontario français*⁸³.

Dans un premier temps, l'horizon d'attente de Gaston Tremblay et de l'auteur anonyme du journal *Le Voyageur* paraît assez semblable. En effet, les deux articles montrent que ces critiques connaissent les pièces qui ont été montées avant par le TNO et connaissent aussi le travail et le parcours de cette compagnie. De plus, ces critiques étant issus du même milieu que celui présenté dans la pièce, ils ont une excellente connaissance du contexte décrit par Paiement. Il est aussi intéressant de souligner que Tremblay était un ami intime du dramaturge. Membre de la Coopérative des artistes du Nouvel-Ontario (CANO) dont Paiement était un des cofondateurs, il a entre autres publié dans *Lignes Signes*, le premier livre à être publié aux Éditions Prise de parole. De même, bien que le journaliste du *Voyageur* ne soit pas identifié, il est possible d'émettre l'hypothèse qu'il connaissait bien, lui aussi, les projets de CANO.

Comme les années 1970 sont une période d'émergence pour le milieu culturel du Nouvel-Ontario, tout est à faire. De fait, dans les deux critiques, les moyens de production, par exemple l'utilisation de procédés « multimédias », sont vus comme innovateurs. Tremblay souligne que « la musique et les diapositives s'intégraient parfaitement à l'ensemble⁸⁴ », tout comme le critique du *Voyageur* qui affirme que

⁸² Mathé Allain, « Schizophrénie! Is What We Be – Or Is It? The Franco-Ontarian Heritage in the Plays of André Paiement », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 11, n° 1, printemps 1990, p. 94-100.

⁸³ Pierre Karch, « Théâtre d'André Paiement », dans Gaétan Gervais et Jean-Pierre Pichette (dir.), *Dictionnaire des écrits de l'Ontario français*, Ottawa, Presse de l'Université d'Ottawa, 2010, p. 842-843.

⁸⁴ Gaston Tremblay, « Le TNO prend racines ! », *loc.cit.*

l'intérêt réside avant tout dans la technique théâtrale. [...] La troupe fait un emploi original de différents média de communication : le chant, la danse, la musique, l'action au ralenti, les tableaux à l'action figée et les diapositives sont autant d'éléments qui viennent rehausser certaines scènes⁸⁵.

Si la forme paraît innovatrice, le contenu apparaît, lui, plus problématique. L'histoire, aux dires du *Voyageur*, « n'a rien d'extraordinaire⁸⁶ » et Tremblay, qui la considère comme « trop longue et banale⁸⁷ », ajoute que le public ressent même un malaise à la fin de la pièce, car « il n'est pas question de survivance, de présence divine, d'identification sociale ou de satisfaction devant une œuvre accomplie. Il ne reste plus qu'un soleil qui se couche sur une terre stérile⁸⁸... » Ce commentaire est intéressant, parce qu'il montre que pour ce critique cette pièce produite par le TNO devrait représenter des enjeux, dénoncer un mode de vie et avoir une portée sociale pour les Franco-Ontariens. On parle d'ailleurs du Théâtre du Nouvel-Ontario en disant qu'il « fait sa part pour faire vivre un théâtre authentiquement franco-ontarien⁸⁹ » et Tremblay conclut son article en souhaitant « du succès au T.N.O. qui tente de s'installer en permanence [...] pour enfin mettre en scène le milieu qui l'a vu naître⁹⁰ ». Il semblerait donc que, pour ces critiques, le TNO a comme mandat de créer une image de la communauté pour représenter les intérêts et les défis de son premier public, mais aussi pour faire connaître ce milieu aux autres communautés par le biais, par exemple, de tournées. Le journal étudiant de l'Université Laurentienne va même publier un article sur l'organisation de la tournée de *La vie et les temps de Médéric Boileau* pour rendre compte de la vitalité culturelle et des défis des différentes communautés francophones de la province⁹¹. Sinon, pour la critique journalistique de Sudbury, *La vie et les temps de Médéric Boileau* est

⁸⁵ Anonyme, « Le T.N.O. en tournée à travers l'Ontario, "La vie et les temps de Médéric Boileau" », *loc. cit.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Gaston Tremblay, « Le TNO prend racines ! », *loc. cit.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Anonyme, « Le T.N.O. en tournée à travers l'Ontario, "La vie et les temps de Médéric Boileau" », *loc. cit.*

⁹⁰ Gaston Tremblay, « Le TNO prend racines ! », *loc. cit.*

⁹¹ Réjean Grenier, « ... et je dus organiser une tournée », *Réaction*, vol. 3, n° 3, novembre 1973, p. 26.

une pièce qui met en scène la réalité vécue par une population francophone du Nouvel-Ontario. Comme l'écrit le journaliste du *Voyageur*, elle peut être vue comme « un aperçu, par petites scènes successives, de la vie telle que l'ont connue les gens du Nord-ontarien dans un passé qui n'est pas si éloigné de nous⁹² ». C'est d'ailleurs pour cette même raison que Gaston Tremblay ressentait un malaise quant aux propos de la pièce, car on présente la réalité telle qu'elle est vécue, mais sans mettre en scène une solution ou une vision optimiste des défis qu'affronte cette communauté.

Or, malgré tous les défauts soulevés par les journalistes, le verdict était quand même « plutôt bon ». Cette réception semble cependant être motivée par la volonté d'encourager la vitalité théâtrale du milieu plutôt que par la qualité de la pièce. Fait intéressant, lorsque les Éditions Prise de parole ont décidé de publier les pièces de Paiement à la suite de sa mort en 1978, Gaston Tremblay a rédigé une postface au deuxième volume où il revient sur sa position concernant *La vie et les temps de Médéric Boileau*. En effet, alors que dans son compte rendu il considérait que la pièce véhiculait une vision passéiste des Franco-Ontariens, il affirme plutôt dans la postface que la pièce « représente aussi un peuple qui, devant l'assimilation se réfugie dans ses valeurs traditionnelles⁹³ ». Il reconnaît donc à ce moment une portée sociale à la pièce et lui accorde une plus grande importance qu'au moment de sa sortie ce qui contribue, au même titre que la première réception, à créer le « mythe » d'André Paiement. Aussi, en plus de leur verdict personnel, les critiques de *Réaction* et du *Voyageur* parlent de la réception que la pièce a connue ailleurs. Tremblay mentionne que « [l]e spectacle, paraît-il, fut très apprécié lors des sept représentations qui eurent lieu dans le

⁹² Anonyme, « Le T.N.O. en tournée à travers l'Ontario, "La vie et les temps de Médéric Boileau" », *loc. cit.*

⁹³ Gaston Tremblay, « *Is what we be* », dans André Paiement, *Les partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976), volume 1, op. cit.*, p. 257.

Grand nord [sic]⁹⁴ ». L'article du *Voyageur* est, quant à lui, publié au moment où la tournée est de passage dans l'est ontarien. Le journaliste écrit : « Le T.N.O. a donné jusqu'ici une douzaine de représentations et se trouvait, la semaine dernière, au collège Algonquin à Ottawa, où la pièce a reçu une critique assez favorable⁹⁵. » Le journaliste reprend ensuite une partie des propos de la critique de Murray Maltais publiée dans le journal *Le Droit* à la suite de cette même représentation.

Néanmoins, en lisant l'article du *Droit*, il est possible de remarquer une différence entre l'horizon d'attente de Maltais et celui des critiques de Sudbury. En effet, le milieu théâtral à Ottawa en 1973 est assez différent de celui de Sudbury. L'ouverture du Centre national des Arts (CNA) en 1969 a grandement contribué à cette différence, notamment en « [jouant] le rôle d'une salle d'accueil pour les productions montréalaises⁹⁶ » en présentant, par exemple, des tournées du Théâtre du Nouveau Monde (TNM) et du Théâtre du Rideau Vert. D'autres compagnies locales comme L'Atelier et la Compagnie Gilles Provost (CGP) présentaient, selon Joël Beddows, des productions avec un professionnalisme « qui dépassait nettement celui du TNO⁹⁷ ». De ce fait, il est évident que le journaliste du *Droit* a des attentes plus élevées quant à la qualité de la production. De plus, Maltais n'est probablement pas un ami proche de Paiement comme c'était le cas pour les critiques de Sudbury. Par contre, malgré cette différence au niveau de la connaissance des œuvres antérieures et de l'expérience du genre, Maltais commence tout de même sa critique en disant qu'il « faut reconnaître que *La vie et les temps de Médéric Boileau* apparaît comme un théâtre particulier

⁹⁴ Gaston Tremblay, « Le TNO prend racines ! », *loc. cit.*

⁹⁵ Anonyme, « Le T.N.O. en tournée à travers l'Ontario, "La vie et les temps de Médéric Boileau" », *loc. cit.*

⁹⁶ Joël Beddows, « Tracer ses frontières : vers un théâtre franco-ontarien de création à Ottawa », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone, entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2001, p. 51.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 59.

au nord de l'Ontario et qu'à défaut de raffinement, son inspiration apparaît vivifiante⁹⁸ ». Ainsi, on sait tout de suite que la pièce n'aura pas droit au même traitement que s'il était question, par exemple, d'une pièce du TNM. Ce préambule indique aussi que la lecture de la pièce sera plutôt liée à l'origine de celle-ci. Maltais parle, entre autres, de la représentation du passé et de l'utilisation de « scènes de la vie familiale au début du siècle⁹⁹ ». Pour lui, la pièce est donc « un véritable voyage dans le passé¹⁰⁰ » : les vieux, le bois, l'exploitation des ouvriers par les compagnies, les Amérindiens sont tous des éléments exploités pour rappeler cette réalité typiquement nord-ontarienne. Là où la critique se durcit, c'est quand vient le temps de commenter la production elle-même. Maltais la décrit ainsi :

La mise en place paraîtra très mécanique : mieux huilée, elle aurait pu permettre des effets dramatiques qui se perdaient un peu dans le vague, compte tenu des éclairages assez pauvres et d'une sonorité qui ne rendaient pas justice à des chansons originales remarquables [...]. Quant aux diapositives projetées (que voulez-vous, c'est la mode), elles enlevaient plus d'effets qu'elles n'en donnaient¹⁰¹.

Par contre, il conclut tout de même sur une note favorable en disant que

[m]algré cela, et bien autres choses encore, il faut reconnaître au Nouvel Ontario [sic] une originalité et une vitalité qui semble bien prometteuse. [...] Il faut souhaiter que le Nouvel Ontario [sic] nous rende plus souvent visite. En ce sens, la tournée qu'il poursuit actuellement dans la province [...] ne fera que l'aguerrir et, qui sait, rendre la troupe encore plus professionnelle¹⁰².

Il est donc possible de remarquer que, tout comme les critiques de Sudbury et malgré sa connaissance du milieu théâtral de la région de la capitale nationale, Murray Maltais met quand même l'accent sur l'importance de la pièce pour le développement de la dramaturgie en Ontario français. Il faut dire qu'à cette époque, il n'y avait pas encore de troupe franco-ontarienne dans la région d'Ottawa, et ce, jusqu'à la création du Théâtre de la Corvée à Vanier en 1975.

⁹⁸ Murray Maltais, « Voyage dans le passé des Franco-Ontariens », *loc. cit.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

Les critiques savants, bien qu'ils arrivent plus tard, tiennent aussi le même discours. Les pièces d'André Païement sont vues comme un tout formant le grand œuvre d'un homme qui n'acceptait pas les conditions de vie des gens de sa communauté. En effet, on le présente comme « renfer[mant] l'âme du Nouvel-Ontario¹⁰³ », « réflèt[ant] toujours le milieu social¹⁰⁴ » et comme « *a man profoundly engaged in cultural preservation*¹⁰⁵ ». *La vie et les temps de Médéric Boileau* s'inscrit donc dans cette représentation des réalités du Nouvel-Ontario. Il est probable que la critique savante cherche à fixer l'image de père du théâtre franco-ontarien qu'elle associe à Païement. En général, il y a peu de remarques sur les autres thématiques présentes dans la pièce. Or il y a tout de même un élément qui est soulevé par tous ces critiques, soit le choc générationnel qui est particulièrement présent dans l'histoire de Médéric. Michel Courchesne décrit dans un premier temps le protagoniste de la pièce comme « le prototype du Franco-Ontarien d'une génération passée qui ne comprend rien à la vie moderne¹⁰⁶ ». Robert Dickson souligne, pour sa part, dans son article de la *Revue du Nouvel-Ontario*, que « les pièces d'André Païement témoignent d'un éclatement en regard d'une idéologie traditionnelle, absolue, univoque, ici les points de vue s'opposent, à plus forte raison, entre les générations¹⁰⁷ ». Il utilise d'ailleurs la pièce comme un exemple en montrant que « pour que l'opposition soit on ne peut plus claire, on remarque que la Mère parle en vers alors que Médéric parle "en prose"¹⁰⁸ ». Mathé Allain va elle aussi aborder des exemples concrets des différences entre Médéric et sa mère. Elle souligne, entre autres, que

¹⁰³ Paul Gay, *loc.cit.*, p. 177.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 180.

¹⁰⁵ « Un homme profondément engagé dans la sauvegarde de sa culture ». C'est moi qui traduis. Mathé Allain, *loc. cit.*, p. 98.

¹⁰⁶ Michel Courchesne, *loc. cit.*, p. 145.

¹⁰⁷ Robert Dickson, *loc. cit.*, p. 56.

¹⁰⁸ *Ibid.*

« *the past must be transformed into a mythical Golden Age to justify its enshrinement*¹⁰⁹ », ce que fait d'ailleurs la Mère Boileau tout au long de la pièce. Par contre, ce passé mythique est aussi ce qui retient le personnage de Médéric et l'empêche de sortir de sa condition. De ce fait, « *what weighs the characters down is the collective past*¹¹⁰ ».

Les articles savants ne se distinguent pas beaucoup de la critique journalistique de l'œuvre de Paiement. On parle toujours de la somme de son travail comme d'un « *small but significant and remarkably coherent body of work*¹¹¹ ». C'est donc dire que l'œuvre de Paiement est utilisée le plus souvent pour raconter l'émergence d'un théâtre et d'une littérature francophone en Ontario, surtout dans le nord de la province. Il est alors possible de conclure que les critiques des œuvres de Paiement adoptent tous un mode de lecture particulariste et ne comparent son œuvre à aucune autre. Lorsque des jugements sont portés sur *La vie et les temps de Médéric Boileau* ils semblent plutôt adoucis, car la pièce, comme toute l'œuvre du dramaturge, est considérée comme l'acte de naissance de la littérature franco-ontarienne avant d'être jugée pour sa qualité littéraire. Aussi, la critique reste très locale, c'est-à-dire que personne, selon mes recherches, ne s'est attardé à cette œuvre à l'extérieur de l'Ontario, à l'exception de Mathé Allain. En fait, peu de lectures non particularistes du théâtre de Paiement existent à ce jour, car le dramaturge est trop lié au contexte de production de ses pièces. Il est aussi possible de remarquer que les thématiques abordées par les critiques sont celles qui servent à refléter les réalités vécues par les membres de la communauté. De plus, il y a très peu de commentaires qui portent sur les thématiques associées à l'identité individuelle, présentes dans la pièce.

¹⁰⁹ « Le passé doit être transformé en un âge d'or mythique pour justifier sa consécration. » C'est moi qui traduis. Mathé Allain, *loc. cit.*, p. 98.

¹¹⁰ « Ce qui pèse sur le personnage c'est le poids de son passé collectif. » C'est moi qui traduis. *Ibid.*, p. 95.

¹¹¹ « Une œuvre modeste, mais significative et d'une cohérence remarquable. » C'est moi qui traduis. *Ibid.*, p. 94.

1976, en Acadie : Évangéline deusse d'Antonine Maillet

Contrairement à *La vie et les temps de Médéric Boileau*, pièce commentée principalement par des critiques ontariens, *Évangéline deusse* a été reçue majoritairement par des critiques de l'extérieur de l'Acadie. Cette différence est explicable par le fait que la pièce a été montée par le Théâtre du Rideau Vert de Montréal comme les autres pièces de l'auteure qui l'ont précédée. *Évangéline deusse* a été présentée dans un premier temps à Montréal, Ottawa, Moncton et quelques petites salles à travers le Québec au printemps 1976. Sa réception comprend cinq articles de critique journalistique, dont une critique radiophonique. L'article d'Adrien Gruslin dans *Le Devoir*¹¹² et la critique de Jean-Paul Brousseau dans *La Presse*¹¹³ parlent de la première série de représentations au Rideau Vert. Le mois suivant, la pièce a été présentée au CNA à Ottawa et elle a fait l'objet d'un article de Murray Maltais dans le journal *Le Droit*¹¹⁴. Aussi, en consultant les archives du Théâtre du Rideau Vert, j'ai obtenu la transcription d'une critique à la radio anglophone de Radio-Canada (CBC Radio Ottawa)¹¹⁵. Au mois d'août, *Le Droit* a publié une collaboration spéciale de Gabrielle Poulin¹¹⁶ qui portait à la fois sur le texte publié et sur une représentation¹¹⁷. Dans le cadre du passage de la pièce à Dieppe au Nouveau-Brunswick, un compte rendu critique est paru dans le journal *L'Évangéline*¹¹⁸, et un court commentaire a été publié en première page du journal à la suite de la première représentation. L'année suivante, la pièce a été reprise par le Rideau Vert en remplacement d'une production qui a dû être annulée. À la suite de cette nouvelle

¹¹² Adrien Gruslin, « En racontant "Évangéline deusse" », *Le Devoir*, 9 mars 1976, p. 13.

¹¹³ Jean-Paul Brousseau, « "Évangéline deusse" pour "navigateurs" du temps et de l'espace », *La Presse*, 11 mars 1976, p. D6.

¹¹⁴ Murray Maltais, « "Évangéline deusse" ou La romance des exilés », *Le Droit*, 27 avril 1976, p. 30.

¹¹⁵ BAnQ, Fonds Théâtre du Rideau Vert (P831), P831/S2/D17, « Évangéline deusse », CBC Radio, Ottawa, 26 avril 1976.

¹¹⁶ Gabrielle Poulin, « Un sapin pour le Québec », *Le Droit*, 7 août 1976, p. 17.

¹¹⁷ Étant donné la date de publication de l'article, elle a probablement vu la pièce à Montréal lors des représentations qui ont eu lieu à l'occasion des Jeux olympiques.

¹¹⁸ Yves Bolduc, « L'Acadie face au monde », *L'Évangéline*, 17 mai 1976, p. 17.

série de représentations, une critique a été publiée dans *La Presse* rédigée, cette fois-ci, par Martial Dassylva¹¹⁹. En ce qui concerne les comptes rendus savants, on en retrouve un dans la chronique « Le théâtre qu'on joue » qu'André Dionne tient dans *Lettres québécoises*¹²⁰. Bernard Andrès, professeur à l'UQAM et critique de théâtre, a aussi parlé de la pièce dans *Voix et Images*¹²¹. Raoul Boudreau lui a consacré un compte rendu dans *Si que*¹²², une revue publiée par le Département d'études françaises de l'Université de Moncton. Finalement, il faut mentionner qu'*Évangéline deusse* a aussi fait l'objet d'une entrée dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (DOLQ)¹²³.

En ce qui a trait à la réception de la pièce à Montréal, les critiques qui ont écrit sur la pièce semblent bien connaître le théâtre joué, à l'époque, au Rideau Vert. En effet cette compagnie a produit plusieurs grandes pièces du répertoire québécois comme celles de Félix Leclerc, de Marie-Claire Blais, de Michel Tremblay ainsi que les pièces précédentes d'Antonine Maillet. Adrien Gruslin, critique de théâtre pour *Le Devoir*, se permet d'ailleurs à la fin de son article de critiquer vivement le public qui semblait « obnubilés par le pittoresque des choses [et] incapable de dépasser le premier niveau de lecture¹²⁴ », ajoutant qu'il « pens[ait] se retrouver au beau milieu du public écolier de la NCT [Nouvelle Compagnie théâtrale]¹²⁵ ». Aussi, Gruslin semble avoir une bonne connaissance des pièces antérieures de l'auteure puisqu'il mentionne, dans son article, *La Sagouine* et *Mariaagélas* et

¹¹⁹ Martial Dassylva, « Évangéline deusse : une soirée sans crainte de déception », *La Presse*, 21 février 1977, p. F1.

¹²⁰ André Dionne, « Printemps-été 1976 », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 3, 1976, p. 14-16.

¹²¹ Bernard Andrès, « Évangéline et la nef », *Voix et Images*, vol. 2, n° 1 (4), 1976, p. 127-129.

¹²² Raoul Boudreau, « Emmanuel à Joseph à Dâvis et Évangéline deusse d'Antonine Maillet », *Si Que*, automne 1978, p. 171-173.

