

## CANADIAN THESES ON MICROFICHE

## THÈSES CANADIENNES SUR MICROFICHE



National Library of Canada  
Collections Development Branch

Canadian Theses on  
Microfiche Service

Ottawa, Canada  
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada  
Direction du développement des collections

Service des thèses canadiennes  
sur microfiche

### NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

### AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

THIS DISSERTATION  
HAS BEEN MICROFILMED  
EXACTLY AS RECEIVED

LA THÈSE A ÉTÉ  
MICROFILMÉE TELLE QUE  
NOUS L'AVONS REÇUE

LES REPRESENTATIONS SPATIALES DANS  
LES CREATIONS THEATRALES  
FRANCO-ONTARIENNES

par

Johanne Frégeau

Thèse présentée à l'Ecole des Etudes Supérieures  
de l'Université d'Ottawa en vue de l'obtention  
de la Maîtrise ès arts en Géographie

UNIVERSITE D'OTTAWA  
Ottawa, Ontario, 1984

© Johanne Frégeau, Ottawa, Canada, 1984.



UNIVERSITÉ D'OTTAWA  
UNIVERSITY OF OTTAWA

## REMERCIEMENTS

A l'étape finale de ce travail, nous aimerions exprimer toute notre reconnaissance aux nombreuses personnes qui ont, de près ou de loin, contribué à l'accomplissement de ce travail.

Notre gratitude est particulièrement dirigée vers, le professeur Vincent Berdoulay pour sa compréhension, sa patience, son soutien et ses conseils; caractéristiques d'une démarche directive souple, flexible et efficace qui nous mena à la réalisation des buts fixés.

Nous tenons aussi à remercier le professeur Michel Phipps pour ses conseils amicaux et judicieux, particulièrement lors de nos débuts à la maîtrise.

Nous aimerions remercier le Centre de Recherche en Civilisation Canadienne-Française (CRCCF), le département de Géographie et l'Ecole des Etudes Supérieures de l'Université d'Ottawa ainsi que les Ministères de l'Education et des Collèges et Universités de la province de l'Ontario pour des bourses d'études et une aide financière précieuse qui facilitèrent grandement la bonne marche de notre recherche.

J'ai apprécié spécialement l'aide immense et le réconfort obtenu auprès de ma soeur Judith, sans qui cette thèse n'aurait probablement pas vu le jour. Je m'en voudrais d'oublier de remercier Susan pour son assistance technique et sa patience lors des derniers jours qui précédèrent la fin de cette thèse. Finalement, l'appui, l'indulgence constante et les nombreuses suggestions d'une amie que j'estime beaucoup, Véronique, sont l'objet de toute ma reconnaissance.

## RESUME

Le but du travail est de démontrer que l'espace, aspect inhérent à une communauté culturelle, peut être analysé grâce à une étude plus approfondie de l'art. Celui-ci est en effet considéré comme une source de créations par excellence et comme un véhicule idéologique important. L'étude de la communauté franco-ontarienne nous permet de cerner la relation entre la culture et l'espace par l'entremise de l'analyse du contenu spatial transmis par son théâtre. De fait, ce dernier est l'objet artistique franco-ontarien le plus favorable pour atteindre notre but car il connaît le plus de déploiement et de succès au sein de la population.

Nous étudions les Franco-Ontariens puisqu'ils cherchent actuellement à préciser leur identité, ce qui se caractérise par un climat créateur propice. Notre matériel d'analyse se compose de 37 pièces de théâtre. Une analyse sémantique structurale appliquée au contenu spatial de ces pièces nous permet de découvrir l'existence de discours distincts selon deux types de personnages (anomiques et résignés) et selon l'origine régionale des pièces. En fonction de la configuration des discours et de la relation entre les seize thèmes notés, nous décelons que le personnage anomique, plus revendicateur que le personnage résigné, cherche à prendre possession de son espace politique et économique tout en étant satisfait de son espace social. Notre étude révèle, de plus, que ce sont les milieux ruraux et constitués de petits villages du Centre de l'Ontario et parfois du

Nord qui ont des discours axés sur une recherche d'une identité territorialisée. Les milieux urbanisés, plus multi-culturels et souffrant d'assimilation, s'avèrent moins précis à cet égard, et plus portés vers une revendication du pouvoir économique face à la majorité anglophone.

Les résultats démontrent, cependant, la précarité et la faiblesse des stratégies spatiales peu nombreuses mises de l'avant. Ils soulignent, néanmoins, l'existence d'une démarche collective vers l'identification de soi et la valorisation de son identité au sein d'un espace éclaté et déterminé de façon ambiguë.