¹²³ Christine Eddie, « Évangéline deusse, pièce d'Antonine Maillet », dans Gilles Dorion (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec vol. 6 (1976-1980)*, Montréal, Fides, 1994, p. 327-328.

¹²⁴ Adrien Gruslin, *loc.cit.*

¹²⁵ *Ibid.*

qu'il n'hésite pas à parler du « grand livre d'histoire d'Antonine Maillet¹²⁶ ». Par contre, les connaissances du journaliste Jean-Paul Brousseau de *La Presse* sont moins certaines, car il ne fait aucune référence, au fil de l'article, aux œuvres antérieures de l'auteure. En fait, les seuls éléments qu'il compare sont l'accueil que le public a réservé à Viola Léger avec ce qu'il avait vu pour des acteurs hautement renommés à New York¹²⁷. Son collègue Martial Dassylva a, quant à lui, certainement vu *La Sagouine* avec laquelle il établit plusieurs comparaisons.

Si l'on s'intéresse plus précisément au contenu, il est possible de remarquer que ces trois critiques s'attardent à la qualité du texte qu'ils qualifient tour à tour « d'une grande richesse et d'une haute valeur symbolique¹²⁸ », d'un texte « d'une telle densité¹²⁹ » que « ce qui [y] est dit est indicible¹³⁰ » et qu'il est « plus riche d'enseignement que n'importe quel traité savant¹³¹ ». Brousseau dans *La Presse* va aussi faire ressortir, en rafale, les thèmes présents dans la pièce pour conclure à l'universalité d'*Évangéline deusse* : « [E]rrance, exil, dépaysement, Maillet nous dit que le monde est petit et que nous venons de partout¹³². » Martial Dassylva, l'année suivante, va, pour sa part, fonder toute sa critique sur les deux thèmes qu'il considère comme étant les plus importants de la pièce, c'est-à-dire l'exil et la vieillesse, car, selon lui, Maillet les aborde selon un point de vue « sortant des sentiers habituels¹³³ ».

Il est aussi important de souligner, et ce sera le cas pour la grande majorité de la critique portant sur *Évangéline deusse*, que le très grand succès qu'avait connu et que connaît

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Jean-Paul Brousseau, *loc. cit.*

¹²⁸ Adrien Gruslin, *loc. cit.*

¹²⁹ Jean-Paul Brousseau, *loc. cit.*

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Martial Dassylva, *loc. cit.*

¹³² Jean-Paul Brousseau, *loc. cit.*

¹³³ Martial Dassylva, *loc. cit.*

encore *La Sagouine* en 1976 occupe une place importante au sein de la critique à qui elle fournit un outil de comparaison. Or les liens établis entre les deux personnages ainsi que la nature des comparaisons varient d'un critique à l'autre. Le journaliste du *Devoir* attribue la ressemblance entre les deux personnages au fait que c'est la même comédienne qui prête ses traits aux deux femmes. De ce fait, Gruslin affirme : « On retrouve bien quelques tics mineurs de la Sagouine [chez Évangéline] mais dans l'ensemble, l'incarnation est neuve¹³⁴. » Pour sa part, Martial Dassylva pousse un peu plus loin la comparaison. Au départ, tout comme Gruslin, il considère « qu'à certains égards Évangéline deusse [fait] songer à la Sagouine – notamment par sa façon de philosopher et l'interprétation de Viola Léger – [mais] nous avons là un personnage original [et] autonome¹³⁵ ». Par contre, il rapproche les deux pièces en fonction de l'effet que le texte peut avoir sur le spectateur, car « Évangéline deusse, tout comme la Sagouine, a le don de ramener les gens et les événements en perspectives humaines et concrètes¹³⁶ ».

Somme toute, les critiques montréalais sont très favorables à l'égard de la production du Théâtre du Rideau Vert. Alors que Brousseau la qualifie de « coup de cœur¹³⁷ », Dassylva parle d'une « soirée qu'on peut recommander sans crainte de décevoir¹³⁸ ». Bien que tous les critiques mettent de l'avant le thème de l'exil, parlent du parallèle avec le poème de Longfellow et décrivent les personnages en fonction de leur origine, le message de la pièce identifié par chacun d'eux est plutôt lié à une thématique universelle. De ce fait, ces critiques interprètent plutôt la pièce comme un message de persévérance face à la possibilité de recommencer sa vie. Plusieurs citent d'ailleurs la dernière phrase de la pièce pour appuyer

¹³⁴ Adrien Gruslin, *loc.cit.*

¹³⁵ Martial Dassylva, *loc.cit.*

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Jean-Paul Brousseau, *loc.cit.*

¹³⁸ Martial Dassylva, *loc.cit.*

leur interprétation¹³⁹. Pour les critiques, le message de la pièce est qu'il existe une identité profonde propre à chaque individu, et ce, peu importe son parcours. Jamais dans ces comptes rendus on ne s'attarde à l'acadianité, car le message de la pièce est, pour eux, universel et tous peuvent s'y identifier. Adrien Gruslin va encore plus loin dans son interprétation et termine son article d'une façon qui peut sembler surprenante. En effet, on peut lire à la toute fin de son texte : « Cette œuvre de déracinés, combien applicable au contexte québécois, allie les éléments d'un théâtre accessible à ceux d'un véhicule signifiant¹⁴⁰. » Il est alors possible de se demander quel lien le critique souhaitait faire avec le contexte québécois.

La production du Rideau Vert s'est ensuite déplacée, le mois suivant, au CNA à Ottawa. Les critiques de cette région semblent tous avoir une bonne connaissance du théâtre d'Antonine Maillet. D'ailleurs, Murray Maltais dans *Le Droit* se permet plusieurs comparaisons avec *La Sagouine* pour situer ses lecteurs. Aussi, il est clair qu'il connaît les pièces montréalaises qui sont souvent présentées au CNA. Il est possible, en outre, de supposer qu'il est conscient des enjeux liés au théâtre produit par les minorités canadiennes si l'on en croit sa critique de *La vie et les temps de Médéric Boileau*. En lisant les deux critiques d'Ottawa, il est possible de remarquer que les auteurs ont des visions assez différentes des thématiques de la pièce. En effet, le journaliste de CBC Radio Ottawa affirme que Maillet a pris un récit aujourd'hui mythique « *and has attempted a universalizing of the theme*¹⁴¹ ». Maltais, au contraire, souligne le fait que la pièce risque de déplaire à « ceux qui trouvent ce genre folklorique dépassé¹⁴² ». Alors que le premier critique se range plutôt du côté des critiques montréalais quant à l'universalité de la pièce, celui du *Droit* considère,

¹³⁹ « Qui c'est qu'est l'enfant de chœur qu'a osé dire qu'une parsoune pouvait point recoumencer sa vie à quatre-vingts ! » (*ÉD*, p. 108)

¹⁴⁰ Adrien Gruslin, *loc.cit.*

¹⁴¹ « et a tenté d'universaliser le thème. » C'est moi qui traduis. BAnQ, Fonds Théâtre du Rideau Vert (P831), P831/S2/D17, « Évangéline deusse », CBC Radio, Ottawa, 26 avril 1976.

¹⁴² Murray Maltais, « "Évangéline deusse" ou La romance des exilés », *loc.cit.*

quant à lui, qu'elle véhicule une vision passéiste. Maltais souligne en fait que « c'est aussi l'âme de l'Acadie qui vibre et refuse obstinément de mourir, en plein centre-ville de Montréal¹⁴³ ». Selon lui, « [l]es trois autres personnages n'ont presque pas d'existence propre dans la pièce : ils ne sont là qu'en fonction d'Évangéline. Lorsqu'elle n'est pas là, ils en parlent, ils l'attendent¹⁴⁴ ». Le critique voit donc la pièce uniquement comme une vision de l'Acadie personnifiée par la protagoniste elle-même. Le critique de CBC, pour sa part, va plutôt s'attarder à faire le lien entre le destin de ces quatre exilés et un contexte social plus large :

One's country, Madame Maillet says, is not one's land, but one's blood ; and because it is, the four characters are drawn together, not because they share a memory of the same church steeple, but because progress and fortune move the roots of many people toward an invisible change for prosperity that must be accepted and opposed at the same time. Progress, Mme Maillet tells us, is not in and of itself happiness; but it is possible to be happy in spite of changes for what is nominally and acceptably the better¹⁴⁵.

C'est donc une lecture assez différente de la pièce qui est proposée. Malgré ces divergences, le verdict de ces deux critiques est assez positif. Le critique de CBC mentionne d'ailleurs que bien que ce ne soit pas du grand théâtre, le contenu de la pièce pourra quand même lui permettre de s'inscrire dans la durée et d'être d'actualité pour un bon moment. Murray Maltais, quant à lui, considère que « [s]i vous avez aimé la Sagouine, vous aimerez davantage cette Évangéline. Et si vous n'avez pas vu la Sagouine, il est temps de connaître la dernière œuvre de M^{me} Maillet¹⁴⁶ ». Concernant *La Sagouine*, le critique du *Droit* considère

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ « La patrie d'une personne, dit Madame Maillet, n'est pas sa terre, mais bien son sang. C'est pour cette raison que les quatre personnages se sentent des affinités et non pas parce qu'ils partagent les souvenirs de la même origine, mais bien parce que le progrès et la chance les poussent vers une transformation invisible en quête de prospérité qui doit être endossée et contestée tout à la fois. Le progrès, nous dit M^{me} Maillet, n'est pas en soi le bonheur, mais il est possible d'être heureux malgré les changements entrepris dans le but d'améliorer théoriquement et marginalement sa situation. » C'est moi qui traduis. BAnQ, Fonds Théâtre du Rideau Vert (P831), P831/S2/D17, « Évangéline deusse », CBC Radio, Ottawa, 26 avril 1976.

¹⁴⁶ Murray Maltais, « "Évangéline deusse" ou La romance des exilés », *loc.cit.*

qu'Évangéline est « la Sagouine venue à Montréal¹⁴⁷ » et qu'elle « est sa sœur jumelle. Même franc-parler, mêmes tournures de phrases, mêmes attitudes d'esprit¹⁴⁸ ».

La critique de Gabrielle Poulin parue au mois d'août de la même année toujours dans *Le Droit* est, quant à elle, beaucoup moins positive que les deux précédentes. Il faut d'abord souligner que, bien qu'elle soit publiée dans un quotidien, elle pourrait être considérée comme une critique savante. En effet, l'article est signé comme une collaboration spéciale et l'auteure œuvre activement dans le milieu littéraire d'Ottawa, entre autres comme professeure, écrivaine et critique littéraire. Ensuite, en plus d'avoir vu la pièce jouée, elle a aussi pris connaissance du texte publié aux Éditions Leméac avant d'écrire sa critique. En outre, en lisant son texte, il est possible d'affirmer que Poulin a vu et apprécié la production de *La Sagouine*. Elle commence d'ailleurs sa critique en expliquant les attentes du public, ou plutôt les siennes, face à la nouvelle production d'Antonine Maillet :

Depuis que la Sagouine est venue avec son seau « forbir » les planches de nos grandes salles de spectacle, puis, tout l'hiver, l'écran de nos téléviseurs, chacun a l'impression de connaître un peu mieux l'Acadie et les Acadiens. Maintenant c'est au tour d'Évangéline Deusse [*sic*] de s'amener du côté du Québec et de venir entretenir les Québécois du pays qu'elle a quitté, des mœurs, des coutumes et de l'histoire de ses compatriotes. Connaissant le talent, la verve et la réputation d'Antonine Maillet, chacun attendait beaucoup de cette nouvelle pièce de théâtre¹⁴⁹.

La critique dans son ensemble est très négative, non seulement Poulin n'a pas aimé la pièce, mais elle critique même le travail d'Antonine Maillet. Elle voit entre autres dans *Évangéline deusse* un certain mépris du Québec. Elle termine son article en affirmant que « Antonine Maillet, [...] pour s'être fait passer un jour ou l'autre un Québec, tâche à son tour de refiler aux Québécois cette Évangéline Deusse, comme on passe un sapin¹⁵⁰ ». Pour Poulin, la pièce est en fait une critique du Québec, ou plutôt des Québécois, et non une critique des

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Gabrielle Poulin, *loc.cit.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

conditions de vie ou une représentation « universalisée » des francophones, comme c'est le cas pour les critiques qui l'ont précédée. Selon elle, l'important dans la pièce est que « [p]our que l'Acadie naisse dans ce coin d'un parc montréalais, il faut un sapin, des goélands, des exilés et... pas de Québécois¹⁵¹ ». Dans le même ordre d'idée, elle affirme que les choix de l'auteure ont pour but d'évacuer cette présence québécoise de l'histoire. L'utilisation du Breton comme allié d'Évangéline en est un exemple, car « à travers cette alliance : Acadie-France, l'auteure se venge à sa façon de l'oubli dans lequel les Québécois ont tenu si longtemps les minorités francophones du Canada¹⁵² ». Dans l'article, le personnage d'Évangéline est décrit comme « la belle-mère [qui] n'a pas l'air commode et [qui] a le mal du pays¹⁵³ ». Pour Poulin, « Évangéline Deusse traite un peu tout le monde du haut de sa grandeur historique [...] [et] on croirait être en présence d'une maîtresse d'école¹⁵⁴ ». D'ailleurs, les enseignements qu'Évangéline sert à « ces pantins qui lui donnent la réplique¹⁵⁵ » ne sont pas différents de ceux de la Sagouine. Par contre, en ce qui concerne cette dernière, « sa voix était nouvelle et son message également¹⁵⁶ », ce qui en faisait un personnage intéressant. Poulin conclut donc que *Évangéline deusse* « n'est que la réplique commerciale de *La Sagouine*¹⁵⁷ » et n'apporte rien de nouveau à l'œuvre de Maillet.

Bref, la réception critique à Ottawa est un peu différente de celle de Montréal. En effet les critiques, à part Maltais, sont moins élogieux. De plus, bien que le journaliste de CBC relève le caractère plutôt universel de la pièce, on remarque un glissement vers une vision plus axée vers le milieu d'origine. Les concepts de destin collectif et de folklore sont

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

d'ailleurs présents dans ces trois critiques. Quant à la vision « anti-Québec » de Poulin, elle vient plutôt contredire l'article de Dassylva, qui tentait, au contraire, de faire un rapprochement entre ces deux contextes, celui d'Évangéline et celui des Québécois.

Cette vision axée sur l'identité acadienne est encore plus présente dans la critique d'Yves Bolduc publiée dans le journal *L'Évangéline* au Nouveau-Brunswick. En effet, pour lui, *Évangéline deusse* est « une pièce où l'Acadie est célébrée avec ferveur¹⁵⁸ ». D'ailleurs, le lendemain de la première, un encadré est paru en première page de *L'Évangéline* pour annoncer le succès connu par la pièce en disant que « [l]es comédiens du Rideau Vert ont [...] permis aux Acadiens de revivre quelques moments de leur petite histoire¹⁵⁹ ». Dans son article, Bolduc souligne que l'Acadie est mise de l'avant par au moins trois éléments de la pièce, soit le personnage d'Évangéline elle-même, la langue et la mention des lieux géographiques. Cependant, le critique ne mentionne pas les thématiques de la pièce, il s'attarde uniquement à ce qu'il considère être son message principal qu'il énonce simplement en citant la pièce : « J'suis d'une race, ça s'adoune, qui peut encore recoumencer sa vie à l'heure que les autres achevons d'achever la leur¹⁶⁰. » Bref, Bolduc s'emploie surtout à ancrer la pièce de Maillet en Acadie.

La critique journalistique qui s'est intéressée à la pièce est donc différente selon l'endroit où elle a été publiée. Alors que les textes publiés à Montréal accordent une importance particulière à l'aspect universel de la pièce, la critique d'Ottawa et encore plus celle du Nouveau-Brunswick sont plutôt axées sur le caractère acadien de la pièce. En effet, alors qu'au Québec on parle d'Antonine Maillet comme d'une auteure francophone, on la

¹⁵⁸ Yves Bolduc, *loc. cit.*

¹⁵⁹ Anonyme, « Évangéline deusse triomphe », *L'Évangéline*, 14 mai 1976, p. 1.

¹⁶⁰ Yves Bolduc, *loc. cit.*

considère plutôt, ailleurs au Canada, comme une porte-parole de l'Acadie. Les comptes rendus savants reprennent aussi, dans une certaine mesure, cette lecture.

Bernard Andrès et André Dionne abordent, pour leur part, les principales productions théâtrales jouées à Montréal entre mars et juillet 1976. Dans les deux cas, les commentaires sur *Évangéline deusse* sont assez brefs, mais ce qui est intéressant, c'est qu'ils mettent en parallèle le travail d'Antonine Maillet et l'ensemble du théâtre montréalais de l'époque. À la lecture de ces comptes rendus, il est possible de remarquer que les visions des deux critiques sont assez différentes l'une de l'autre. D'abord, Bernard Andrès parle de la pièce comme étant « [l]a plus efficace des productions de cette saison¹⁶¹ » : il la considère principalement comme une critique sociale dont le but est de « dénoncer une situation conflictuelle précise (les vieux, hommes et femmes, laissés pour compte du système, parce que non productifs)¹⁶² », mais dont le but est aussi de montrer qu'il est possible pour quiconque de recommencer sa vie. De ce fait, il décrit la protagoniste comme « [u]ne femme qui n'oublie, ni son pays d'origine, ni son pays d'adoption¹⁶³ ». André Dionne adopte plutôt une vision de la pièce qui s'approche de celle de Gabrielle Poulin, bien que sa critique soit moins virulente. Selon lui, « [o]n nous présente quatre sapins transplantés mais vivant de leur folklore, mais aussi la vérité d'une minorité écrasant l'autre pour sauver son identité¹⁶⁴ ». De ce fait, Dionne considère, tout comme Poulin, qu'Antonine Maillet utilise dans sa pièce la parole de son Évangéline aux dépens du Québec. Pour ce critique, « [o]n joue à la guerre en utilisant le folklore en guise de mitraillette¹⁶⁵. » Tout comme Adrien Gruslin qui termine sa critique dans *Le Devoir* en comparant *Évangéline deusse* au contexte québécois, Dionne conclut en

¹⁶¹ Bernard Andrès, *loc.cit.*, p. 129.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ André Dionne, *loc.cit.*, p. 16.

¹⁶⁵ *Ibid.*

disant qu'il « reste à espérer que la minorité québécoise aura retenu autre chose de cette pièce que l'accent bizarre et le langage imagé de la minorité acadienne, autrement il faudra croire que les Québécois répondent aux assauts acadiens¹⁶⁶ ». L'article de Raoul Boudreau s'intéresse quant à lui à deux livres d'Antonine Maillet. Il fait, dans un premier temps, un compte rendu du roman *Emmanuel à Joseph à Dâvis* pour ensuite aborder *Évangéline deusse*. Pour lui, « [l]a figure d'Évangéline deusse constitue sans le moindre doute une réussite¹⁶⁷ ». Contrairement aux critiques montréalais, Boudreau ne va pas jusqu'à envisager la pièce comme une critique sociale. Pour lui, ce sont plutôt « les nombreux récits, qui tournent tous autour du pays d'origine, [qui] constituent l'armature essentielle de la pièce¹⁶⁸ ». Il explique le succès de la pièce en affirmant :

Au risque de paraître banal, il nous faudra avoir recours à ce qui est devenu un des lieux communs de l'œuvre d'Antonine Maillet, c'est-à-dire ce don de la parole vivante, qui grâce à une langue puisée aux sources populaires mais infiniment enrichie par la transposition artistique, réussit à créer un personnage d'une vitalité irrésistible [...]¹⁶⁹

Les comptes rendus savants ne traitent donc pas tous des thématiques liées à l'identité de la même façon. En effet, Andrès, en considérant la pièce comme véhiculant un message universel, accorde une grande importance aux questions touchant l'identité individuelle des personnages, soit la combativité et l'espoir, des thématiques dans lesquelles tous peuvent se reconnaître. Il souligne les origines acadiennes d'Évangéline, mais sans s'y attarder. Les deux autres critiques ancrent, quant à eux, la pièce de Maillet dans son origine acadienne. Alors que Boudreau parle d'un récit qui met en scène des références à l'identité collective comme la langue et des éléments historiques, Dionne s'attarde plutôt à montrer la force de la minorité acadienne et la présence du folklore. La réception critique d'*Évangéline deusse* a

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Raoul Boudreau, « *Emmanuel à Joseph à Dâvis et Évangéline deusse* d'Antonine Maillet », *loc. cit.*, p. 172.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 173.

¹⁶⁹ *Ibid.*

donc suscité des lectures tournées autant vers une compréhension universelle de la pièce qu'axées sur l'identité acadienne. C'est la critique journalistique qui, par son caractère plus général, semble s'être le plus distancée des aspects identitaires de la pièce. Le lieu de publication est aussi un facteur à considérer. En effet, la plupart des critiques québécois analysent la pièce en fonction de thématiques universelles alors que la critique qui vient de l'extérieur du Québec s'intéresse à des enjeux plutôt liés au particularisme.

Ce que disent les critiques en 1970

Il est possible, à la lumière de cette analyse, de conclure que les critiques des années 1970 font, pour la plupart, une lecture assez particulariste des œuvres. En fait, il y a plusieurs éléments pouvant expliquer ce constat. Premièrement il est possible que le contexte d'émergence de la littérature acadienne et franco-ontarienne en soit la cause. En effet, le lien entre le contexte et la réception de la pièce est très clair pour ce qui est de *La vie et les temps de Médéric Boileau*. La critique journalistique souligne l'importance du travail du TNO pour le développement d'une culture francophone forte au sein du Nouvel-Ontario. De plus, bien qu'elle soit venue plus tard, la critique savante a voulu légitimer les premières pièces en élevant André Paiement au rang de père du théâtre franco-ontarien. En ce qui a trait à *Évangéline deusse*, le lien avec ce contexte peut sembler moins évident. Or, le succès rencontré par *La Sagouine* l'année précédente a permis d'ouvrir la voie aux autres pièces d'Antonine Maillet. Avec le temps, le mode de vie représenté par l'auteure ainsi que la langue utilisée dans ses pièces sont reconnus par le public comme étant une des spécificités du théâtre acadien.

Deuxièmement, cette réception particularisante des pièces peut être associée au fait que celles-ci sont toujours comparées soit aux autres pièces de l'auteur ou à celles issues du milieu d'origine de l'auteur. Dans les critiques étudiées, la pièce d'André Paiement n'a

jamais été comparée à d'autres pièces franco-ontariennes, ce qui fait que son œuvre est refermée sur elle-même. *Évangéline deusse* s'inscrit, quant à elle, dans un double contexte, car la pièce a été montée au Québec. Alors que certains affirment que son œuvre est acadienne, d'autres l'incluent dans la littérature québécoise. De plus, à la suite de la consécration associée à l'obtention du prix Goncourt en 1979, Antonine Maillet est aussi, aujourd'hui, considérée par certains comme faisant partie de la littérature mondiale.

Il faut toutefois éviter de généraliser. En effet, dans le cas d'*Évangéline Deusse*, des critiques se sont aussi attardés à montrer le caractère universel du personnage et la possibilité pour tous de s'y identifier. Il est également possible de remarquer que ce sont surtout les critiques québécois qui analysent la pièce sans référence à l'identité acadienne. Ils orientent plutôt leur réflexion vers une interprétation qui n'est pas axée sur l'origine de la protagoniste. Aussi, le concept d'universel peut être utilisé de deux façons selon le critique. Il peut premièrement être associé à la francophonie et à une expérience commune de l'exil. Dans ce sens, la pièce est universelle, car elle inclut tous les individus faisant partie de ces groupes et elle renvoie tout de même au concept d'identité collective à travers l'identité francophone. Deuxièmement, l'universel peut aussi être utilisé au sens large, c'est-à-dire que les enseignements d'*Évangéline* peuvent être mis en pratique par n'importe qui, peu importe sa langue, sa culture ou son groupe d'appartenance. Dans un autre ordre d'idée, des critiques ont aussi cherché à associer les thématiques de la pièce au contexte québécois. Malgré tout, les lectures particularistes de *La vie et les temps de Médéric Boileau* et d'*Évangéline deusse* sont représentatives du contenu de ces pièces qui est jusqu'à un certain point axé sur des thématiques pouvant être associées à l'identité collective des personnages. De plus, on ne peut pas ignorer le fait que ces textes ont été écrits dans un contexte de prise de parole identitaire. Or, dans les années 1990, il est possible de remarquer un glissement vers des

thématiques plutôt axées sur l'identité individuelle. Il sera donc intéressant de voir quelle posture les critiques ont choisi d'adopter à leur égard.

Chapitre 3

La décennie 1990 : l'ouverture à la modernité

Au cours des années 1990, les auteurs abandonnent le théâtre d'identification pour passer à un théâtre plus axé sur l'expérience individuelle. Ils abordent des sujets d'actualité et des thématiques plus universelles. Plusieurs écrivains qui avaient participé au théâtre d'émergence des années 1970 ont aussi suivi ce changement. Par exemple, c'est le cas de Jean Marc Dalpé et de Michel Ouellette qui, après avoir représenté les dures conditions de vie du milieu ouvrier, commencent à explorer de nouvelles thématiques et à sortir le théâtre de l'espace franco-ontarien. La situation est la même en Acadie alors que les auteurs se mettent à promouvoir une écriture plus universelle pour se distancer des représentations folkloriques de l'Acadie véhiculées, entre autres, par les écrits d'Antonine Maillet. Dans le présent chapitre, il sera question des propos tenus par la critique à la fin des années 1990 concernant les productions d'*Eddy* de Jean Marc Dalpé et de *Laurie ou La vie de galerie* d'Herménégilde Chiasson. Cette analyse permettra de voir si la critique, comme les auteurs, a adopté un mode de lecture plus axé sur l'universalisme.

1994, en Ontario : Eddy de Jean Marc Dalpé

Eddy a été écrit à l'origine pour le Festival de théâtre de Stratford. Commande du directeur littéraire de l'événement, Elliott Hayes, la pièce a d'abord été écrite en français et a, par la suite, été traduite en anglais par Robert Dickson pour être montée lors du Festival. Elle a été présentée pour la première fois le 11 juin 1994 sous le titre de *In The Ring* dans une mise en scène de Richard Rose. La pièce a ensuite connu trois productions en français, dont la première a été créée par la Nouvelle Compagnie théâtrale (NCT) de Montréal, alors dirigée par Brigitte Haentjens, au cours de la saison 1994-1995. Elle a aussi été reprise par le

Théâtre français de Toronto (TfT) l'année suivante et à Ottawa par le Théâtre du Trillium en coproduction avec le CNA en 1996, dans une mise en scène de Pierre Collin. Il sera surtout question ici des productions d'*Eddy* dans sa version française bien que *In The Ring* a aussi connu au moins une autre production. À Montréal, la pièce a beaucoup fait parler d'elle par la critique journalistique, on y trouve six comptes rendus. Les premiers à avoir publié des articles sont les grands quotidiens, soit *La Presse*¹⁷⁰, *Le Devoir*¹⁷¹ et le journal anglophone *The Gazette*¹⁷². Des articles sont aussi parus dans *Le Journal de Montréal*¹⁷³ et dans deux hebdomadaires culturels : le *Voir*¹⁷⁴ et le *Montreal Mirror*¹⁷⁵. Aussi, comme la mission de la NCT était « de présenter au public étudiant les chefs-d'œuvre de la dramaturgie universelle¹⁷⁶ », la compagnie accordait une grande importance à ce public. De ce fait, elle a conservé dans son dossier de presse une dizaine d'articles tirés de différents journaux étudiants¹⁷⁷. À la suite des représentations montréalaises, quatre autres comptes rendus sont parus sur la pièce dans des revues savantes. Mariel O'Neill-Karch¹⁷⁸, professeure au Département d'études françaises à l'Université de Toronto, compare la production montréalaise à la réception que la pièce a connue à Stratford; Pierre L'Hérault, professeur à l'Université Concordia et critique de théâtre, signe un article dans la revue québécoise *Spirale*¹⁷⁹; *Voix et Images*¹⁸⁰, un périodique consacré principalement à la littérature

¹⁷⁰ Jean Beaunoyer, « Eddy. Le monde étrange des derniers gladiateurs », *La Presse*, 15 octobre 1994, p. E2.

¹⁷¹ Robert Lévesque, « Dans les sentiers battus », *Le Devoir*, 18 octobre 1994, p. B8.

¹⁷² Pat Donnelly, « Actors Thrive on Eddy Script », *The Gazette*, 15 octobre 1994, p. D7.

¹⁷³ Carmen Montessuit, « “Eddy” de Jean Marc Dalpé. Une histoire de boxeurs ennuyeuse pour une femme », *Le Journal de Montréal*, 21 octobre 1994, p. 43.

¹⁷⁴ Isabelle Mandalian, « Eddy. Coup de cœur », *Voir*, vol. 8, n° 47, 20 octobre 1994, p. 49.

¹⁷⁵ Gaëtan Charlebois, « Rocky Drama. Eddy Doesn't Quite Make It 12 rounds », *Montreal Mirror*, vol. 10, n° 21, 20 octobre 1994, p. 28.

¹⁷⁶ Théâtre Denise-Pelletier, « historique », [<http://www.denise-pelletier.qc.ca/theatre/historique/>] (page consultée le 15 mars 2015).

¹⁷⁷ BAnQ, Fonds Théâtre Denise-Pelletier (P108), P108/S3/SS32/D1.

¹⁷⁸ Mariel O'Neill-Karch, « Eddy dans le ring », *Jeu : revue de théâtre*, n° 73, 1994, p. 21-27.

¹⁷⁹ Pierre L'Hérault, « Retrouver le temps », *Spirale*, n° 139, février 1995, p. 18-19.

¹⁸⁰ Lucie Robert, « La théâtralité fragmentée », *Voix et Images*, vol. 20, n° 3 (60), 1995, p. 721-730.

québécoise, publie un article de Lucie Robert alors responsable de la section dramaturgie de la revue; finalement, Nicole Richardson, alors étudiante à l'Université d'Ottawa, publie un compte rendu de la pièce dans *LittéRéalité*¹⁸¹, une revue sur la littérature francophone publiée à l'Université York, à Toronto. En ce qui concerne la production de 1996 par le Théâtre du Trillium, elle a donné lieu à deux articles dans le quotidien *Le Droit*: un prépapier de Julie Lemieux¹⁸², une journaliste qui couvrait occasionnellement les arts et spectacles, et une critique d'Edgar Demers¹⁸³ qui est journaliste pour le quotidien en plus d'œuvrer dans le domaine théâtral à Ottawa. Il n'a cependant pas été possible de trouver de critiques s'attardant à la production de la pièce au Tft.

Avant d'aborder la réception francophone de la pièce, il est important de souligner que sa première production à Stratford sous le titre de *In The Ring* a connu une réception très défavorable. Les critiques qui ont commenté la pièce à ce moment-là lui reprochaient entre autres choses d'avoir une fin prévisible et d'être parfois confuse. Ils affirment à ce sujet que « *the writing, as if echoing the monotonous thrum of the speed bag heard at the start of the play, is long on reiteration, which only adds to a sense of predictability*¹⁸⁴ ». Ainsi, ils considèrent que « *the script contains a lot of built-in confusion*¹⁸⁵ ». L'élément qui a sans doute été le plus mal compris de la pièce est la présence des spectres, qualifiée de « *needless complication of an already tricky dramatic device*¹⁸⁶ ». En général, les critiques anglophones

¹⁸¹ Nicole Richardson, « Jean Marc Dalpé. *Eddy* », *LittéRéalité*, vol. 7, n° 1-2, 1995, p. 155.

¹⁸² Julie Lemieux, « *Eddy*. Renier ses origines pour l'arène », *Le Droit*, 19 avril 1996, p. 27.

¹⁸³ Edgar Demers, « *Eddy* au Théâtre du Trillium. Une mémorable soirée à la mine », *Le Droit*, 25 avril 1996, p. 39.

¹⁸⁴ « L'écriture, comme si elle faisait écho au rythme monotone des coups sur le *speed bag* que l'on entend au début de la pièce, est une longue répétition ce qui accentue le caractère prévisible de la pièce. » C'est moi qui traduis. Vit Wagner, « Pug Play Coulda Been a Contender », *Toronto Star*, 26 juin 1994, p. B5.

¹⁸⁵ « Le texte est en soi très confus ». C'est moi qui traduis. H.J. Kirchhoff, « Golden Moments Lift Wobbly Play », *The Globe and Mail*, 27 juin 1994, p. C3.

¹⁸⁶ « Une complication inutile dans une pièce déjà périlleuse sur le plan dramaturgique ». C'est moi qui traduis. Vit Wagner, *loc. cit.*

jugent la pièce comme les autres productions présentées dans le cadre du festival. Ils mentionnent que les thématiques étaient semblables à celles d'autres pièces au programme cette année-là et aucun de ces critiques ne s'attardent à l'origine franco-ontarienne de l'auteur. À la suite des représentations à Stratford, Mariel O'Neill-Karch a publié dans *Liaison*¹⁸⁷ un article sur la réception de la pièce lors de ce festival. Son analyse adoucit la réception pourtant négative des médias anglophones. Elle semble toutefois en être consciente puisqu'elle conclut son article en disant qu'il faut attendre les productions francophones à venir pour se prononcer sur la pièce. Elle justifie sa position en affirmant que le temps « permet[tra] à [l']auteur de continuer à travailler son texte qui en ressortira enrichi du regard de trois metteurs en scène différents et des commentaires de critiques de deux provinces et de deux cultures¹⁸⁸ ».

Tout porte à croire que Dalpé était peu connu à Stratford. Il est toutefois probable que c'était aussi le cas à Montréal. En effet, la seule pièce de l'auteur à avoir été présentée dans la métropole avant est *Nickel* qu'il a coécrit avec Brigitte Haentjens alors qu'ils travaillaient tous les deux au TNO. La collaboration entre ces deux créateurs est d'ailleurs un des éléments qui ressort le plus lorsqu'on lit les prépapers et les communiqués de presse concernant *Eddy*. Ces publications mettent aussi l'accent sur le monde de la boxe et les parallèles qu'il est possible de tracer entre ce sport et l'univers de la pièce. De plus, dans un des communiqués de presse, on souligne qu'« il y a quelque chose de dru, de dur, de minéral dans les écritures venues du Nord¹⁸⁹ ». Cette remarque est intéressante, car elle incite en quelque sorte les critiques à garder en tête l'origine de l'auteur. En plus des communiqués, la

¹⁸⁷ Mariel O'Neill-Karch, « “In the Ring”: premier round », *Liaison*, n° 78, 1994, p. 10.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ BAnQ, Fonds Théâtre Denise-Pelletier (P108), P108/S3/SS32/D1, communiqué de presse, « La NCT débute sa saison avec Eddy une création de Jean Marc Dalpé, mise en scène par Brigitte Haentjens ».

NCT publiait à l'occasion de chacune de ses productions les *Cahiers de la NCT*¹⁹⁰ qui contenaient des articles en lien avec la pièce ainsi que le programme. Ces cahiers servaient aussi de dossiers pédagogiques pour les représentations scolaires. Dans le numéro portant sur la pièce *Eddy*, on trouve un portrait de Dalpé, un bref historique du théâtre franco-ontarien, ainsi qu'un entretien avec Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens qui parlent de leurs carrières et du processus de création entourant *Eddy*. On y trouve aussi un article sur la place de la boxe dans les arts et un dossier sur l'historique de ce sport. Plusieurs publications ont donc circulé sur la pièce avant sa première représentation et ont pu influencer l'horizon d'attente des critiques. Par ailleurs, les critiques semblent bien connaître le théâtre qui est joué à la NCT et ils sont très conscients du mandat de la compagnie¹⁹¹. L'horizon d'attente des journalistes montréalais est donc assez semblable de l'un à l'autre.

À la lecture des comptes rendus journalistiques, il est possible de constater que certains commentaires sont communs à la majorité des articles. Tous les critiques abordent la représentation du monde de la boxe dans la pièce. Pour eux, surtout les hommes, « [i]l faut d'abord saluer l'initiative de la NCT et de l'auteur Jean Marc Dalpé qui ont sorti la boxe du ghetto¹⁹² ». Jean Beaunoyer de *La Presse* accorde d'ailleurs beaucoup d'importance à la présence du sport dans la pièce, il affirme que « l'alliage sport-théâtre a été fort bien réussi¹⁹³ » et que « le portrait de la boxe est bien rendu, crédible, juste avec les mots crus, les sacres, la sueur, la rage et le désespoir¹⁹⁴ ». Robert Lévesque dans *Le Devoir* souligne d'ailleurs que « la boxe est devenue le symbole même du dépassement ou de la déchéance

¹⁹⁰ BANQ, Fonds Théâtre Denise-Pelletier (P108), P108/S3/SS32/D1, *Les Cahiers de la NCT*, n° 14, automne 1994.

¹⁹¹ Rappelons que le mandat de la compagnie était « de présenter au public étudiant les chefs-d'œuvre de la dramaturgie universelle. » Théâtre Denise-Pelletier, « historique », [<http://www.denise-pelletier.qc.ca/theatre/historique/>] (page consulté le 15 mars 2015).

¹⁹² Jean Beaunoyer, *loc. cit.*

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

selon que [sic] les *uppercuts* en décident¹⁹⁵ ». Ce journaliste reprend ensuite, en partie, les propos de l'article « La boxe et les arts¹⁹⁶ » des *Cahiers de la NCT* pour expliquer la métaphore. Pour les journalistes, le monde de la boxe est lié principalement à la mise en scène des drames humains et est une illustration de la déchéance des personnages de Dalpé. Le critique de *La Presse* considère donc que la pièce « raconte un drame humain comme on en vit régulièrement dans le monde du sport et surtout celui de la boxe¹⁹⁷ ». Le critique du *Devoir* appuie aussi ces propos. Cependant, alors que le Beaunoyer voit le drame humain à travers tous les personnages, Lévesque considère plutôt qu'« il y a au cœur de cette pièce un nœud perdu, un drame négligé, qui est celui de Maurice¹⁹⁸ ». Lévesque déplore à plusieurs reprises dans son compte rendu que Maurice ne soit pas le personnage principal, car « c'est dans ce personnage [...] que l'on peut trouver le meilleur d'Eddy, l'esquisse du drame d'un homme¹⁹⁹ ». Ces deux critiques mettent donc de l'avant des thématiques liées à l'identité individuelle des personnages à travers leurs problèmes personnels.

Bien que toute la critique aborde les représentations du monde de la boxe, les interprétations de la pièce diffèrent grandement. En effet, les critiques de *La Presse* et du *Devoir* y voient avant tout le drame personnel des hommes. De surcroît, pour Beaunoyer, la pièce a un caractère très populaire et il espère que celle-ci, notamment en raison de son sujet, « ouvrira les portes du théâtre à des gens qui s'imaginent encore que le théâtre ne s'adresse qu'à l'élite culturelle de la société²⁰⁰ ». Au contraire, Carmen Montessuit, qui signe la critique dans *Le Journal de Montréal*, considère que la pièce est plutôt « ennuyeuse pour une

¹⁹⁵ Robert Lévesque, *loc. cit.*

¹⁹⁶ BAnQ, Fonds Théâtre Denise-Pelletier (P108), P108/S3/SS32/D1, Stéphane Lépine, « La boxe et les arts », *Les Cahiers de la NCT*, n° 14, automne 1994, p. 17-19.

¹⁹⁷ Jean Beaunoyer, *loc. cit.*

¹⁹⁸ Robert Lévesque, *loc. cit.*

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Jean Beaunoyer, *loc. cit.*

femme²⁰¹ ». Elle ne s'est pas sentie interpellée par l'univers mis en scène, « car entendre tous ces gars crier et gesticuler [lui] tapait sur les nerfs²⁰² ». Elle se contente donc d'une analyse au premier degré et souligne le fait que la pièce n'est pas pour tout le monde. Isabelle Mandalian du *Voir* a plutôt vu dans *Eddy* une morale concernant la soif de vivre et le danger de rechercher le succès à tout prix. Le principal constat qui ressort de ces interprétations de la pièce est qu'aucun critique ne mentionne l'origine d'Eddy et de Vic. Toutes les thématiques mises de l'avant sont plutôt axées sur l'identité individuelle des personnages et leurs quêtes personnelles.