LISTE DES TABLEAUX ET CARTE

|   | PAGE     |
|---|----------|
| Tableau 1 : Répartition régionale des troupes franco-ontariennes<br>selon leur secteur d'activité, 1984 ..... | 50       |
| Tableau 2 : Synthèse sémantique du discours résigné .....   | annexe 5 |
| Tableau 3 : Synthèse sémantique du discours anomique .....  | annexe 6 |
| Carte 1 : Localisation spatiale des troupes franco-ontariennes,<br>1984 .....                                 | 51       |

## TABLE DES MATIERES

|   | <u>PAGE</u> |
|---|-------------|
| * Remerciements .....   | i           |
| Résumé .....  | ii          |
| Liste des tableaux et carte .....   | iv          |
| Table des matières .....  | v           |
| <br>  |             |
| INTRODUCTION .....  | 1           |
| <br>  |             |
| Chapitre I : LA RELATION CULTURE-ESPACE ET LA PROBLEMATIQUE DES<br>CREATIONS CULTURELLES .....        | 3           |
| 1.1 Création, dynamique culturelle et espace .....  | 4           |
| 1.2 L'espace vécu .....   | 7           |
| 1.3 Le cas franco-ontarien .....  | 9           |
| 1.4 Le choix du théâtre .....   | 12          |
| 1.5 Tensions culturelles, théâtre et espace .....   | 15          |
| 1.6 Ruptures, tensions anormales, théâtre et espace .....   | 20          |
| <br>  |             |
| Chapitre II : LE THEATRE FRANCO-ONTARIEN: EVOLUTION, SITUATION<br>ACTUELLE ET TENDANCES FUTURES ..... | 26          |
| 2.1 Les francophones de l'Ontario: de Canadiens fran-<br>çais à Franco-Ontariens .....                | 27          |
| 2.2 Evolution générale des arts et du théâtre franco-<br>ontarien .....                               | 33          |
| a) Rapport St-Denis .....   | 33          |
| b) Rapport Beaulne .....  | 35          |
| c) Rapport Savard .....   | 37          |
| 2.3 Infrastructures et intervenants culturels .....   | 38          |
| a) Les infrastructures .....  | 38          |
| i) Théâtre-Action .....   | 38          |
| ii) Les structures de production et de distri-<br>tion .....  | 41          |
| b) Les intervenants culturels .....   | 44          |
| i) Les organismes culturels et les tournées .....   | 44          |
| ii) Les agences gouvernementales .....  | 46          |
| 2.4 La dynamique spatiale .....   | 49          |
| a) Répartition des troupes selon les secteurs<br>théâtraux .....                                      | 49          |
| b) Pôles culturels et espaces secondaires .....   | 53          |
| 2.5 Conclusion .....  | 58          |

|  |     |
|--|-----|
| Chapitre III: LA METHODOLOGIE .....                          | 60  |
| 3.1 L'analyse de contenu .....                               | 60  |
| 3.2 Le corpus d'analyse .....                                | 69  |
| 3.3 Les critères d'élimination .....                         | 71  |
| a) Les sketches .....  | 71  |
| b) Les pièces pour enfants .....                             | 72  |
| c) Les pièces sans contenu spatial .....                     | 74  |
| d) Les pièces dites "de localisation" .....                  | 74  |
| e) Les pièces ayant des thèmes non-représentatifs .....      | 75  |
| 3.4 La méthode sémantique structurale selon les thèmes ..... | 76  |
| a) Justifications et choix de la méthode .....               | 76  |
| b) Les unités de codage .....                                | 78  |
| c) Les thèmes .....  | 79  |
| e) Les unités de sens .....                                  | 80  |
| 3.5 Définitions du sens des thèmes .....                     | 82  |
| a) L'espace culturel .....                                   | 82  |
| i) L'appartenance culturelle .....                           | 83  |
| ii) La temporalité .....                                     | 84  |
| iii) La spatialité .....                                     | 84  |
| iv) Les déplacements .....                                   | 85  |
| v) L'ailleurs .....  | 86  |
| b) L'espace politique .....                                  | 87  |
| i) Les frontières .....                                      | 87  |
| ii) La gestion du territoire .....                           | 88  |
| iii) Les institutions gouvernementales .....                 | 89  |
| c) L'espace économique .....                                 | 90  |
| i) Les classes sociales .....                                | 90  |
| ii) Le pouvoir .....   | 91  |
| d) L'espace social .....                                     | 92  |
| i) Le paysage social .....                                   | 92  |
| ii) La localisation .....                                    | 93  |
| iii) L'assimilation .....                                    | 94  |
| iv) Les institutions sociales .....                          | 94  |
| v) L'appartenance linguistique .....                         | 95  |
| vi) La vision ethnique .....                                 | 96  |
| Chapitre IV : LES VISIONS REGIONALES .....                   | 98  |
| 4.1 Traits communs aux régions .....                         | 98  |
| 4.2 Centre .....   | 102 |
| 4.3 Est .....  | 105 |
| 4.4 Nord .....   | 109 |
| 4.5 Sud .....  | 112 |
| 4.6 Conclusion .....   | 115 |