Les commentaires sur la présence des spectres dans la pièce sont un élément récurrent dans l'ensemble des comptes rendus. Pour la majorité des critiques, dont Jean Beaunoyer, « les premières scènes de la pièce [...] paraissaient confuses. Le jeune spectre, l'histoire du frère Jacques, les funérailles, la famille ne [...] [lui] semblaient pas pertinentes²⁰³ ». Il en va de même pour le journaliste du *Devoir* pour qui « ce qui fait référence au passé d'Eddy, son départ de Sudbury [...] n'apporte aucune actualité au drame²⁰⁴ ». Gaëtan Charlebois du *Montreal Mirror*, qui est du même avis que les deux autres, propose quant à lui une solution : « *Wouldn't it have been wonderful if those torturing ghosts made a reappearance in key scenes, at the climax, let's say*²⁰⁵? » Ce qui est intéressant dans ce dernier commentaire est le fait que, contrairement aux deux premiers critiques qui considéraient cette partie de l'histoire comme inutile ou non pertinente, le journaliste du *Mirror* y voit quant à lui un filon qu'il aurait aimé voir exploité davantage. En effet, alors que Lévesque et Beaunoyer balaient du revers de la main le rôle des spectres, le journaliste du *Mirror* semble l'avoir compris, mais il

²⁰¹ Carmen Montessuit, *loc. cit.*

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Jean Beaunoyer, *loc. cit.*

²⁰⁴ Robert Lévesque, *loc. cit.*

²⁰⁵ « Ne serait-il pas merveilleux si ces fantômes qui le tourmentent réapparaissaient dans les scènes clés, comme au moment de la chute? » C'est moi qui traduis. Gaëtan Charlebois, *loc. cit.*

considère qu'ils ont été mal exploités. Le compte rendu du *Voir* ignore complètement cet aspect de la pièce. Il en va de même de Carmen Montessuit qui mentionne qu'on « voit apparaître des fantômes²⁰⁶ », mais autrement n'en parle pas et de Donnely qui ne fait que mentionner leur présence dans son résumé de la pièce. Ce choix des critiques, de ne pas tenir compte des spectres et de leur rôle dans la pièce, fait en sorte qu'ils ont évacué, par le fait même, tout le rapport à l'identité collective franco-ontarienne. Ces critiques considèrent que l'histoire d'Eddy et de Vic racontée dans la pièce serait la même sans la présence de ces fantômes venus de leur passé.

Plusieurs commentaires concernent aussi le style de la pièce que des critiques ont qualifié d'ancien et de dépassé. Selon Robert Lévesque, « la pièce de Dalpé laisse sur sa faim celui qui voudrait dépasser et le *pattern* et ce vieux théâtre réaliste²⁰⁷ ». Charlebois dans le *Montreal Mirror* a d'ailleurs la même impression. Il affirme que « *what begins as an interesting melding of kitchen-sink drama and the New Theatre finishes as simple old-fashioned melodrama*²⁰⁸ ». Le fait que ces critiques associent la pièce de Dalpé à une tradition de théâtre réaliste est toutefois intéressant en regard des comparaisons qu'ils sont amenés à faire avec d'autres dramaturges. Charlebois commence son article en soulignant que « *[h]ere in Canada, we love our family drama [...] in French and in English, the kitchen sink is the birthplace of modern Canadian theatre*²⁰⁹ ». Il compare entre autres la pièce au théâtre de Michel Tremblay. Selon lui, alors que Tremblay utilisait plutôt la tradition religieuse pour élaborer le drame dans ses pièces, « *Dalpé creates a ritual around another*

²⁰⁶ Carmen Montessuit, *loc. cit.*

²⁰⁷ Robert Lévesque, *loc. cit.*

²⁰⁸ « Ce qui débute comme un intéressant mélange entre un « *kitchen-sink drama* » et le « *New Theatre* », se termine simplement comme un mélodrame vieillot. » C'est moi qui traduis. Gaëtan Charlebois, *loc. cit.*

²⁰⁹ « Au Canada, nous apprécions les histoires de familles, en français comme en anglais, la cuisine est le lieu de naissance du théâtre canadien moderne ». C'est moi qui traduis. *Ibid.*

*kind of religion, boxing*²¹⁰ ». Lévesque considère quant à lui que « Dalpé n'innove en rien dans le sujet, et que l'on trouve dans son texte la prolongation d'un vieux théâtre réaliste, celui de [Marcel] Dubé ou de [Jean] Barbeau²¹¹ ». Ces critiques comparent donc *Eddy* aux pièces de dramaturges québécois importants, ce qui a pour effet d'intégrer l'œuvre de Dalpé à ce corpus, et non de l'étudier uniquement en fonction de son origine ontarienne. Bien que ceci puisse être attribuable au fait que les critiques connaissent peu le théâtre franco-ontarien à l'époque, ce constat contribue tout de même à universaliser la lecture de l'œuvre.

Deux journaux font toutefois référence à l'origine de Dalpé de façon plus explicite. Dans *The Gazette*, Pat Donnelly publie, sur la même page, un compte rendu critique et un pré-papier qui présente un entretien qu'elle a eu avec l'auteur. Aussi, le *McGill Daily français* publie un compte rendu de la pièce suivi d'un article sur l'évolution de la littérature francophone en Ontario. Le fait que ces articles soient publiés en parallèle crée un lien entre la pièce et son origine, qui a pour effet de modifier l'horizon d'attente du lecteur pour la diriger vers le théâtre franco-ontarien. Il peut aussi contribuer à différencier la pièce de Dalpé de la dramaturgie québécoise. La journaliste du *McGill Daily français* termine d'ailleurs son article sur la littérature franco-ontarienne en affirmant que « [l]e théâtre franco-ontarien est un théâtre de l'urgence, parce qu'il faut parfois agir pour éviter de disparaître. Les artistes ont du courage. Leur public est limité, bien davantage qu'ici. La nécessité a créé ce théâtre, mais ce sont les gens qui décideront de son avenir²¹² ». Comme il n'y a aucune source citée dans l'article, il n'est pas facile de savoir à quoi cette étudiante se réfère pour arriver à cette conclusion. Par contre, la façon dont est présentée la littérature franco-ontarienne peut

²¹⁰ « Dalpé crée un rituel autour d'une nouvelle forme de religion, la boxe ». C'est moi qui traduit. *Ibid.*

²¹¹ Robert Lévesque, *loc. cit.*

²¹² BAnQ, Fonds Théâtre Denise-Pelletier (P108), P108/S3/SS32/D1, Hélène Jutras, « Le théâtre franco-ontarien. Historique d'un faible », *McGill Daily français*, 25 octobre 1994.

amener le lecteur à se demander ce qui différencie cette pièce d'une production québécoise. Il est aussi intéressant de remarquer que malgré la présence de ces articles faisant le lien avec l'origine, les comptes rendus critiques qui les accompagnent ne font aucune référence au contexte ou à la présence de thématiques reflétant une identité collective franco-ontarienne. Certes Pat Donnelly affirme dans son article que « *Dalpé's voice is uniquely, refreshingly franco-ontarian*²¹³ », mais elle n'explique pas ce qu'elle entend par ce commentaire et n'y fait aucune autre référence.

En ce qui concerne le verdict des critiques sur la pièce, il ne fait pas l'unanimité. Il passe de complètement raté à extraordinaire selon le critique. Ainsi, Robert Lévesque signe un compte rendu très négatif dans lequel il considère que la pièce est un « glissement²¹⁴ » par rapport à ce qui est présenté normalement à la NCT. Il en va de même pour Carmen Montessuit du *Journal de Montréal* qui semble cependant mettre le blâme sur le sujet de la pièce plutôt que sur la production elle-même. Elle affirme d'ailleurs d'entrée de jeu : « Je sais que c'est bien joué. Je sais que la plupart des gens ont aimé cette pièce qui est paraît-il très forte; ce n'est pas mon cas²¹⁵. » Cependant, les critiques de Beaunoyer dans *La Presse* et de Donnelly dans *The Gazette* sont plus favorables. Les deux journalistes considèrent la pièce comme « un grand bonheur théâtral²¹⁶ » et « *a good tragic yarn*²¹⁷ ». Dans les journaux hebdomadaires spécialisés, la critique du *Voir* est excellente. Isabelle Mandalian parle « [d']un spectacle à la marque presque parfaite qui a, comme le dit le slogan publicitaire,

²¹³ « La voix de Dalpé est typiquement et agréablement franco-ontarienne ». C'est moi qui traduis. Pat Donnelly, « Actors Thrive on Eddy Script », *loc. cit.*

²¹⁴ Robert Lévesque, *loc. cit.*

²¹⁵ Carmen Montessuit, *loc. cit.*

²¹⁶ Jean Beaunoyer, *loc. cit.*

²¹⁷ « une bonne histoire tragique ». C'est moi qui traduis. Pat Donnelly, « Actors Thrive on Eddy Script », *loc. cit.*

non seulement “du punch” mais est un véritable coup de poing²¹⁸ ». Elle ajoute que le public « sort de ce spectacle complètement galvanisé par l’énergie, la soif de vivre qui y sont véhiculées²¹⁹ ». Finalement, la critique du *Montreal Mirror* est plus nuancée : « *This is not to say that Eddy is entirely lightweight (no pun intended). It’s simply an unfinished work. There are moments of genuine beauty in the text and the story and you wish that it was all so beautiful, not to mention coherent*²²⁰. » Quant aux journaux étudiants, leur opinion sur la pièce est souvent très polarisée et assez partagée. À titre d’exemple, le journal du Collège André-Laurendeau conclut en disant que « [l]a pièce aurait pu être réduite facilement de moitié [...] Bref, *Eddy* n’est pas un chef d’œuvre²²¹ ! » À l’inverse, le journal du Département de communication de l’UQAM parle d’un spectacle « à voir absolument²²² ».

Le premier élément qui ressort de cette première série de critiques d’*Eddy* est que ces journalistes ont une vision très universelle des thématiques. La plupart des critiques fondent leur compréhension de la pièce sur la représentation du monde de la boxe et les drames personnels auxquels sont confrontés les personnages. De plus, les critiques journalistiques ont complètement laissé de côté le passé sudburois d’*Eddy* et de Vic en n’abordant pas la présence des spectres ou les références à la mine présentes dans la pièce. En outre, ceux qui ont souligné leur présence les ont qualifiés de non pertinentes. Les critiques ne parlent pas non plus de la littérature franco-ontarienne ou de l’origine de l’auteur, ils font plutôt des liens avec les autres pièces qui sont jouées à Montréal à l’époque ou encore avec d’autres

²¹⁸ Isabelle Mandalian, *loc. cit.*

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ « Sans suggérer qu’*Eddy* est un poids-plume (sans vouloir faire de jeu de mots). C’est simplement une œuvre incomplète. Il y a, dans le texte et dans l’histoire, des moments de véritable beauté et on voudrait que l’ensemble soit aussi beau et, évidemment, cohérent. » C’est moi qui traduis. Gaëtan Charlebois, *loc. cit.*

²²¹ BAnQ, Fonds Théâtre Denise-Pelletier (P108), P108/S3/SS32/D1, Pierre-André Denis et Nathalie Baillargeon, « Eddy battu par K.O. », *Le VoxPopuli*, vol. 3, n° 3, novembre 1994.

²²² BAnQ, Fonds Théâtre Denise-Pelletier (P108), P108/S3/SS32/D1, Isabelle Roy, « Eddy : meilleur que Rocky! », *ComMédia*, vol. 6, n° 1, novembre 1994.

dramaturges québécois. De plus, aucun critique ne fait référence au contenu des *Cahiers de la NCT* portant sur l'origine de l'auteur et personne n'a semblé adoucir son verdict en fonction de la situation du théâtre franco-ontarien par rapport à la dramaturgie québécoise.

La réception montréalaise de la pièce a été étudiée par Mariel O'Neill-Karch qui publie dès décembre 1994 un article dans *Jeu* qui semble en fait être la suite de l'article sur la réception de Stratford qu'elle avait publié dans *Liaison*. Pour O'Neill-Karch, la pièce sert principalement à donner la parole aux faibles, ce qu'elle considère, avec raison, comme une thématique récurrente dans l'œuvre de Jean Marc Dalpé²²³. Elle affirme ensuite que le problème avec la production de Stratford était que la pièce n'avait pas été bien comprise par les acteurs et le public anglophone : « comme quoi on peut traduire les mots sans réussir à passer d'une culture à l'autre²²⁴. » Cette différence culturelle avait d'ailleurs été soulignée par Dalpé lui-même, selon ce que rapporte Pat Donnelly dans *The Gazette*. En effet, lorsque Donnelly demande à l'auteur quel était le problème avec la production de Stratford, le dramaturge répond :

The anglo-Canadian [sic] actors simply had difficulty in getting a grip on their franco-Ontarian [sic] and Quebecois characters. [...] And it really wasn't their fault. It was a culture gap. In Montreal, the francophone actors just picked up the script and dived in [...]. They know the people they are playing²²⁵.

La différence entre les deux mises en scène pourrait aussi avoir contribué au succès montréalais de la pièce parce qu'elle était, selon O'Neill-Karch, plus engageante pour le spectateur. Il est aussi possible de remarquer qu'O'Neill-Karch structure son article en fonction des éléments qui favorisent la production montréalaise au détriment de celle de

²²³ Voir Lucie Hotte, « Le cri et la crise : de la violence et du langage dans l'œuvre de Jean Marc Dalpé » dans Stéphanie Nutting et François Paré (dir.), *Jean Marc Dalpé, ouvrier d'un dire*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2007, p. 169-186 et François Paré, « Genèse de la rancœur. Sur trois œuvres dramatiques franco-ontariennes récentes », *Théories de la fragilité*, op. cit., p. 104-110.

²²⁴ Mariel O'Neill-Karch, « Eddy dans le ring », loc. cit.

²²⁵ « Les acteurs canadiens-anglais ont simplement eu de la difficulté à s'approprier leurs personnages franco-ontariens et québécois. [...] Ce n'était pas leur faute. C'était un décalage culturel. À Montréal, les acteurs francophones sont entrés dans l'œuvre. [...] Ils connaissent les personnages qu'ils jouent. » C'est moi qui traduis. Pat Donnelly, « Jean Marc Dalpé is Rocky of Canadian Theatre », *The Gazette*, 15 octobre 1994, p. D7.

Stratford. En effet, lorsqu'elle aborde la réception de *In The Ring*, elle s'attarde plutôt aux éléments positifs relevés par chacun des critiques, et ce, même si ces commentaires ne sont souvent que des nuances dans des articles assez négatifs. Elle qualifie aussi « d'impitoyables²²⁶ » les critiques du *Devoir* et du *Montreal Mirror* qui sont pourtant, surtout pour la deuxième, assez nuancées dans leurs positions. Mariel O'Neill-Karch autant dans l'article de *Jeu* que dans celui paru auparavant dans *Liaison*, semble vouloir adoucir les propos que les critiques ont tenus sur la pièce. En outre, l'hypothèse qu'elle avait émise au sujet des productions subséquentes qui amélioreraient la pièce s'avère, à la lumière de la réception journalistique montréalaise, en partie erronée. En effet, bien que les critiques soient meilleures à Montréal, la pièce n'y a tout de même pas connu un grand succès et les critiques ont soulevé les mêmes problèmes qu'à Stratford, notamment en ce qui concerne la présence des spectres. L'article d'O'Neill-Karch donne plutôt l'impression qu'elle cherche à encourager le développement de la littérature franco-ontarienne. Pour elle,

l'intérêt manifesté pour *Eddy* est un signe évident à la fois de la qualité de l'écriture dramatique de Jean Marc Dalpé et de la vitalité du théâtre franco-ontarien qui sort de son milieu sudburois (mais sans oublier « d'où [il] vient ») pour s'épanouir dans les grands centres de théâtre de l'Ontario et du Québec²²⁷.

Il ressort de la lecture de cet article l'impression que la critique a voulu mettre de l'avant l'origine franco-ontarienne de l'auteur.

Les autres chercheurs qui ont publié sur la pièce dans les revues savantes ont un horizon d'attente différent les uns des autres. Parmi ces critiques, il n'y a que Pierre L'Hérault qui ait vu la pièce sur scène en plus de prendre connaissance du texte publié. Ce critique a lu les articles des *Cahiers de la NCT* auxquels il fait référence à quelques reprises dans son compte rendu. Il mentionne aussi l'article de Mariel O'Neill-Karch paru dans

²²⁶ Mariel O'Neill-Karch, « Eddy dans le ring », *loc. cit.*

²²⁷ *Ibid.*

Liaison. Il va donc sans dire que L'Hérault, au moment d'écrire son article, a une bonne connaissance de la pièce, mais aussi de ce qui a été écrit sur celle-ci. Lucie Robert et Nicole Richardson fondent quant à elles leurs comptes rendus uniquement sur le texte publié. Richardson souligne d'ailleurs que « [c]omme pour toute pièce de théâtre, *Eddy* est faite pour être jouée et non lue²²⁸ ». Lucie Robert pour sa part ne fait aucune référence à la pièce sur scène. Aussi, dans les deux cas, les critiques ne semblent pas avoir pris connaissance de ce qui s'était écrit avant sur la pièce.

Dès le début de leur compte rendu d'*Eddy*, Pierre L'Hérault et Lucie Robert font référence au passé du personnage éponyme et à la thématique identitaire. L'Hérault a sous-titré son compte rendu « Le poids de l'origine²²⁹ », alors que Robert affirme d'entrée de jeu que « comme pratiquement toutes les pièces qui nous proviennent du Nouvel Ontario [sic], *Eddy* problématise la situation des francophones hors Québec, en mettant en scène des personnages qui, ayant quitté les mines de Sudbury, se trouvent coupés de leurs racines²³⁰ ». Pour L'Hérault, toute la pièce cherche à rétablir le lien à l'origine qu'Eddy a voulu rompre en s'installant à Montréal. Tous les éléments présents dans la pièce sont donc, selon lui, au service de cette entreprise²³¹. Lucie Robert mentionne ensuite que tous les thèmes liés à la volonté d'échapper au milieu, « à la pauvreté et à la violence paternelle, constante dans la dramaturgie du Nouvel Ontario [sic]²³² » y sont présents. Les deux critiques abordent de surcroît les éléments qu'ils considèrent comme caractéristiques de l'écriture de Dalpé. Ils s'intéressent d'abord à la langue qui est, selon L'Hérault, « plus dure, plus marquée par

²²⁸ Nicole Richardson, *loc. cit.*

²²⁹ Pierre L'Hérault, *loc. cit.* p. 18.

²³⁰ Lucie Robert, *loc. cit.*, p. 725.

²³¹ Pierre L'Hérault, *loc. cit.*, p. 18.

²³² Lucie Robert, *loc. cit.*, p. 726.

l'anglais que celle d'un [Michel] Tremblay²³³ ». Robert parle quant à elle d'une langue « dure qui cogne autant que les poings²³⁴ ». Robert considère aussi que « [l]a dramaturgie franco-ontarienne actuelle se trouve ainsi à réintroduire, dans la littérature, une réflexion sur l'aliénation, dont l'intérêt est néanmoins maintenu par l'ambivalence de la situation des personnages²³⁵ ». Cette aliénation transite à la fois par le passé d'Eddy qui revient le frapper de plein fouet²³⁶, mais aussi par le fait que les personnages doivent constamment renier leur famille pour réussir²³⁷. Ces aspects sont aussi présents dans le compte rendu de Nicole Richardson. Elle affirme que la langue est « simple mais représentative de la classe sociale ouvrière²³⁸ ». Selon elle, les personnages sont décrits en fonction de leur impuissance et de leur aliénation qui se manifestent par le fait qu'ils n'arrivent jamais, les uns comme les autres, à se faire respecter. Contrairement à L'Hérault et Robert, Richardson ne fait jamais référence à l'origine franco-ontarienne des personnages. Les thèmes de l'aliénation et de la langue sont plutôt présentés comme des éléments qui caractérisent l'écriture de Dalpé.

Pour ces trois critiques, contrairement aux comptes rendus journalistiques, la présence des spectres et leur rôle dans l'histoire d'Eddy ne semblent pas avoir posé problème. Deux hypothèses pourraient expliquer cette différence. D'abord, leur présence est peut-être plus facile à comprendre à la lecture du texte publié. Ensuite, il est possible que, dans les cas de L'Hérault et de Robert, comme ils considèrent que l'histoire de la pièce est liée à l'origine des personnages, les propos tenus par les spectres ne font que confirmer leur compréhension de la pièce. Les trois critiques ont aussi souligné l'importance du personnage de Mado pour Eddy, mais aussi le fait que Dalpé lui a donné une place dans un univers

²³³ Pierre L'Hérault, *loc. cit.*, p. 18.

²³⁴ Lucie Robert, *loc. cit.*, p. 726.

²³⁵ *Ibid.*, p. 725.

²³⁶ Pierre L'Hérault, *loc. cit.*, p. 19.

²³⁷ Lucie Robert, *loc. cit.*, p. 726.

²³⁸ Nicole Richardson, *loc. cit.*

essentiellement masculin. Le verdict est aussi le même pour les trois critiques, c'est-à-dire que Dalpé met en scène des « personnages [qui] s'avèrent toujours convaincants²³⁹ » et *Eddy* est « une belle production qui rend justice à la qualité d'une écriture déjà bien reconnue²⁴⁰ ».