|   |            |
|---|------------|
| Chapitre V : TYPOLOGIE DES DISCOURS ET STRATEGIES SPATIALES .....   | 117        |
| 5.1 Les paramètres principaux du discours anémique .  | 117        |
| 5.2 Les paramètres principaux du discours résigné ..  | 119        |
| 5.3 Les éléments-clés des discours .....  | 120        |
| 5.4 Les visions régionales: synthèse selon les types<br>de discours .....   | 123        |
| 5.5 Les tensions culturelles et le théâtre franco-<br>ontarien .....  | 127        |
| 5.7 Les aspects régionalistes de ce théâtre et leur<br>incidence sur l'élaboration d'un projet spatial<br>pour les Franco-Ontariens ..... | 128        |
| CONCLUSION .....  | 132        |
| Bibliographie .....   | 134        |
| Annexe 1 .....  | 139        |
| Annexe 2 .....  | 142        |
| Annexe 3 .....  | 144        |
| Annexe 4 .....  | 151        |
| Annexe 5 .....  | hors-texte |
| Annexe 6 .....  | hors-texte |

## INTRODUCTION

La relation entre la culture et l'espace est devenu, depuis quelques années, un sujet d'intérêt pour certains géographes. Ces chercheurs considèrent l'espace comme une composante intrinsèque à la culture. Ils analysent l'espace en tant que phénomène influencé par l'homme à travers les différentes institutions et pratiques culturelles d'une communauté. Dans ce contexte, l'espace est ainsi chargé de sens. Il est le fruit de la construction et de la création des individus selon leurs expériences, leurs interprétations du monde, leurs valeurs et leurs attitudes (Buttimer, 1976; Claval, 1974; Frémont, 1974). Cependant, ces géographes ont surtout ouvert la voie en définissant des concepts fondamentaux comme celui de l'espace vécu et en soulignant les grandes avenues possibles des recherches futures.

Dans cette thèse, nous chercherons à découvrir les représentations spatiales véhiculées par le théâtre franco-ontarien. Notre hypothèse de base s'inscrit dans la conjoncture actuelle de l'histoire de la communauté franco-ontarienne. Cette dernière se caractérise par sa recherche d'une nouvelle identité culturelle dont la composante territoriale est présente. Dans ce contexte, nous cherchons à démontrer que l'art peut servir à créer de nouvelles représentations spatiales ou, tout au moins, peut servir à homologuer certaines valeurs, attitudes et idéologies spatiales qui nourriront la conscience collective.

Par l'utilisation d'un cadre conceptuel axé sur l'espace vécu, sur la sociodynamique de la culture, et sur l'émergence de tensions culturelles au sein d'une société, nous délimitons le champ de notre recherche en précisant le processus créatif de la culture. Pour mieux cerner le rôle sociologique et créateur du théâtre, nous décomposons sa structure narrative selon une typologie dichotomique des personnages. Nous considérons, ainsi, les personnages anomiques et les personnages résignés. Avant d'entreprendre l'analyse des pièces, nous décrivons le contexte historique et sociologique qui soutient le vécu théâtral en Ontario français.

Notre corpus d'analyse est constituée de 37 pièces qui furent choisies selon la pertinence de leur contenu spatial au sein d'un ensemble de 150 pièces franco-ontariennes. Nous procédons par une méthode d'analyse de contenu selon une approche sémantique structurale.

Nous ressortons de ce corpus seize thèmes qui soulignent les attitudes, valeurs et idéologies des créateurs franco-ontariens. Nous présentons le tout sous la forme de deux tableaux placés en annexe et qui résument le contenu du discours des deux types de personnages selon une division spatiale de l'Ontario en quatre régions théâtrales distinctes. La présentation de nos résultats souligne le phénomène des visions régionales et établit les paramètres sémantiques du contenu analysé selon une typologie des discours. Nous terminons en discutant de l'incidence de nos résultats sur les stratégies spatiales actuelles et possibles des Franco-Ontariens.

## CHAPITRE 1

### LA RELATION CULTURE-ESPACE ET LA PROBLEMATIQUE DES CREATIONS CULTURELLES

La culture est un phénomène social très complexe. Par son aspect intrinsèque à toute vie sociale, par son caractère spécifique, total et englobant du vécu humain -l'influence de la culture se retrouvant dans toutes actions quotidiennes- il est très difficile d'en arriver à définir d'une façon définitive ce concept (Canadian Commission for Unesco, 1977). De plus, la culture s'avère être un phénomène fluide dont l'impact et l'action directe sont difficiles à cerner lorsqu'on étudie un aspect précis de la société. La culture n'est pas fixe, elle change avec le temps et avec les lieux. Nous découvrons très vite que discuter de la culture, c'est s'engager dans un domaine vaste et très incertain. D'ailleurs, l'émergence d'un très grand nombre d'études par plusieurs spécialistes des sciences humaines et sociales ainsi que l'apparition d'une multitude de définitions face à ce concept réussissent peu à diminuer cette incertitude.

En tant que géographe, nous essaierons d'éclaircir la relation qui s'établit entre la culture et l'espace. Pour ce faire, nous supposons évidemment que l'espace -le territoire- est un donné de la culture. Il s'y intègre car il a un certain rôle à jouer dans la détermination de certains caractères distincts d'une culture. En

fait, l'étude de cette relation cherche surtout à souligner l'importance de l'espace dans l'émergence d'une certaine spécificité régionale du vécu social. Celui-ci s'associe, ainsi, à la prise de possession d'un lieu précis. Dès lors, il peut se créer une identité distincte dont le facteur spatial et territorial est une composante.

Dans la recherche que nous entreprenons, nous voulons particulièrement porter notre attention sur le phénomène de la création d'un vécu spatial, d'une identité. Nous désirons éclaircir un peu plus le processus de création des représentations spatiales dans une culture.

#### 1.1 CREATION, DYNAMIQUE CULTURELLE ET ESPACE

Dès le départ, cet intérêt concernant le processus de création implique que nous admettons que la culture est un phénomène dynamique qui donne lieu à la mise en place continuelle de nouvelles représentations et de nouvelles images de la société. C'est Abraham Moles qui a cherché à mieux préciser ce processus dans son livre intitulé Sociodynamique de la culture.

Pour Moles, la culture a un rôle précis: "... fournir aux perceptions de l'individu regardant le monde extérieur, un écran de concepts sur lequel il projette et repère ses perceptions" (Moles, 1971, p.28). Comme nous le voyons, la culture a une signification personnelle pour l'individu. Ce dernier s'en sert pour donner un sens à ses perceptions. Moles donne beaucoup d'importance à la relation individu-culture ce qui nous permettra de préciser les mécanismes de création à ce niveau. Mais, quoique privilégiant le

rôle de l'individu dans ce processus, Moles admet que la culture a aussi un caractère collectif puisqu'elle est, elle-même, un sous-ensemble spécifique de l'ensemble global des connaissances du monde à travers l'espace et le temps. Ainsi, la collectivité elle-même valorise ou néglige tels ou tels éléments qui lui sont proposés au fil du temps.

Dès lors, Moles nous présente deux "tableaux". Le tableau des connaissances est constitué des éléments de la mémoire du monde. C'est "... l'ensemble des outils de pensée dont l'être humain, dans sa généralité, dispose" (*ibid.*, p. 39). Il se caractérise par un système dont les éléments s'accroissent au fil de l'évolution du temps. D'un autre côté, le tableau socio-culturel prend source au sein de l'ensemble des mass-média. Ici, les constituantes du tableau sont les éléments de la connaissance humaine dont l'homme désire amplifier l'importance en les élevant au nombre des faits culturels par la symbolique d'une institution socio-culturelle comme la radio, la télévision, le roman ou le théâtre, par exemple (*ibid.*, p. 38).