La critique savante, à part peut-être Richardson, semble donc avoir adopté une lecture plutôt particulariste d'*Eddy*. O'Neill-Karch adoucit le verdict posé sur la pièce par la critique journalistique pour insister sur le fait que la dramaturgie franco-ontarienne gagne en importance. De plus, les critiques de *Spirale* et de *Voix et Images* s'attardent à l'origine de l'auteur et au contenu thématique de la pièce pour établir un lien avec l'Ontario français. La critique journalistique montréalaise, au contraire, adopte un mode de lecture plus universaliste. En effet, ces journalistes ont presque complètement éliminé les références à l'origine du protagoniste. Ces critiques se sont plutôt attardés au drame individuel vécu par chacun des personnages. Il est d'ailleurs possible que l'incompréhension des spectres ait motivé cette lecture faisant abstraction des liens entre la pièce et l'identité franco-ontarienne. Or cette vision plus universaliste pourrait également être attribuable au choix de mise en scène de Brigitte Haentjens. En effet, la pièce a été créée deux ans plus tard par le Théâtre du Trillium d'Ottawa dans une mise en scène de Pierre Collin, qui tenait le rôle de Coco dans la production montréalaise. Si l'on en croit les articles qui ont été publiés dans le journal *Le Droit*, cette nouvelle production semblait appeler à une interprétation plus particulariste.

C'était, en effet, l'intention de Pierre Collin de faire en sorte que « la mise en scène de la pièce *Eddy* [soit] très différente de ce qu'elle était à Montréal. [...] Car il [avait] sa propre vision des choses, sa propre façon d'interpréter le texte²⁴¹ ». Selon ce metteur en scène, *Eddy* est « une pièce très intéressante, différente. On peut y voir plusieurs calques

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Pierre L'Hérault, *loc. cit.*, p. 19.

²⁴¹ Julie Lemieux, *loc. cit.*

anglais et observer la couleur du peuple franco-ontarien. On y sent la préoccupation de vouloir sortir de son trou²⁴² ». Cette « couleur » franco-ontarienne a d'ailleurs été mise de l'avant par l'équipe du Théâtre du Trillium, si l'on en croit les propos d'Edgar Demers. Il rapporte que le décor représente le « trou imaginaire d'une mine à Sudbury qui accompagne les mineurs toute leur vie, peu importe leur destination afin de réaliser leurs rêves ou vivre leurs cauchemars²⁴³ ». Les commentaires sur les thématiques de la pièce diffèrent eux aussi de ce que les critiques montréalais affirmaient. Demers soutient qu'

on a dit qu'*Eddy* était l'histoire d'un homme à la recherche de son identité. Personnellement, j'y ai vu davantage. Eddy sait que trop bien qui il est, soit un gars né pour un petit pain, mais cela ne l'empêche guère de se considérer comme un boulanger avec tout le pain nécessaire à ses aspirations²⁴⁴.

Pour ce critique, toute la pièce tourne autour de cette surconscience identitaire qu'Eddy rejette sans arrêt pour tenter d'échapper au fait qu'il est né pour un petit pain. Pour Demers, la pièce est bel et bien liée à une représentation de l'identité collective fondée sur le passé sudburois d'Eddy et de Vic, et ce, bien qu'il s'attarde aussi à l'identité individuelle du personnage. À ce sujet, il aborde notamment le fait qu'Eddy « s'agrippe à ses rêves depuis des décennies pour réaliser beaucoup trop tard que ses ambitions se sont transformées avec les années en de véritables cauchemars²⁴⁵ ». Le seul bémol soulevé par Demers au sujet de la pièce est qu'il « n'[a] pas tout à fait saisi la portée du spectre – la conscience de jadis, le remord d'aujourd'hui²⁴⁶? » Il est intéressant de remarquer que le journaliste du *Droit*, contrairement aux critiques qui l'ont précédé, parle « du spectre ». Cette différence laisse supposer que Collin a choisi de fondre les deux personnages en un. Par contre, cette modification ne semble pas avoir suffi à régler le problème de compréhension entourant ce(s)

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ Edgar Demers, *loc. cit.*

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

personnage(s). Il est tout de même clair que, pour le critique du *Droit*, les spectres permettent de faire le lien avec l'identité franco-ontarienne du personnage éponyme. La critique d'Ottawa est aussi différente de celle de Montréal en ce que la première production de la pièce était plutôt comparée à des pièces de dramaturges québécois, alors que Demers compare la nouvelle production à l'œuvre de dramaturges américains des années 1940, soit *La ménagerie de verre* de Tennessee Williams et *La mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller. Ce faisant, Demers inclut l'écriture de Dalpé dans une tradition théâtrale beaucoup plus large qui dépasse le contexte franco-ontarien ou québécois.

Bref, la critique de Demers est intéressante pour plusieurs raisons. D'abord, il étudie la pièce en fonction des thématiques liées à l'identité collective, notamment les références au passé d'Eddy et de Vic conformément à la volonté du metteur en scène. Ensuite, il s'attarde aussi à l'identité individuelle des personnages à travers, entre autres, leurs aspirations. Demers ne se limite donc pas aux thématiques liées à l'identité collective franco-ontarienne et ne cherche pas à présenter la pièce sous un meilleur jour. Il aborde donc *Eddy* d'une façon particularisante tout en inscrivant tout de même l'œuvre de Dalpé dans un contexte plus large, faisant le lien avec une lecture relevant de l'universalisme.

La réception d'*Eddy* dans son ensemble est très inégale. La grande majorité des critiques souligne la qualité de l'écriture dramatique de Jean Marc Dalpé. Cependant, la qualité de la production ne fait pas l'unanimité. Il est aussi possible de remarquer plusieurs différences entre les propos tenus par la critique journalistique et la critique savante. Le fait que les uns se soient basés sur la pièce sur scène alors que les autres aient pris connaissance du texte imprimé peut avoir contribué à cette différence entre les interprétations. Aussi, le fait que la version francophone de la pièce ait connu trois productions différentes en deux ans montre l'intérêt des gens du milieu théâtral pour le théâtre de Dalpé. Cependant, on remarque

que, bien qu'elle soit plus favorable, la critique savante a adopté une lecture plus particularisante de la pièce que la critique journalistique. Cet aspect est très évident dans les revues québécoises, mais aussi dans les deux articles de Mariel O'Neill-Karch.

1998, en *Acadie* : *Laurie ou La vie de galerie d'Herménégilde Chiasson*

Le théâtre l'Escaouette de Moncton, le Théâtre populaire d'Acadie (TPA) et le Théâtre français du CNA ont coproduit la pièce *Laurie ou La vie de galerie* qui a été présentée pour la première fois dans les salles de chacune de ces compagnies entre mars 1998 et juin 1999. La première réception de la pièce compte cinq comptes rendus critiques, dont quatre sont parus dans des journaux du Nouveau-Brunswick et un dans le quotidien *Le Droit* d'Ottawa. La première série de représentations présentée au théâtre l'Escaouette à Moncton a donné lieu à un article dans la chronique « Tintamarre » de *L'Acadie Nouvelle*²⁴⁷ et un autre de Mario Leduc²⁴⁸ dans *Le Front*, le journal étudiant de l'Université de Moncton. La pièce a ensuite été présentée par l'Escaouette à Shédiac. Ces représentations n'ont cependant donné lieu à aucun compte rendu. La pièce a ensuite été jouée à la Boîte-Théâtre de Caraquet au mois d'août 1998. Ces représentations ont fait l'objet d'une critique de Caroline Pelletier²⁴⁹ dans *L'Acadie Nouvelle*. À l'automne de la même année, la pièce est présentée à nouveau à Moncton, cette fois dans la grande salle du Théâtre Capitole. Marc Poitras²⁵⁰ a signé un compte rendu au sujet de ces représentations dans *Le Front*. La pièce a également été jouée à Winnipeg en janvier 1999, où un prépapier²⁵¹ a été publié. Finalement, la pièce a été présentée au CNA à Ottawa en juin 1999 dans le cadre du festival de théâtre

²⁴⁷ David Lonergan, « La belle vie de galerie », *L'Acadie Nouvelle*, Cahier *L'accent acadien*, 21 au 27 mars 1998, p. 6. Repris dans *Tintamarre. Chroniques de littérature dans l'Acadie d'aujourd'hui*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2008, p. 68-70.

²⁴⁸ Mario Leduc, « *Laurie ou la vie de galerie* : du Chiasson “léger”... mais efficace », *Le Front*, 20 mars 1998, p. 10.

²⁴⁹ Caroline Pelletier, « Le dernier des “fatigués de naissance” », *L'Acadie Nouvelle*, 4 août 1998, p. 20.

²⁵⁰ Marc Poitras, « *Laurie or not Laurie, that is the question* », *Le Front*, 28 octobre 1998, p. 9.

²⁵¹ Anie Cloutier, « Réflexions sur un balcon », *La Liberté*, 8 au 14 janvier 1999, p. 9.

« Les 15 jours de la dramaturgie des régions » où elle a fait l'objet d'un prépapier²⁵² ainsi que d'un compte rendu d'Ève Dumas²⁵³ dans *Le Droit*. Or, malgré la notoriété déjà acquise par Chiasson au moment de la production de la pièce en 1998, la critique savante ne semble pas s'y être intéressée. Un article est aussi paru dans une revue culturelle, soit dans la revue *Jeu*²⁵⁴ en 2001. L'article aborde en fait deux pièces de Chiasson à l'affiche à l'été 2000 au TPA, soit *Pour une fois* et *Laurie ou La vie de galerie*. On retrouve aussi un très court compte rendu dans *Canadian Litterature*²⁵⁵ paru à l'occasion de la publication de la pièce.

Comme c'est le cas pour toutes les autres pièces abordées dans cette thèse, je me suis intéressée principalement à la première réception. Par contre, *Laurie ou La vie de galerie* est un cas particulier, parce qu'elle a été jouée dans sa production originale sur une très grande période, soit de 1998 à 2003 et à l'été 2006. Elle a tourné à travers le Nouveau-Brunswick à de nombreuses reprises et elle est très connue du public local. De ce fait, en plus des cinq comptes rendus parus dans la première année des représentations, la pièce a fait l'objet de plusieurs autres articles qui abordent quand même des aspects intéressants de la pièce bien qu'ils ne constituent pas en soi des comptes rendus critiques. J'ai donc tenu compte de tous les articles qui sont parus concernant *Laurie ou La vie de galerie* pendant cette période, mais en me concentrant uniquement sur les textes plus longs, dont un grand nombre sont des entrevues. Je n'ai donc pas inclus dans mon analyse les annonces de spectacles et les petits encadrés qui reprenaient essentiellement le contenu des communiqués de presse.

Les critiques qui ont écrit sur *Laurie ou La vie de galerie* ont un horizon d'attente assez différent les uns des autres. David Lonergan est le premier à publier un compte rendu

²⁵² Ève Dumas, « *Laurie ou la vie de galerie*. Travailler, c'est trop dur », *Le Droit*, 18 juin 1999, p. 45.

²⁵³ Ève Dumas, « *Laurie ou la vie de galerie*. Cours de pataphysique acadienne ? », *Le Droit*, 21 juin 1999, p. 24.

²⁵⁴ Louis-Dominique Lavigne, « Herménégilde Chiasson, dramaturge : *Laurie ou la vie de galerie* et *Pour une fois* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 98, 2001, p. 30-34.

²⁵⁵ Sylvain Marois, « Mouvance(s) dramatique(s) », *Canadian Litterature*, n° 181, été 2004, p. 114-115.

de la pièce. Professeur de théâtre à l'Université de Moncton, il est néanmoins très connu du public acadien grâce notamment à sa chronique dans *L'Acadie Nouvelle*, le seul espace critique en Acadie à l'époque. Comme le dit Raoul Boudreau, « Lonergan a accompli ce que personne d'autre n'avait réussi avant lui : assurer une critique littéraire et artistique des productions acadiennes sur une longue durée²⁵⁶ ». Lonergan a donc une très grande notoriété auprès du public et sa chronique est très lue. Son horizon d'attente est influencé par sa grande connaissance du milieu culturel acadien. De plus, il a écrit plusieurs articles sur l'œuvre d'Herménégilde Chiasson, autant sur sa poésie que sur son théâtre dans le cadre de cette même chronique. Mario Leduc affirme, quant à lui, dans son compte rendu, qu'il ne connaît pas le travail de l'auteur : « Du Chiasson “léger” m'a-t-on laissé entendre (je ne connais personnellement pas l'auteur, sinon de nom), un style différent de celui auquel il a habitué son public avec des textes, des thèmes, un traitement plus “sérieux”²⁵⁷. » Il fait d'ailleurs abstraction dans son article de toutes les œuvres antérieures de l'auteur. Quant à Caroline Pelletier, au moment où la pièce est présentée, elle occupe, à *L'Acadie Nouvelle*, le poste de chef de pupitre pour la section des arts. Il est donc probable qu'elle connaisse, au moins en partie, la production artistique de Chiasson, ainsi que les pièces créées à l'Escaouette et au TPA. À Ottawa, Ève Dumas est journaliste pour *Le Droit* et étudiante en lettres françaises à l'Université d'Ottawa. Dans son prépapier, elle qualifie Chiasson de « très prolifique poète et dramaturge acadien²⁵⁸ ». Il est par contre difficile de cerner sa connaissance des œuvres antérieures de l'auteur. C'est aussi le cas pour les autres journalistes qui ont écrit sur la pièce au cours des années où elle a été présentée. Cependant,

²⁵⁶ Raoul Boudreau, « Préface 2. Un relais de parole », dans David Lonergan, *Tintamarre. Chroniques de littérature dans l'Acadie d'aujourd'hui*, op. cit., p. 14.

²⁵⁷ Mario Leduc, loc. cit.

²⁵⁸ Ève Dumas, « Laurie ou la vie de galerie. Travailler, c'est trop dur », loc. cit.

il est possible de dire que l'horizon d'attente de ceux qui ont écrit par la suite a certainement été influencé par le succès que celle-ci a connu au cours des premières années de représentations.

En ce qui concerne la première réception de la pièce en Acadie, plusieurs commentaires reviennent d'un critique à l'autre. Le premier élément qui est discuté par chacun d'eux est le côté satirique de la pièce. En effet, Lonergan affirme que le spectacle se compare à la « tradition de la farce [et] de la satire²⁵⁹ », tandis que Leduc, parle d'un univers « satirique à la limite de la caricature²⁶⁰ ». Pelletier mentionne pour sa part que « [l]e public se glousse [*sic*] des propos loufoques de Laurie, et de ses propres travers, et peut aussi se laisser gagner par la satire des propos²⁶¹ ». Cet effet cathartique du rire est aussi souligné par Lonergan. Pour sa part, Marc Poitras parle plutôt d'une représentation humoristique de la société présentée par la pièce. Selon lui, « les textes herménégildesques prônent avec humour et tendresse la résistance de l'Acadien qui doit rester lui-même et ne doit pas se laisser assimiler²⁶² ». Pour lui, la pièce est donc porteuse d'un message lié à la sauvegarde d'une identité collective. L'article de Lonergan va d'ailleurs un peu dans le même sens; pour lui, « Herménégilde Chiasson permet enfin aux éternels rejetés que sont tous les Laurie de la terre de prendre une douce revanche sur le destin²⁶³ ». Il ajoute aussi que « *Laurie ou la vie de galerie* est un gigantesque pied de nez à tous ceux qui ont la condamnation d'autant plus facile qu'ils sont les privilégiés de la société²⁶⁴ ». Pour Lonergan la pièce ne critique pas Laurie, mais lui donne la parole, alors que Mario Leduc dans son article considère que la pièce sert plutôt à caricaturer des situations. Pour Leduc, *Laurie ou La vie de galerie* est

²⁵⁹ David Lonergan, *loc. cit.*

²⁶⁰ Mario Leduc, *loc. cit.*

²⁶¹ Caroline Pelletier, « Le dernier des "fatigués de naissance" », *loc. cit.*

²⁶² Marc Poitras, *loc. cit.*

²⁶³ David Lonergan, *loc. cit.*,

²⁶⁴ *Ibid.*

« [u]ne pièce que l'on prendra au premier degré ou auquel [sic] on réfléchira plus à fond, selon les humeurs. Car les pistes ne manquent pas : réflexion sur le rêve, la langue, choc des cultures (ou de LA Culture [...])²⁶⁵ ». Ce qui est intéressant est que la façon dont les critiques ont compris la pièce l'ancre à différents degrés dans des thématiques associées à l'identité. Poitras s'appuie sur le lien qu'il est possible de faire entre la pièce et l'identité collective en prônant un message de résistance des Acadiens. Lonergan s'intéresse aussi à cette identité collective, mais de façon plus large. Il la conçoit plutôt comme liée aux classes sociales de façon plus générale. Selon lui, le texte de Chiasson donne la parole à des gens normalement laissés pour compte, pas exclusivement aux Acadiens. Leduc aborde quant à lui des thèmes associés à la fois à l'identité individuelle (le rêve) et à l'identité collective (la langue). Bref, les journalistes qui qualifient la pièce de satire reconnaissent le côté dénonciateur et la part de critique sociale présents dans la pièce. Cependant, les groupes de personnes touchés par la caricature varient selon les lecteurs.

Un autre élément central dans les critiques de *Laurie ou La vie de galerie* est le succès rencontré par la pièce. En effet, Lonergan conclut son texte en affirmant que la pièce est un « spectacle sans prétention [qui] devrait connaître un bon succès populaire²⁶⁶ ». C'est aussi ce que constate Caroline Pelletier, elle commence son article en soulignant que la « pièce acclamée à Moncton et à Shédiac réussit ici [à Caraquet] aussi à désaltérer la foule²⁶⁷ ». Elle conclut ensuite en faisant, comme Lonergan, une prédiction : « gageons que la pièce obtiendra à Caraquet un succès populaire semblable à celui obtenu en juillet [à Shédiac]²⁶⁸. » Il est important de remarquer que ces deux critiques parlent dans leur compte

²⁶⁵ Mario Leduc, *loc. cit.*

²⁶⁶ David Lonergan, *loc. cit.*

²⁶⁷ Caroline Pelletier, « Le dernier des "fatigués de naissance" », *loc. cit.*

²⁶⁸ *Ibid.*

rendu d'un « succès populaire ». Cette notion reviendra d'ailleurs constamment dans les articles publiés par la suite. *Laurie ou La vie de galerie* est devenue, au fil du temps, la production acadienne que tout le monde au Nouveau-Brunswick devrait voir. À la suite du succès populaire qu'ont connu les premières séries de représentations à Moncton, Shédiac et Caraquet, Denis Richard, sous le pseudonyme de son personnage d'Euclide Saint-Cœur, a lancé un disque contenant les chansons du spectacle. Cet album atteste non seulement du succès que connaît la pièce, mais il contribue aussi à la faire connaître auprès des gens qui ne vont pas au théâtre. En effet, le public qui va voir la pièce et achète le disque participe à la diffusion des chansons à l'extérieur de la salle de spectacle. L'équipe de promotion de l'Escaouette a d'ailleurs beaucoup misé sur l'engouement qui s'est développé autour de *Laurie ou La vie de galerie*.

Bref, pour les critiques acadiens, Laurie est un personnage familier qui fait rire les gens de l'Acadie. Ces derniers n'ont pas vraiment cherché à comparer la pièce à aucune autre production et ont plutôt adopté une vision qui l'ancrait dans son milieu d'origine. Cependant la critique de Mario Leduc dans *Le Front* semble avoir une vision plutôt extérieure à l'Acadie. Pour lui, la langue de la pièce, dans une certaine mesure, est une « curiosité pour touristes en mal d'exotisme²⁶⁹ ». Il est aussi le seul à utiliser des comparaisons pour décrire la pièce qui selon lui est un mélange entre l'univers de Michel Tremblay et celui de Plume Latraverse. Cet exotisme souligné par Leduc est d'ailleurs ce qui ressort le plus de la critique d'Ève Dumas publiée lors du passage de la pièce à Ottawa. En effet, la chroniqueuse du *Droit* présente d'abord le personnage de Laurie comme « une espèce d'emblème national satyrique [*sic*] des Acadiens²⁷⁰ ». Par la suite, elle affirme que « certains gags résonnent

²⁶⁹ Mario Leduc, *loc. cit.*

²⁷⁰ Ève Dumas, « *Laurie ou la vie de galerie*. Cours de pataphysique acadienne ? », *loc. cit.*

moins à quelques centaines de milles de leur “pays” d’origine²⁷¹ ». Elle parle néanmoins de la pièce comme d’une « bonne comédie légère, mais qui se lit à divers degrés. [...] [O]n [ne] rit [pas] niaisement tout au long de *Laurie ou la vie de galerie*²⁷² ». Par contre, elle ne cherche pas à interpréter le message de la pièce ou à en faire une analyse plus poussée.

Il va donc sans dire que les comptes rendus issus de la critique journalistique qui ont été publiés sur *Laurie ou La vie de galerie* lui sont très favorables. Alors que Poitras termine son article en qualifiant la pièce de « chef d’œuvre²⁷³ », Leduc parle pour sa part d’une « comédie [qu’il] recommande chaudement avec rires, bières et chansons en abondance au menu²⁷⁴ ». Il est aussi possible de remarquer que ce ne sont pas tous les critiques qui ont la même compréhension de la pièce, ce qui fait que les thématiques liées à l’identité collective acadienne ne sont pas exploitées de la même façon d’un critique à l’autre. Ces thématiques sont en effet abordées de trois façons différentes, soit comme étant liées à l’identité individuelle à travers les aspirations personnelles des personnages. D’autres lient plutôt la pièce à une identité collective acadienne ou à une identité collective plus universelle en fonction, par exemple, de la classe sociale.

Il est cependant important de noter que ces cinq comptes rendus ne sont qu’un petit échantillon de ce qui est paru sur la pièce. À titre d’exemple, dans *L’Acadie Nouvelle* seulement, j’ai recensé 17 articles parmi lesquels seuls ceux de David Lonergan et de Caroline Pelletier, abordés plus tôt, sont des comptes rendus critiques qui font une analyse de la pièce. Plusieurs des articles qui ont été publiés entre la parution de ces comptes rendus et la dernière représentation de la pièce en 2006 contiennent néanmoins des éléments

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ Marc Poitras, *loc. cit.*

²⁷⁴ Mario Leduc, *loc. cit.*

intéressants qui sont répétés dans plusieurs d'entre eux. En effet, sans offrir d'interprétation ou de critique de la pièce ces articles font écho aux critiques qui les ont précédés. Tout d'abord, la longévité de la pièce a donné lieu à plusieurs papiers, notamment dans le cadre des 100^e, 150^e et 200^e représentations. Caroline Pelletier, qui a publié une critique de la pièce en 1998, signe, toujours dans *L'Acadie Nouvelle*, un article sur la 100^e représentation dans lequel elle dresse un bilan, avec les comédiens, du succès de *Laurie ou La vie de galerie*. Elle y souligne le fait que le succès de la pièce de Chiasson est exceptionnel, car « il est rare qu'une pièce soit reprise aussi souvent, même à Montréal, où une cinquantaine de représentations représente un grand succès, l'exception confirmant la règle étant certainement le succès *Broue*²⁷⁵ ». Dans le même ordre d'idée, la responsable des communications du théâtre l'Escaouette affirme en entrevue à *L'Acadie Nouvelle*, à l'occasion de la 150^e représentation, que « [l]e succès de *Laurie ou la vie de galerie* continue de surprendre²⁷⁶ ». Elle ajoute : « Ce succès me fait penser à la pièce *Broue* qui continue au Québec après 25 ans²⁷⁷. » Au même moment, le théâtre l'Escaouette commence aussi à faire paraître des communiqués de presse qui mettent l'accent sur le fait qu'il

reprend ce grand succès du théâtre acadien à la demande populaire. Rendre visite à LAURIE l'été est devenu une tradition pour plusieurs. La pertinence de ces représentations a été confirmée encore une fois au printemps dernier lorsque Laurie, Euclide, Bénélda et Georgette ont fait le tour de la province du Nouveau-Brunswick et plusieurs représentations ont eu lieu à guichet fermé²⁷⁸.

Après avoir arrêté d'être jouée en 2003 à la 196^e représentation²⁷⁹, la pièce a été reprise en 2006, pour atteindre la 200^e représentation grâce à laquelle, comme le rappelle le théâtre l'Escaouette par voie de communiqué, « *Laurie ou La vie de galerie* est la création théâtrale

²⁷⁵ Caroline Pelletier, « L'aventure d'un succès », *L'Acadie Nouvelle*, Cahier *L'accent acadien*, 14 au 20 juillet 2000, p. 3.

²⁷⁶ P.R., « Laurie reprend sa galerie », *L'Acadie Nouvelle*, 9 juillet 2001, p. 22.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ Théâtre l'Escaouette, Archives, Carole Chouinard, communiqué de presse, « *Laurie ou La vie de galerie* reprend l'affiche au Théâtre de la Grand-Voile », 2001.

²⁷⁹ Denise Grandmaison, « Et de 150 pour *Laurie ou la vie de galerie* ! », *L'Étoile*, 11 août 2001, p. 32.

acadienne la plus jouée après *La Sagouine*. Qu'on se le dise²⁸⁰ ! » La compagnie insiste aussi sur le fait que « [c]'est maintenant une tradition pour les vacanciers et la population locale de Shédiac de rendre visite à Laurie l'été²⁸¹ ». De ce fait, la question du public est toujours abordée que ce soit dans les articles ou dans les comptes rendus qui portent sur la pièce. Plusieurs vont souligner le fait que « *Laurie ou la vie de galerie* a aussi réussi à gagner un public peu habitué au théâtre²⁸² ». Cette remarque sera confirmée par la responsable des communications du théâtre l'Escaouette, Carole Chouinard, qui affirme à une journaliste de l'hebdomadaire *l'Étoile* en 2001

qu'il a été possible d'aller chercher un public plus jeune au cours des cinq dernières semaines. Un autre élément intéressant, c'est que la moitié des spectateurs sont des touristes de l'extérieur à la recherche d'activités culturelles. [...] Beaucoup de gens y retournent plusieurs fois en initiant de nouveaux amis à chaque fois²⁸³.

Les comédiens soulignent dans le même article qu'« on s'étonne de voir que, beaucoup de gens, surtout des hommes, qui ne vont habituellement pas au théâtre, revenir [sic] à maintes reprises²⁸⁴ ». Un journaliste de *L'Acadie Nouvelle* avait d'ailleurs recueilli les propos d'une spectatrice montréalaise qui avait assisté à la 100^e représentation et qui expliquait qu'« [elle avait] bien aimé, mais [qu'] il y a des petits bouts [qu'elle avait] mal compris parce [qu'elle] ne [vient] pas [de l'Acadie]²⁸⁵ ». Les compagnies qui présentent la pièce se sont donc adaptées à ce nouveau public et *L'Acadie Nouvelle* rapporte en 2003 qu'au TPA, « à l'entrée, on remet le programme dans lequel on retrouve un petit lexique qui définit, avec l'humour désarmant de l'auteur, les termes acadiens²⁸⁶ ».

²⁸⁰ Théâtre l'Escaouette, Archives, Catherine Laratte, communiqué de presse, « Le 18 juillet marque la 200^e représentation de *Laurie ou La vie de galerie* », 13 juillet 2006.

²⁸¹ Théâtre l'Escaouette, Archives, Catherine Laratte, communiqué de presse, « Cet été, *Laurie ou La vie de galerie* reprend l'affiche au Théâtre de la Grand-Voile de Shédiac! », 28 juin 2006.

²⁸² Caroline Pelletier, « L'aventure d'un succès », *loc. cit.*

²⁸³ Denise Grandmaison, *loc. cit.*

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Isabelle Lacroix, « Et de 100 pour Laurie », *L'Acadie Nouvelle*, 17 juillet 2000, p. 20.

²⁸⁶ E.B., « Une comédie toujours d'actualité à la Boîte-Théâtre », *L'Acadie Nouvelle*, 18 juillet 2003, p. 37.

Certains journalistes tentent aussi, surtout lors d'entretiens avec les comédiens, d'expliquer le succès de la pièce. Caroline Pelletier rapporte que, selon la distribution, « deux grandes tendances se dégagent : l'équipe et le caractère acadien de la pièce²⁸⁷. » D'ailleurs pour les comédiens « la pièce est exportable. Ils en ont eu la preuve au Manitoba. Cette fenêtre sur l'Acadianité mérite d'être vue soutiennent-ils²⁸⁸ ». Dans le même ordre d'idée, le journaliste Dominic Léger rapporte les propos de Denis Richard pour qui le succès de la pièce tient au fait que

c'est un regard que l'on jette sur la perception qu'ont les gens du mode de vie en Acadie. « La pièce d'Herménégilde Chiasson est l'une des premières pièces où l'on rit de nous et ça c'est un [sic] étape dans l'histoire d'un peuple. Lorsque tu commences à rire de toi, c'est un bon signe. Ça veut dire que tu commences à avoir confiance en toi et que tu chemines²⁸⁹. »

Ces propos des comédiens correspondent d'ailleurs à la vision des critiques qui y voyaient une fenêtre sur l'Acadie et une occasion de rire de soi. Un article paru dans le quotidien *Le Soleil* de Québec en 2001 à l'occasion du 26^e anniversaire du TPA fait cependant contrepoids à cette vision des choses. En effet, le journaliste qui a assisté à la 100^e représentation constate que « le public acadien se délecte lucidement de cette vigoureuse prise à partie par l'absurde de ce que Chiasson appelle “l'industrie du chômage” et des vieux schèmes du paternalisme d'État²⁹⁰ ». La compréhension de ce journaliste est donc différente de celle des auteurs des premiers comptes rendus journalistiques. En effet, alors que, par exemple, Lonergan considérait que la pièce représentait une certaine classe sociale, le journaliste du *Soleil* la considère plutôt comme une critique virulente d'un mode de vie. Les journalistes ont donc beaucoup écrit sur *Laurie ou La vie de galerie*. Par contre, au fil des années de représentation, un seul compte rendu a été publié dans une revue culturelle. Il s'agit d'un

²⁸⁷ Caroline Pelletier, « L'aventure d'un succès », *loc. cit.*

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ Dominic Léger, « Après 200 représentations, Laurie toujours sur sa galerie », *L'Étoile*, 22 juillet 2006, p. 3.

²⁹⁰ Jean Saint-Hilaire, « Le Théâtre populaire d'Acadie, 26 années d'une mission “large comme la mer”. Scène de vie », *Le Soleil*, 22 juillet 2000, p. D3.

article de Louis-Dominique Lavigne, un praticien du théâtre qui travaille avec des compagnies de partout au pays.

L'article de Lavigne est toutefois intéressant, car il oscille entre deux visions de la pièce, soit un point de vue très universel et un, au contraire, très axé sur l'Acadie. Lavigne commence d'ailleurs son compte rendu avec un commentaire sur la richesse du théâtre acadien qui teintera tout son article. Selon lui, « le théâtre acadien mérite en effet d'être mieux connu du public québécois et de tous ceux qui s'intéressent de près ou de loin à la culture francophone d'Amérique du Nord²⁹¹ ». Deux pièces de Chiasson étaient présentées à l'été 2000, soit *Pour une fois* et *Laurie ou La vie de galerie*. Ces productions représentent, pour lui, un moment charnière dans la perception du théâtre acadien, car elles permettent de « renverser radicalement cette impression de culture du patrimoine trop souvent liée à l'expression artistique acadienne. Au vrai, elles font montre d'une étonnante modernité autant par l'articulation des formes que par celle des contenus représentés²⁹² ». Il est possible de remarquer que Lavigne tente nommément de faire appel à un mode de lecture plutôt universaliste pour analyser les pièces. En effet, il affirme que « [p]our évaluer les œuvres de Chiasson, la pondération régionale n'est pas nécessaire. La qualité du travail artistique suffit et se compare aisément avec tout ce qui peut se faire de mieux au Québec et ailleurs dans la francophonie²⁹³ ». Il dit qu'il est possible de voir dans *Laurie ou La vie de galerie* certaines ressemblances avec le théâtre de Brecht, de Sam Shepard et de Jean Marc Dalpé ainsi qu'avec la poésie de Patrice Desbiens et un spectacle de Plume Latraverse. Lavigne s'emploie donc à ancrer l'œuvre de Chiasson dans une logique qui dépasse les frontières de l'Acadie et même celles du Canada francophone. Il aborde ensuite les thématiques de la

²⁹¹ Louis-Dominique Lavigne, *loc. cit.*, p. 30.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*, p. 31.

pièce qu'il considère comme mettant de l'avant des questions axées sur l'actualité politique de l'Acadie. Il affirme que

[l]es thèmes abordés y sont cinglants. Ils témoignent sans ambages de l'Acadie d'aujourd'hui. Ils procèdent du refus catégorique de réduire la culture acadienne au simple pittoresque de sa parlure, à la justification folklorique d'un bilinguisme de pacotille. Ici, l'affirmation acadienne, par son caractère hybride et le tragique particulier de son passé, se démarque du souverainisme québécois et de ce fédéralisme mou dangereusement propice à l'anglicisation des minorités francophones du Canada²⁹⁴.

Lavigne propose donc une interprétation beaucoup plus politique de la pièce que ceux qui l'ont commentée avant lui. En effet, alors que la critique journalistique abordait surtout les questions de classe, de culture et des thèmes plus abstraits tel le rêve, Lavigne fait plutôt ressortir la modernité de Chiasson. En effet, au fil des années Herménégilde Chiasson a écrit plusieurs essais et a pris la parole maintes fois pour expliquer sa vision de l'Acadie et de « la modernité acadienne » en plus de s'attarder au rôle des artistes pour la vitalité de la communauté²⁹⁵. En outre, après avoir fait le compte rendu de *Pour une fois*, Louis-Dominique Lavigne met en parallèle les deux productions. Il considère ces pièces comme faisant partie d'un « difficile théâtre de la prise de parole²⁹⁶ » et il affirme que c'est « le grand thème de l'identité acadienne qui rassemble les acteurs et les actrices avec autant de flamme et de conviction²⁹⁷ ». Pour finir, il considère Chiasson comme un « leader idéologique²⁹⁸ » qui participe « à l'évolution du discours nationaliste acadien²⁹⁹ ». Il termine d'ailleurs son article avec un commentaire mettant de l'avant la littérature hors Québec aux dépens de la littérature québécoise :

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 31-32.

²⁹⁵ Voir à ce sujet Herménégilde Chiasson, « Le rôle de l'artiste dans la communauté acadienne », *loc. cit.*, p. 317-330 ; *Id.*, « Ah la vie d'artiste... en Acadie! », *Ven'd'est*, n° 29, janvier-février 1989, p. 21-22, Raoul Boudreau, « La vision de l'art et de l'artiste de province dans les essais d'Herménégilde Chiasson », *Voix et Images*, vol. 35, n° 1 (103), 2009, p.63-79 ainsi que Pénélope Cormier, « Le passé, le présent et l'avenir de la littérature acadienne chez Herménégilde Chiasson », *Voix et Images*, vol. 35, n° 1 (103), 2009, p. 51-62.

²⁹⁶ Louis-Dominique Lavigne, *loc. cit.*, p. 33.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Ibid.*

Notre récente dramaturgie québécoise, trop souvent coincée dans sa redondance idéologique, mérite d'être confrontée à une parole aussi décapante que celle du poète Herménégilde Chiasson qui, à l'instar du Franco-Ontarien Jean Marc Dalpé, nous invite à renouveler nos contenus et à bousculer cette conception de plus en plus conservatrice de l'identité québécoise en Amérique du Nord. Non, la culture québécoise n'est pas la seule parole francophone d'Amérique du Nord³⁰⁰.

Il est tout de même intéressant de constater que bien que son article porte sur le théâtre, Lavigne parle du « poète » Herménégilde Chiasson. Il est, de ce fait, possible d'émettre l'hypothèse que Chiasson est surtout connu pour sa poésie, ses essais et ses prises de position variées et moins pour son théâtre. Cette tendance se remarque d'ailleurs aussi lorsqu'on regarde la bibliographie des articles consacrés à l'œuvre de Chiasson³⁰¹. On remarque également que malgré les efforts de Lavigne au début de son compte rendu pour universaliser les thématiques de *Laurie ou La vie de galerie*, il revient vite à une interprétation de la pièce liée à l'affirmation d'une identité collective lorsqu'il aborde entre autres le nationalisme acadien. Lavigne parle certes d'une nouvelle identité collective, mais il ne fait pas pour autant une lecture universaliste ou décontextualisée de la pièce.

Plusieurs éléments ressortent de la réception critique de *Laurie ou La vie de galerie*. Cette pièce de Chiasson est la pièce acadienne la plus jouée après *La Sagouine*. Il faut souligner que, contrairement à celle-ci, *Laurie ou La vie de galerie* n'a pas été jouée à l'extérieur de l'Acadie à l'exception des quelques représentations au CNA et à Winnipeg. De ce fait la réception de la pièce est très régionale, ce qui peut s'expliquer par le fait que son propos, mais aussi la langue employée, soient très ancrés en Acadie. C'est pourquoi des critiques ont entre autres souligné le caractère exotique de la pièce pour quelqu'un qui n'est pas Acadien. Aussi la pièce a surtout été lue au premier degré, ce qui explique que la critique se soit penchée principalement sur le côté humoristique de la pièce et qu'elle n'ait pas abordé

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 34.

³⁰¹ Voir la bibliographie compilée par Christian Blanchard, « Bibliographie d'Herménégilde Chiasson », *Voix et Images*, vol. 35, n° 1 (103), 2009, p. 81-96.

plus en profondeur son message. Le commentaire qui revient le plus souvent, notamment de la part du public et des comédiens, est que tout le monde connaît un Laurie. *Laurie ou La vie de galerie* a donc surtout été considérée comme un bon divertissement et comme s'inscrivant dans la tradition du théâtre d'été. D'ailleurs les critiques et le théâtre L'Escaouette par le biais des communiqués de presse ont beaucoup insisté sur le fait que la pièce connaît non seulement un succès populaire, mais aussi que pour plusieurs c'est devenu une tradition estivale d'y assister. Le grand succès rencontré par *Laurie ou La vie de galerie* est comparé à celui que connaît, encore aujourd'hui, la pièce *Broue* au Québec. Il est d'ailleurs possible de relever quelques similitudes entre les deux productions. D'abord, les deux pièces ont connu le même type de succès populaire et elles misent, toutes deux, sur des éléments comme le rire, la caricature et la bière. Aussi, en faisant une recherche rapide, on constate que *Broue*, tout comme la pièce de Chiasson, a suscité peu d'intérêt de la part de la critique savante à l'occasion des premières séries de représentations. C'est donc le succès de la pièce qui a amené les gens à en parler. Le succès populaire rencontré par une pièce l'empêcherait-elle d'accéder à la critique savante?

Ce que disent les critiques en 1990

Comme pour *La vie et les temps de Médéric Boileau* et *Évangéline deusse*, il est possible d'établir certains points communs entre les critiques concernant *Eddy* et *Laurie ou La vie de galerie*. En effet, les critiques de ces deux pièces ont abordé l'importance accordée aux personnages de laissés pour compte en plus de mettre de l'avant le caractère populaire de la pièce et le fait qu'elle pourrait plaire à un nouveau public. Premièrement, les personnages de Dalpé « se dévoilent tous à nu dans des monologues brefs mais révélateurs de la condition

humaine, du sentiment d'impuissance comme du désir de respect de soi des personnages³⁰² ». Dans la pièce, les laissés pour compte sont présentés en fonction des drames qu'ils vivent et ils sont dans une situation dont ils voudraient à tout prix se sortir. Dans *Laurie ou La vie de galerie*, vu le ton humoristique, la situation des personnages est présentée autrement. Comme le rappelle Lonergan dans son compte rendu :

Rire de soi, de ses travers, de ses problèmes a un effet cathartique. Si être chômeur est une tare, si le travail saisonnier est synonyme de paresse, si le « bien-être social » est le comble du parasitage, alors renversons les valeurs : réussir à ne jamais travailler devient l'idéal³⁰³.

Chiasson, par ce renversement, peut mettre en scène des personnages qui, à l'instar de ceux de Dalpé, sont normalement à l'écart de la société ou, du moins, en sont la risée. Deuxièmement, par le choix des sujets, les deux pièces ont aussi un important aspect populaire. En effet, la boxe, dans *Eddy*, tout en permettant d'inscrire « la violence dans un cadre stable, à la fois réaliste (la boxe est un combat) et métaphorique (la vie est un combat)³⁰⁴ », est de façon générale un sujet qui « touchera sûrement un nouveau public³⁰⁵ ». De même, tous les journalistes qui ont abordé le succès populaire de *Laurie ou La vie de galerie* ont mentionné le fait que la pièce a amené au théâtre des gens qui n'y étaient jamais allés.

Contrairement aux critiques des années 1970 abordées dans le chapitre précédent qui faisaient une lecture plutôt particulariste du théâtre d'André Paiement et d'Antonine Maillet, on ne peut pas arriver à une conclusion aussi tranchée pour les critiques des années 1990. En effet, l'analyse de la réception d'*Eddy* de Jean Marc Dalpé, montre que la critique journalistique ne s'attarde pas à l'origine franco-ontarienne de l'auteur et du personnage. De même, les critiques qui ont abordé des thèmes pouvant être associés à la question identitaire,

³⁰² Nicole Richardson, *loc. cit.*

³⁰³ David Lonergan, *loc. cit.*

³⁰⁴ Lucie Robert, *loc. cit.*, p. 726.

³⁰⁵ Jean Beaunoyer, *loc. cit.*

par exemple la langue, ne l'ont pas fait en fonction de la provenance de l'auteur. La langue crue et dure a plutôt été abordée par les journalistes en lien avec la violence du monde dans lequel vivent les personnages. Il est donc possible de dire que les journalistes montréalais ont lu la pièce d'un point de vue universaliste, sans égard pour la présence de l'identité collective dans le texte ou la mise en scène. Or, on ne peut pas arriver à la même conclusion en lisant les comptes rendus savants qui abordent, quant à eux, la pièce en se basant sur son origine franco-ontarienne et en proposent

une vision plutôt particularisante.

Laurie ou La vie de galerie a quant à elle connu une réception très régionale. La pièce elle-même représente cependant un cas particulier, parce que son propos appelle des critiques plus axées sur l'identité collective et un mode de lecture particulariste. C'est ce que fait, par exemple, le critique qui aborde l'importance de se tenir debout en tant qu'Acadien et de ne pas se laisser assimiler³⁰⁶. Il en va de même pour la journaliste du *Droit* qui parle du personnage de Laurie comme un « emblème national satyrique [sic]³⁰⁷ ». Par contre, d'autres journalistes ont plutôt abordé la pièce en fonction des thèmes comme la langue, le rêve et la culture au sens large qui peuvent à la fois être associés à l'identité acadienne d'un point de vue collectif, mais aussi perçus comme touchant aux aspirations individuelles de chaque personnage. Ces lectures semblent alors, selon la définition de Lucie Hotte, être faites en fonction d'une posture plutôt individualiste. Finalement, ce qui est intéressant dans le cas d'*Eddy* et de *Laurie ou La vie de galerie*, c'est qu'on ne les compare pas uniquement à des pièces issues de leur milieu d'origine, mais fréquemment à celles d'écrivains et de dramaturges québécois ou américains. La pièce de Chiasson est, pour sa part, comparée à un

³⁰⁶ Marc Poitras, *loc.cit.*

³⁰⁷ Ève Dumas, « *Laurie ou la vie de galerie*. Cours de pataphysique acadienne ? », *loc. cit.*

spectacle de Plume Latraverse et au grand succès *Broue*. De ce fait, on remarque un certain décroissement, c'est-à-dire que les œuvres d'auteurs provenant de milieux minoritaires ne sont plus uniquement comparées à elles-mêmes comme ce fut le cas par exemple pour *La vie et les temps de Médéric Boileau*.

Conclusion

La lecture des quatre pièces à l'étude a montré que *La vie et les temps de Médéric Boileau*, *Évangéline deusse*, *Eddy* et *Laurie ou La vie de galerie* abordent toutes des thématiques liées à l'identité. Cependant, chaque pièce aborde cette thématique de façon différente. L'identité individuelle est aussi présente que l'identité collective et même si toutes les pièces parlent de cette dernière, l'identité collective n'est pas toujours l'identité nationale acadienne ou franco-ontarienne. L'identité peut aussi être fondée sur d'autres types d'appartenances collectives comme celle à la francophonie, aux laissés pour compte ou aux personnes âgées. Cette différence dans la façon d'aborder l'identité et la variété de thématiques qui lui sont associées font en sorte que les critiques y font référence de plusieurs façons. Un retour sur l'analyse des critiques s'impose donc pour identifier les critères utilisés pour parler des pièces du corpus.

La grille de lecture inspirée du modèle de Jurt que j'ai utilisée prend en considération cinq éléments, soit l'image de l'auteur, la lecture de l'œuvre, l'insertion de l'œuvre dans un contexte, le lieu de publication des articles et le verdict de la critique. Le premier critère, l'image de l'auteur, est relativement peu présent dans les comptes rendus. Seul André Paiement est décrit, par tous les critiques, en fonction de son origine franco-ontarienne. C'est parfois le cas aussi de Jean Marc Dalpé dans certains articles, mais ce ne sont pas tous les critiques qui en parlent. Cependant, en ce qui concerne les pièces acadiennes, les journalistes ne jugent pas les pièces en fonction de l'origine des dramaturges.

La lecture de l'œuvre

Le deuxième élément que j'ai retenu est la façon dont les critiques ont lu les œuvres. Il est possible de remarquer que la réception diffère selon les époques. En effet, l'histoire de

Médéric est vue comme une représentation passéiste de la vie des francophones du Nord de l'Ontario et Évangéline est considérée comme porteuse de l'âme de l'Acadie. Au contraire, les personnages des pièces de la fin des années 1990 sont plutôt décrits en fonction de leur classe sociale. Dans certains cas, la critique met de l'avant le fait qu'ils sont nés pour un petit pain et Laurie constitue en outre une représentation satirique des Acadiens. De ce fait, il y a un changement dans la façon de décrire les personnages d'une époque à l'autre.

Comme j'ai étudié uniquement des pièces de théâtre, les commentaires sur la forme de l'œuvre étaient plutôt liés à la production et à la mise en scène, car peu d'articles portaient sur le texte publié. Dans le cas d'*Eddy*, il a été possible de voir que les différentes mises en scène ont influencé la compréhension de la pièce et ont souligné ou non, aux yeux des critiques, le lien avec l'identité franco-ontarienne du personnage. Par contre, pour les pièces étudiées en fonction d'une seule production, l'influence de la mise en scène sur la lecture de l'œuvre est moins apparente.

L'analyse thématique, toutefois, est l'élément le plus révélateur des lectures proposées par la critique. En effet, les thèmes mis de l'avant dans *La vie et les temps de Médéric Boileau* sont toujours ramenés à l'Ontario français que ce soit les conditions de vie, l'exploitation par les patrons anglophones ou la nordicité. Par contre, les critiques accordent aussi une grande importance au fait que Médéric représente les Franco-Ontariens d'une autre époque puisque au moment de la production l'Ontario français s'inscrit dans un espace plutôt urbain et vit une période de renouveau. La critique d'*Évangéline Deusse* traite, pour sa part, des identités francophones, des représentations de l'Acadie et de l'appartenance à une communauté. Toutes ces thématiques sont liées à l'Acadie, mais aussi à des thématiques plus universelles, comme la résistance et l'espoir. Pour ce qui est d'*Eddy*, les critiques, autant journalistiques que savants, ont surtout parlé de boxe, d'aliénation, de la langue et, par le fait

même, du manque de mots des personnages pour exprimer ce qu'ils ressentent. La pièce de Chiasson est sans doute celle où les thèmes ont été exploités de la façon la moins explicite. Par contre, les critiques abordent quand même les questions liées à la langue, aux différences entre les classes sociales et à la mentalité de dépendance à l'état.

Finalement, la critique s'attarde à des éléments utilisés pour provoquer le rire. Certains cherchent, par le fait même, à faire ressortir le message principal des pièces ou une morale. Ils abordent donc la possibilité de toujours recommencer sa vie présentée par Évangéline, la domination de la loi du plus fort à laquelle doit faire face Eddy et l'importance de ne pas se laisser intimider qu'on retrouve dans *Laurie ou La vie de galerie*. Dans leurs articles, les critiques s'attardent d'ailleurs principalement aux scènes qui contiennent le message qu'ils conçoivent comme celui de la pièce, telles que celles du monologue de Maurice sur le manque de mots, ou celle du commentaire d'Évangéline qui affirme que les déportés sont ceux qui connaissent le mieux la vie, car ils ont dû la recommencer, ou encore de l'entrevue avec la journaliste de Radio-Canada à laquelle sont confrontés Laurie et Euclide.

Plusieurs critiques comparent aussi les pièces à celles d'autres dramaturges. En ce qui concerne les productions des années 1970, les comparaisons sont surtout internes, c'est-à-dire que *La vie et les temps de Médéric Boileau* et *Évangéline deusse* sont souvent mises en relation avec d'autres pièces de leur auteur. Dans le cas d'André Paiement, la critique savante, qui est venue plus tard, met toujours en parallèle la totalité de la production du dramaturge. Comme Antonine Maillet avait déjà connu un immense succès avec *La Sagouine* et que c'est la même comédienne qui joue les deux vieilles femmes, la pièce ne pouvait pas échapper à la comparaison avec sa prédécesseure. Les productions des années 1990, font l'objet de comparaisons externes et très variées. Ainsi, la pièce de Dalpé est

comparée au théâtre réaliste québécois des années 1950, mais aussi, sur le plan de la forme, aux pièces de Michel Tremblay. D'autres critiques soulignent aussi des ressemblances avec le théâtre américain. Finalement, à de plus rares occasions et uniquement pour la critique savante, la pièce de Dalpé est associée à certaines caractéristiques du théâtre franco-ontarien. Pour ce qui est de *Laurie ou La vie de galerie*, les critiques font peu de comparaisons. Par contre, les références à l'univers d'un spectacle de Plume Latraverse et au succès de *Broue* sont récurrentes. L'exception à la règle est l'article de Louis-Dominique Lavigne qui compare la pièce à celles de nombreux dramaturges autant québécois, américains que franco-ontariens. Il convient également de noter qu'aucune des pièces n'est associée à un courant littéraire précis. Parfois, comme c'est le cas pour *Eddy*, les pièces peuvent être comparées à un courant, sans pour autant être considéré comme s'y inscrivant d'emblée.

Contexte de production et contexte de réception

Les troisième et quatrième critères que j'ai utilisés dans mon analyse touchent au contexte de production de la pièce et au contexte de réception, notamment l'identité du critique et le lieu de publication de son article. La pièce de Paiement est perçue, par la critique, comme très liée au mouvement d'émergence du théâtre franco-ontarien dans lequel elle s'inscrit effectivement. Quant aux autres pièces du corpus, bien que certains critiques aient tenté d'établir un lien avec leur milieu d'origine, elles sont principalement étudiées en relation avec les autres pièces jouées à la même époque, et ce, en fonction du lieu de production ou encore de la compagnie qui présente la pièce. Cependant, il est important de noter que le fait d'inscrire ces pièces dans un contexte de production plus large n'a pas empêché les critiques de faire une lecture des œuvres associée à l'identité collective ou d'établir des liens entre les thématiques et l'origine des personnages.

Le périodique et le lieu où le compte rendu a été publié ainsi que l'identité du critique sont aussi des facteurs que j'ai pris en considération dans mon analyse. La différence entre la critique journalistique et savante est notable. Si tous les critiques traitent de la pièce d'André Paiement de façon semblable, ceux qui abordent *Évangéline deusse* et *Eddy* se distinguent. La critique journalistique s'attarde au message universel véhiculé par les pièces et, en ce qui concerne *Eddy*, à l'identité individuelle des personnages. Les critiques issus du milieu universitaire s'intéressent plus fréquemment au lien avec l'origine des dramaturges et aux thématiques liées à l'identité collective des protagonistes. En outre, le lieu d'où provient la critique est aussi un élément à considérer. Certains critiques journalistiques d'Ottawa et de Moncton portant sur *Évangéline deusse* adoptent un point de vue qui s'éloigne de l'universalisme. Les critiques dont les articles paraissent en contexte minoritaire ont tendance à établir des liens plus fréquents avec l'identité collective acadienne que les journalistes montréalais. Le même constat s'applique aux critiques d'*Eddy* qui sont plus particularistes à Ottawa qu'à Montréal. Par contre, dans le cas de cette pièce, il est possible que la différence dans la mise en scène ait influencé cette interprétation. Ces différences de point de vue ne s'appliquent toutefois pas à *Laurie* ou *La vie de galerie* en raison de la réception très locale de la pièce et de la quasi-absence de comptes rendus savants.

Par ailleurs, l'identité du critique qui signe le compte rendu n'a pas d'influence significative sur le contenu ou l'opinion véhiculée dans les comptes rendus des quatre œuvres étudiées. Par exemple, Gaston Tremblay, pourtant un ami proche d'André Paiement est tout de même très critique en ce qui concerne l'avant-première de *La vie et les temps de Médéric Boileau* à laquelle il a assisté. Cependant, l'appréciation des œuvres antérieures de l'auteur et sa notoriété influent sur l'opinion des critiques. Au moment où *Évangéline deusse* est présentée pour la première fois, Antonine Maillet a déjà le statut d'auteure « chouchou »

en Acadie, ce qui est évident à la lecture du compte rendu paru dans *L'Évangéline*. Au contraire, Jean Marc Dalpé est peu connu à Montréal au moment de présenter *Eddy*. Bien qu'il ait obtenu le Prix du Gouverneur général pour sa pièce *Le Chien*, peu de critiques soulignent cette reconnaissance.

Le mode de lecture que les critiques ont choisi d'emprunter diffère beaucoup d'une pièce à l'autre et même entre les critiques d'une même pièce. Il est donc nécessaire d'aborder les pièces séparément avant de tirer des conclusions plus générales. Tout d'abord, toute la critique de *La vie et les temps de Médéric Boileau* relève d'une lecture particularisante. En effet, cette posture s'explique par le fait que Paiement est toujours associé au contexte d'émergence d'une littérature franco-ontarienne. Toute la critique se fonde donc sur les mêmes critères pour aborder la pièce, et ce, qu'elle provienne d'Ottawa ou de Sudbury et qu'elle soit savante ou journalistique. Toutes les lectures sont donc axées sur l'identité collective franco-ontarienne. Contrairement à la pièce de Paiement, *Évangéline deusse* n'est pas vue comme une nouveauté pour les critiques qui en rendent compte, le personnage d'Évangéline ne crée donc pas un grand écart esthétique avec la Sagouine. La majorité des comptes rendus proviennent de Montréal, où les journalistes qui publient dans les grands quotidiens ont une compréhension très universelle des thématiques de la pièce, tandis que la critique savante est plutôt partagée. Par contre, en Acadie et en Ontario, la réception est surtout particulariste. La seule exception est la critique de CBC qui aborde à la fois les thématiques universelles et celles axées sur l'identité collective acadienne. La réception d'*Eddy* est, comme celle d'*Évangéline deusse*, assez partagée, et ce, autant au Québec qu'en Ontario, bien que des aspects un peu plus particularistes soient présents chez les critiques ontariens. Ce constat peut s'expliquer entre autres par le fait que les critiques ontariens connaissent l'œuvre de Dalpé. Beaucoup de critiques savants québécois ont aussi mis de

l'avant les aspects liés à l'identité collective franco-ontarienne. Au contraire, la réception journalistique montréalaise est plutôt marquée par le fait que les critiques connaissent peu la littérature franco-ontarienne. Seulement deux critiques (*The Gazette* et *McGill Daily français*) ont abordé le contexte de création de la pièce et leurs comptes rendus relèvent plutôt d'un mode de lecture individualiste. En effet, malgré la référence à l'origine, les thématiques qu'ils abordent sont tout de même étudiées dans un contexte plus large, soit à travers la classe sociale des personnages. Pour finir, les critiques de *Laurie ou La vie de galerie* ont plutôt adopté un mode de lecture individualiste. Ils parlent de l'Acadie, de la représentation des Acadiens, ou de certains Acadiens, par contre, les thématiques sont abordées d'un point de vue beaucoup plus large. Les thèmes décrits par les critiques sont contemporains et peuvent être élargis à l'ensemble de la société ou à une classe sociale qui correspondrait à celle dont fait partie le personnage de Laurie.

Le verdict des critiques est, quant à lui, un élément très intéressant à observer, car il est souvent en lien direct avec leur horizon d'attente. Le premier constat est que la critique des pièces franco-ontariennes (l'ensemble de celle-ci en ce qui concerne *La vie et les temps de Médéric Boileau* et la critique savante dans le cas d'*Eddy*) semble adoucir son verdict. En effet, les critiques ont tendance à justifier les points faibles de ces productions par le fait que le milieu théâtral dont elles proviennent est toujours en émergence. La critique de Gabrielle Poulin de la pièce de Maillet est aussi un bon exemple de l'influence de l'horizon d'attente sur le verdict. En effet, Poulin fonde son compte rendu sur le fait que *La Sagouine* jetait un regard nouveau sur l'Acadie bien ancré dans les réalités de son milieu. *Évangéline deusse*, selon elle, ne fait que réutiliser les éléments déjà bien présentés dans *La Sagouine* pour en faire un prêche contre l'attitude du Québec envers l'Acadie. Tout son compte rendu est donc fondé sur une attente générée par l'œuvre antérieure de l'auteure. *Laurie ou La vie de*

galerie, pour sa part, est vue comme un simple divertissement, ce qui fait que le verdict est toujours formulé en fonction de l'amusement que procure la pièce. Le verdict ne change donc jamais au cours des années que durent les représentations. En effet, tous les critiques de la pièce de Chiasson ont tendance à analyser la pièce en fonction des mêmes éléments, soit son côté satirique, son succès populaire et sa longévité. Il est d'ailleurs possible de faire le même constat au sujet de la critique journalistique de *La vie et les temps de Médéric Boileau*. En effet, les critiques vont souvent revenir sur les éléments abordés dans les autres critiques et souligner le succès que la pièce a connu ailleurs en rapportant dans leur propre article les propos les plus élogieux. Cependant, ce n'est pas le cas pour les critiques d'*Évangéline deusse* et d'*Eddy*. Néanmoins, en ce qui concerne la pièce de Dalpé, certains critiques répètent les propos tenus dans des articles des *Cahiers de la NCT*, soit pour étayer leur mise en contexte ou encore pour appuyer leur analyse. Des communiqués de presse ont aussi été publiés par le théâtre l'Escaouette à partir de 2001, pour annoncer la 150^e représentation de la pièce. Ces communiqués ont à plusieurs reprises été utilisés tel quel par les journalistes dans leurs articles³⁰⁸. À l'inverse, les communiqués de presse concernant *Eddy* et *Évangéline deusse* ne semblent pas avoir été retenus par les critiques.

Pour conclure

Mon analyse de la réception critique de ces quatre pièces montre l'importante influence de l'horizon d'attente. Elle montre aussi que l'horizon d'attente est propre à chaque critique. Étant donné la spécificité des lectures, il est impossible de reconstituer un seul horizon d'attente pour un milieu ou une époque donnée. Par contre, il est possible de relever certains points communs entre les attentes de divers critiques. Les critiques abordent peu le

³⁰⁸ C'est le cas de Anonyme, « *Laurie ou la vie de galerie* au Théâtre de la Grand-Voile », *Le Moniteur acadien*, 28 juin 2001, p. 11 et en partie de Denise Grandmaison, *loc. cit.*

contexte de production pour s'intéresser plutôt au contenu des pièces. La critique savante a, quant à elle, plutôt tendance à souligner l'origine de l'auteur ou à établir des liens entre l'identité collective de la communauté et les thématiques présentes dans la pièce. Par exemple, les critiques issus de la communauté d'origine de l'auteur ont tendance, encore en 1990, à mentionner les défis rencontrés par la littérature en contexte minoritaire. Il est cependant difficile de se prononcer sur les différences entre la réception acadienne et ontarienne. En effet, comme *Évangéline deusse* et *Eddy* ont été produites à Montréal, il devient difficile de déterminer s'il y a une différence, car la réception est en grande partie québécoise.

Il serait toutefois intéressant d'approfondir mon analyse en l'étendant à la réception de pièces contemporaines. En effet, dans le contexte actuel, il existe un réseau de tournée bien établi pour les compagnies de théâtre francophones du Canada. Il est possible de se demander si ces échanges plus fréquents ont pu entraîner des changements dans l'horizon d'attente et le mode de lecture adopté par la critique.

Bibliographie

Corpus

CHIASSON, Herménégilde, *Laurie ou La vie de galerie*, Sudbury, Prise de parole, 2013 [2002], 109 p.

DALPÉ, Jean Marc, *Eddy*, Montréal/Sudbury, Boréal/Prise de parole, coll. « théâtre », 1994, 203 p.

MAILLET, Antonine, *Évangéline Deusse*, Montréal, Leméac, 1975, 109 p.

PAIEMENT, André, « La vie et les temps de Médéric Boileau », dans *Les partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, volume 1, Sudbury, Prise de Parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2004, p. 192-252.

Ouvrages théoriques et textes critiques

BAYARD, Jean-François, *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996, 306 p.

BEDDOWS, Joël, « Tracer ses frontières : vers un théâtre franco-ontarien de création à Ottawa », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone, entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2001, p. 49-68.

BEDDOWS, Joël, « Mutualisme esthétique et institutionnel : la dramaturgie franco-ontarienne après 1990 », dans Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2002, p. 53-75.

BÉLANGER, Pierre, « Manifestez : Rendre manifeste une culture franco-ontarienne », dans André Paiement, *Les partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, volume 1, Sudbury, Prise de Parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2004, p. 253-255.

BLANCHARD, Christian, « Bibliographie d'Herménégilde Chiasson », *Voix et Images*, vol. 35, n° 1 (103), 2009, p. 81-96.

BOCK, Michel, *Comment un peuple oublie son nom. La crise identitaire franco-ontarienne et la presse française de Sudbury (1960-1975)*, Sudbury, Prise de Parole/Institut franco-ontarien, coll. « Ancrages », 2001, 119 p.

BOUCHARD, Gérard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde : essai d'histoire comparée*, Montréal, Éditions du Boréal, 2001, 503 p.

BOUDREAU, Raoul, « L'actualité de la littérature acadienne », *Tangence*, n° 58, 1998, p. 8-18.

BOUDREAU, Raoul, « Préface 2. Un relais de parole », dans David Lonergan, *Tintamarre. Chroniques de littérature dans l'Acadie d'aujourd'hui*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2008, p. 14-18.

BOUDREAU, Raoul, « Antonine Maillet : de figure tutélaire à figure d'opposition en littérature acadienne », dans Beïda Chikhi (dir.), *Figures tutélaires, textes fondateurs : francophonie et héritage critique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne (PUPS), 2009, p. 327-337.

BOUDREAU, Raoul, « La vision de l'art et de l'artiste de province dans les essais d'Herménégilde Chiasson », *Voix et Images*, vol. 35, n° 1 (103), 2009, p. 63-79.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998 [1992], 567 p.

BRULOTTE, Gaëtan, « La critique : complice ou ennemie de la littérature? », *LittéRéalité*, vol. 17, n° 1, printemps/été 2005, p. 53-68.

CHIASSON, Herménégilde, « Ah la vie d'artiste... en Acadie! », *Ven'd'est*, n° 29, janvier-février 1989, p. 21-22.

CHIASSON, Herménégilde, « Le rôle de l'artiste dans la communauté acadienne », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 27, n° 1, 1994, p. 317-330.

CHIASSON, Herménégilde, « Oubliez Évangéline », dans Simon Langlois et Jocelyn Létourneau (dir.), *Aspects de la nouvelle francophonie canadienne*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2004, p. 147-163.

CORMIER, Pénélope, « Le passé, le présent et l'avenir de la littérature acadienne chez Herménégilde Chiasson », *Voix et Images*, vol. 35, n° 1 (103), 2009, p. 51-62.

DORAIS, Louis-Jacques, « La construction de l'identité », dans Denise Deshaies et Diane Vincent (dir.), *Discours et constructions identitaires*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2004, p. 1-11.

EDDIE, Christine, « Évangéline deusse, pièce d'Antonine Maillet », dans Gilles Dorion, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec vol. 6 (1976-1980)*, Montréal, Fides, p. 327-328.

HOTTE, Lucie, « Littérature et conscience identitaire : l'héritage de CANO », dans Andrée Fortin (dir.), *Produire la culture, produire l'identité ?*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2000, p. 53-68.

HOTTE, Lucie, « Une nouvelles littérature franco-ontarienne? », dans Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2002, p. 7-12.

HOTTE, Lucie, « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie : enjeux du particularisme et de l'universalisme », dans Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-*

ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2002, p. 35-47.

HOTTE, Lucie, « Le cri et la crise : de la violence et du langage dans l'œuvre de Jean Marc Dalpé » dans Stéphanie Nutting et François Paré (dir.), *Jean Marc Dalpé, ouvrier d'un dire*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2007, p. 169-186.

HOTTE, Lucie et Johanne Melançon, « De *French Town* au *Testament du couturier* : la critique face à elle-même », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 28, n° 1, 2007, p. 32-53.

HOTTE, Lucie, « Entre l'esthétique et l'identité : la création en contexte minoritaire », dans Joseph Yvon Thériault, Anne Gilbert et Linda Cardinal (dir.), *L'espace francophone en milieu minoritaire au Canada. Nouveaux enjeux, nouvelles mobilisations*, Montréal, Fides, 2008, 562 p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, 333 p.

JURT, Joseph, *La réception de la littérature par la critique journalistique*, Paris, Jean-Michel Place, 1980, 436 p.

KARCH, Pierre, « Théâtre d'André Paiement », dans Gaétan Gervais et Jean-Pierre Pichette (dir.), *Dictionnaire des écrits de l'Ontario français*, Ottawa, Presse de l'Université d'Ottawa, 2010, p. 842-843.

LAFON, Dominique, « Ouvrage recensé : *L'Homme effacé : pièce de théâtre* de Michel Ouellette (Ottawa/Hearst, Le Nordir, « théâtre », 1997, 94 p.) », *Francophonies d'Amérique*, n° 9, 1999, p. 213-216.

LAING, R.D., *Soi et les autres*, Paris, Gallimard, 1971, 236 p.

LAPLANTINE, François, *Je, nous et les autres*, Paris, Le Pommier, coll. « Poche », 2010 [1999], 128 p.

LEBLANC, Phyllis E., « Les grandes périodes de l'histoire de l'Acadie », dans Joseph Yvon Thériault (dir.), *Francophonies minoritaires au Canada. L'état des lieux*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1999, p. 131-144.

LONERGAN, David, *Tintamarre. Chroniques de littérature dans l'Acadie d'aujourd'hui*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2008, 365 p.

MAILLET, Marguerite, *Histoire de la littérature acadienne. De rêve en rêve*, Moncton, Éditions d'Acadie, « Collection universitaire », 1983, 262 p.

MARTEL, Marcel, *Le deuil d'un pays imaginé. Rêves, luttes et déroute du Canada français. Les rapports entre le Québec et la francophonie canadienne (1867-1975)*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Amérique française », n° 5, 1997, 203 p.

OUELLET, François, « Avant-propos », dans François Ouellet et Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne : enjeux esthétiques*, Ottawa, Le Nordir, 1996, 137 p.

PARÉ, François, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2001 [1992], 224 p.

PARÉ, François, *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Essai », 1994, 156 p.

THÉRIAULT, Joseph Yvon et Guy Chiasson, « La construction d'un sujet acadien : résistance et marginalité », *Revue internationale d'études canadiennes*, n° 2, automne 1999, p. 81-99.

THIBEAULT, Jimmy, « Des identités mouvantes : se définir dans le contexte de la transculturalité. Étude sur la représentation du processus d'identification dans le discours narratif canadien-français contemporain » (Thèse de doctorat), Université d'Ottawa, 2008, 327 p.

YERGEAU, Robert, « Comment habiter le territoire fictionnel franco-ontarien ? », *Liaison*, n° 85, 1996, p. 30-32.

Articles sur le corpus

La vie et les temps de Médéric Boileau

Anonyme, « Le T.N.O. en tournée à travers l'Ontario, "La vie et les temps de Médéric Boileau" », reportage photographique, *Le Voyageur*, 21 novembre 1973, p. 13.

ALLAIN, Mathé, « Schizophrénie! Is What We Be – Or Is It? The Franco-Ontarian Heritage in the Plays of André Païement », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 11, n° 1, printemps 1990, p. 94-100.

COURCHESNE, Michel, « André Païement, père de la francophonie ontarienne », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 9, 1987, p. 145-146.

DICKSON, Robert, « L'espace à créer et l'espace qui reste », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 4, 1980, p. 45-80.

GAY, Paul, « Deux comédies d'André Païement », *Le Droit*, 26 août 1978, p. 17.

GAY, Paul, « Paul-André Païement (1950-1978), ou Le désespoir du colonisé », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 7, n° 2, automne 1986, p. 176-185.

GRENIER, Réjean, « ... et je dus organiser une tournée », *Réaction*, vol. 3, n° 3, novembre 1973, p. 26.

MALTAIS, Murray, « Voyage dans le passé des Franco-Ontariens », *Le Droit*, 13 novembre 1973, p. 40.

TREMBLAY, Gaston, « Le TNO prend racines ! », *Réactions*, vol. 3, n° 2, octobre 1973, p. 19.

TREMBLAY, Gaston, « *Is what we be* », *Les partitions d'une époque. Les pièces d'André Païement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, volume 1, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2004, p. 256-259.

Évangéline deusse

ANDRÈS, Bernard, « Évangéline et la nef », *Voix et Images*, vol. 2, n° 1 (4), 1976, p. 127-129.

Anonyme, « Évangéline deusse », CBC Radio, Ottawa, 26 avril 1976, BAnQ, Fonds Théâtre du Rideau Vert (P831), P831/S2/D17.

Anonyme, « Évangéline deusse triomphe », *L'Évangéline*, 14 mai 1976, p. 1.

BOIVIN, Aurélien, « Nouveautés », *Québec français*, n° 22, 1976, p. 6-7.

BOLDUC, Yves, « L'Acadie face au monde », *L'Évangéline*, 17 mai 1976, p. 17.

BOUDREAU, Raoul, « *Emmanuel à Joseph à Dâvis et Évangéline deusse* d'Antonine Maillet », *Si Que*, automne 1978, p. 171-173.

BROUSSEAU, Jean-Paul, « “Évangéline deusse” pour “navigateurs” du temps et de l'espace », *La Presse*, 11 mars 1976, p. D6.

DASSYLVA, Martial, « *Évangéline deusse* : une soirée sans crainte de déception », *La Presse*, 21 février 1977, p. F1.

DIONNE, André, « Printemps été 76 », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 3, 1976, p. 14-16.

GRUSLIN, Adrien, « Un précieux document et des pièces », *Le Devoir*, 14 février 1976, p. 21.

GRUSLIN, Adrien, « En racontant “Évangéline deusse” », *Le Devoir*, 9 mars 1976, p. 13.

MALTAIS, Murray, « “Évangéline deusse” ou la romance des exilés », *Le Droit*, 27 avril 1976, p. 30.

POULIN, Gabrielle, « Un sapin pour le Québec », *Le Droit*, 7 août 1976, p. 17.

Eddy

BEAUNOYER, Jean, « La NCT entreprend plusieurs combats », *La Presse*, 28 mai 1994, p. 21.

BEAUNOYER, Jean, « Eddy. Le monde étrange des derniers gladiateurs », *La Presse*, 15 octobre 1994, p. E2.

BOULANGER, Luc, « Jean Marc Dalpé. Poings de suspension », *Voir*, vol. 8, n° 45, 6 octobre 1994, p. 43.

CHARLEBOIS, Gaëtan, « Rocky Drama. Eddy Doesn't Quite Make It 12 rounds », *Montreal Mirror*, vol. 10, n° 21, 20 octobre 1994, p. 28.

DAVID, Gilbert, « La boxe ou la tragédie de la réussite à tout prix », *Le Devoir*, 8 octobre 1994, p. C8.

DEMERS, Edgar, « Eddy au Théâtre du Trillium. Une mémorable soirée à la mine », *Le Droit*, 25 avril 1996, p. 39.

DENIS, Pierre-André et Nathalie Baillargeon, « Eddy battu par K.O. », *Le VoxPopuli*, vol. 3, n° 3, novembre 1994, BAnQ, Fonds Théâtre Denise-Pelletier (P108), P108/S3/SS32/D1.

DONNELLY, Pat, « Jean Marc Dalpé is Rocky of Canadian Theatre », *The Gazette*, 15 octobre 1994, p. D7.

DONNELLY, Pat, « Actors Thrive on Eddy Script », *The Gazette*, 15 octobre 1994, p. D7.

KIRCHHOFF, H.J., « Golden Moments Lift Wobbly Play », *The Globe and Mail*, 27 juin 1994, p. C3.

LECOMTE, Anne-Marie, « Eddy à la Nouvelle Compagnie Théâtrale : un rôle à la mesure de Pierre Lebeau », *La Presse*, 8 octobre 1994, p. E5.

LEMIEUX, Julie, « Eddy. Renier ses origines pour l'arène », *Le Droit*, 19 avril 1996, p. 27.

LÉVESQUE, Robert, « Dans les sentiers battus », *Le Devoir*, 18 octobre 1994, p. B8.

L'HÉRAULT, Pierre, « Retrouver le temps », *Spirale*, n° 139, février 1995, p. 18-19.

MANDALIAN, Isabelle, « Eddy. Coup de cœur », *Voir*, vol. 8, n° 47, 20 octobre 1994, p. 49.

MONTESUIT, Carmen, « "Eddy" de Jean Marc Dalpé. Une histoire de boxeurs ennuyeuse pour une femme », *Le Journal de Montréal*, 21 octobre 1994, p. 43.

O'NEILL-KARCH, Mariel, « "In the Ring": premier round », *Liaison*, n° 78, 1994, p. 10.

O'NEILL-KARCH, Mariel, « Eddy dans le ring », *Jeu : revue de théâtre*, n° 73, 1994, p. 21-27.

RICHARDSON, Nicole, « Jean Marc Dalpé. Eddy », *LittéRéalité*, vol. 7, n° 1-2, 1995, p. 155.

ROBERT, Lucie, « La théâtralité fragmentée », *Voix et Images*, vol. 20, n° 3 (60), 1995, p. 721-730.

ROY, Isabelle, « Eddy : meilleur que Rocky! », *ComMédia*, vol. 6, n° 1, novembre 1994, BAnQ, Fonds Théâtre Denise-Pelletier (P108), P108/S3/SS32/D1

WAGNER, Vit, « Pug Play Coulda Been a Contender », *Toronto Star*, 26 juin 1994, p. B5.

Laurie ou La vie de galerie

- ANDERSON, Richard, « Play Offers Humorous Look at Acadian Society », *The Fredericton Daily Gleaner*, 21 octobre 1998, p. B6.
- Anonyme, « Laurie lève son verre à l'Escaouette! », *Le Moniteur acadien*, 5 mars 1998, p. 9.
- Anonyme, « La grande virée de Laurie », *L'Acadie Nouvelle*, 5 octobre 1998, p. 20.
- Anonyme, « Laurie "le glorieux" s'en vient vivre sa belle vie de galerie à Grand-Sault », *La Cataracte*, mercredi 14 octobre 1998, p. 3 section B.
- Anonyme, « "Laurie ou la vie de galerie" fera rire à Saint-Jean! », *Ceki's 'passe*, vol. 16, n° 5, 10 mars 2001, p. 1.
- Anonyme, « Laurie ou la vie de galerie au Théâtre de la Grand-Voile », *Le Moniteur acadien*, 28 juin 2001, p. 11.
- Anonyme, « Cet été, "Laurie ou la vie de galerie" reprend l'affiche au Théâtre de la Grand-Voile de Shédiac! », *Le Moniteur acadien*, 5 juillet 2006, p. 13.
- B., E., « Une comédie toujours d'actualité à la Boîte-Théâtre », *L'Acadie Nouvelle*, 18 juillet 2003, p. 37.
- CAMPBELL, Carole, « N.B. Singer Takes New Direction With Acting », *Times & Transcript*, 17 mars 1998, p. C6.
- CLOUTIER, Anie, « Réflexions sur un balcon », *La Liberté*, 8 au 14 janvier 1999, p. 9.
- DUMAS, Ève, « *Laurie ou la vie de galerie*. Travailler, c'est trop dur », *Le Droit*, 18 juin 1999, p. 45.
- DUMAS, Ève, « *Laurie ou la vie de galerie*. Cours de pataphysique acadienne ? », *Le Droit*, 21 juin 1999, p. 24.
- GRANDMAISON, Denise, « Et de 150 pour *Laurie ou la vie de galerie* ! », *L'Étoile*, 11 août 2001, p. 32.
- GRAVEL, François, « Quand la fiction se mêle au réel », *L'Acadie Nouvelle*, 12 octobre 1998, p. 21.
- LACROIX, Isabelle, « Et de 100 pour Laurie », *L'Acadie Nouvelle*, 17 juillet 2000, p. 20.
- LAVIGNE, Louis-Dominique, « Herménégilde Chiasson, dramaturge : *Laurie ou la vie de galerie* et *Pour une fois* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 98, 2001, p. 30-34.
- LEBLANC, Michelle, « *Laurie ou la vie de galerie* : de la bière, des chansons, un été sur la galerie », *L'Étoile*, 11 mars 1998, p. 28.
- LEDUC, Mario, « *Laurie ou la vie de galerie* : du Chiasson "léger"... mais efficace », *Le Front*, 20 mars 1998, p. 10.

- LÉGER, Dominic, « Après 200 représentations, Laurie toujours sur sa galerie », *L'Étoile*, 22 juillet 2006, p. 3.
- LONERGAN, David, « La belle vie de galerie », *L'Acadie Nouvelle*, Cahier *L'accent acadien*, 21 au 27 mars 1998, p. 6.
- MAROIS, Sylvain, « Mouvance(s) dramatique(s) », *Canadian Litterature*, n° 181, été 2004, p. 114-115.
- MOUSSEAU, Sylvie, « Entre le jeu et le marteau, son cœur balance », *L'Acadie Nouvelle*, Cahier *L'accent acadien*, 14 au 20 mars 1998, p. 3-4.
- MOUSSEAU, Sylvie, « La tragédie de Laurie », *L'Acadie Nouvelle*, 16 mars 1998, p. 20.
- MOUSSEAU, Sylvie, « La deuxième saison estival de *Laurie ou la vie de galerie* : Le succès sourit toujours à Laurie », *L'Acadie Nouvelle*, 26 juillet 1999, p. 20.
- MOUSSEAU, Sylvie, « Deux compagnie de théâtre unissent leurs efforts : *Pour une fois et Laurie ou la vie de galerie* reprennent l'affiche », *L'Acadie Nouvelle*, 29 juin 2000, p. 6.
- MOUSSEAU, Sylvie, « Le retour de la pièce *Laurie ou la vie de galerie* », *L'Acadie Nouvelle*, 19 mai 2006, p. 38.
- MOUSSEAU, Sylvie, « Patricia Léger joue dans *Laurie ou la vie de galerie* », *L'Acadie Nouvelle*, 7 juillet 2006, p. 29.
- MOUSSEAU, Sylvie, « 200^e représentation de *Laurie ou la vie de galerie* : le retour d'une famille qui vit de rêves et d'espoir », *L'Acadie Nouvelle*, 19 juillet 2006, p. 22.
- PAQUETTE, Stéphane, « L'Escaouette prépare la première de *Laurie ou la vie de galerie* : Deux autres bières! », *L'Acadie Nouvelle*, 5 mars 1998, p. 28.
- PELLETIER, Caroline, « Le dernier des "fatigués de naissance" », *L'Acadie Nouvelle*, 4 août 1998, p. 20.
- PELLETIER, Caroline, « L'aventure d'un succès », *L'Acadie Nouvelle*, Cahier *L'accent acadien*, 14 au 20 juillet 2000, p. 3.
- POITRAS, Marc, « Laurie or not Laurie, that is the question », *Le Front*, 28 octobre 1998, p. 9.
- R., P., « Laurie reprend sa galerie », *L'Acadie Nouvelle*, 9 juillet 2001, p. 22.
- R., P., « Laurie demeure toujours populaire », *L'Acadie Nouvelle*, 12 juillet 2002, p. 37.
- SAINT-HILAIRE, Jean, « Le Théâtre populaire d'Acadie, 26 années d'une mission "large comme la mer". Scène de vie », *Le Soleil*, 22 juillet 2000, p. D3.

Fonds d'archives

BAnQ, Fonds Théâtre du Rideau Vert (P831).

BAnQ, Fonds Théâtre Denise-Pelletier (P108).

Théâtre l'Escaouette, Archives de la compagnie.

Autres

CHIASSEON, Herménégilde, *Toutes les photos finissent par se ressembler*, Montréal, Office national du film du Canada, 1985, 54 min, 2 s,
«http://www.onf.ca/film/toutes_les_photos_finissent_par_se_ressembler/ » (page consultée le 22 avril 2015).

CHIASSEON, Herménégilde, « Trajectoire », Conférence présentée à l'Université d'Ottawa le 25 mars 2015.

PAIEMENT, André, « Moé j'viens du Nord, 'stie », *Les partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976), volume 1*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2004, p. 27-74.

Théâtre Denise-Pelletier, « historique », [<http://www.denise-pelletier.qc.ca/theatre/historique/>] (page consulté le 15 mars 2015).

Table des matières

Résumé	ii
Remerciements	iii
Introduction	1
État de la question	5
Corpus et méthodologie	8
Les théories de la réception.....	13
Chapitre 1 Thématique identitaire : les multiples facettes	18
Identités individuelles et identités collectives.....	18
Mémoire du passé et recherche du bonheur : analyse de la thématique identitaire	23
Exil et volonté de changement : analyse des sous-thèmes liés à l'identité	38
Chapitre 2 La décennie 1970 : l'éclatement des identités.....	41
1973, en Ontario : <i>La vie et les temps de Médéric Boileau</i> d'André Paiement	42
1976, en Acadie : <i>Évangéline deusse</i> d'Antonine Maillet	50
Ce que disent les critiques en 1970	61
Chapitre 3 La décennie 1990 : l'ouverture à la modernité.....	64
1994, en Ontario : <i>Eddy</i> de Jean Marc Dalpé.....	64
1998, en Acadie : <i>Laurie ou La vie de galerie</i> d'Herménégilde Chiasson	82
Ce que disent les critiques en 1990	95
Conclusion.....	99
La lecture de l'œuvre	99
Contexte de production et contexte de réception	102
Pour conclure	106
Bibliographie.....	108