Pour Moles, les valeurs de la société moderne et la transmission de la culture s'effectuent de plus en plus avec le concours des mass-média. Désormais, nous faisons face à une culture en mosaïque qui résulterait de l'assemblage d'éléments différents dont la virtualité est en devenir constant puisqu'elle laisse une grande marge au phénomène de mouvance dans l'utilisation de ses éléments par les individus: "... les fragments de notre connaissance sont des bribes sans ordre, liées au hasard par de simples relations de proximité, d'époque d'acquisition, d'assonance, d'association

d'idées, sans structure définie donc... " (*ibid.*, p. 29). L'individu en vient à se créer une culture individuelle en entrant en contact avec ce tableau socio-culturel et en le filtrant et l'assumant selon ses besoins et les pulsions de sa perception. Si plusieurs individus mémorisent un même élément, alors celui-ci devient un élément de la mémorisation collective. Nous voyons, ici, que les consommateurs des messages culturels sont à leur tour créateurs lorsqu'ils influencent par leurs actions filtrantes le contenu de la culture. Le tout s'effectue par l'usage de la pensée active de l'individu à travers le processus de la création. Ce va-et-vient et ces interactions entre la culture et le milieu forment la sociodynamique de la culture au sein de laquelle l'action des créateurs est cruciale pour en nourrir l'évolution:

La créativité est cette aptitude particulière de l'esprit de réarranger les éléments du champ de conscience d'une façon originale et susceptible de donner lieu à des opérations dans un quelconque champ phénoménal. Ceci implique l'existence de deux "champs": le champ de conscience constitué de la somme des atomes culturels et des sensations et le champ phénoménal qui est l'environnement physique duquel nous parviennent des messages (*ibid.*, p.91).

Donc, c'est ainsi que se constitue le cycle de la culture qui va s'adresser à tous les stimuli que l'environnement va envoyer à l'individu. L'un de ces stimuli est celui qui s'axe autour de la perception même de l'espace en tant que composante du vécu quotidien.

## 1.2 L'ESPACE VÉCU

L'espace vécu en tant que sujet d'étude en géographie a obtenu un regain d'intérêt sous l'influence de la phénoménologie et a été bien illustrée par Anne Buttimer et Armand Frémont. Cette approche s'attarde surtout à démontrer l'importance des valeurs, attitudes, représentations et significations que l'homme établit face à un espace. Le rôle du sujet (l'homme) en contact avec l'objet d'étude du géographe (l'espace) est souligné par l'utilisation d'une méthode plus axée sur une vision qualitative de la situation, grâce à la prise en compte de l'expérience subjective de l'homme dans le contexte étudié.

Pour Anne Buttimer (1979), le "monde vécu" va s'établir à la suite de la mise en place quotidienne: "... d'une tension dynamique développée entre des énergies sur trois niveaux: entre le niveau d'idées et de valeurs (noosphère), le niveau des routines d'action et d'interaction (socio-technosphère) et le niveau des rythmes du corps et du milieu naturel (biosphère)" (Buttimer, 1979, p. 250). Il est important de noter le caractère dynamique du phénomène, caractère qui transparait clairement dans cette description.

Pour sa part, Armand Frémont dans La région, espace vécu (1976) s'attarde à souligner les rapports entre l'espace et le vécu de la réalité quotidienne en s'aidant d'une étude plus approfondie de la région. Par le fait même, sa démarche implique la prise de considération inévitable du rôle de l'homme dans la conceptualisation distincte d'une entité spatiale précise et créée.

par lui: "La région, si elle existe, est un espace vécu. Vue, perçue, ressentie, aimée ou rejetée, modelée par les hommes et projetant sur eux des images qui les modèlent. C'est un réfléchi. Redécouvrir la région, c'est donc chercher à la saisir là où elle existe, vue des hommes" (Frémont, 1976, p. 14).

D'ailleurs, il précise un peu plus loin l'importance de l'interprétation de l'espace par l'homme à travers sa pensée, tant rationnelle qu'imaginaire: "... si l'espace vécu accède aux conceptualisations rationnelles de l'intelligence, au raisonnement dans un espace cartésien et euclidien, il se révèle aussi lourd de charges plus obscures où se mêlent les scories de l'affectif, du magique, de l'imaginaire" (*ibid.*, p. 22).

Tout comme Moles, Frémont conçoit que certaines formes de création, tout en étant d'origine individuelle, ne peuvent être assumées par la société qu'à la condition que plusieurs de ses membres veuillent bien accepter ce nouvel apport. Pour lui, cependant, ce genre de processus est particulièrement inhérent à la création des formes de l'espace: "... si les perceptions et les pulsions sont individuelles, la création des formes de l'espace est presque toujours oeuvre collective" (*ibid.*, p. 39). Pour cet auteur, il est indéniable que l'espace est une oeuvre qui atteint son originalité suite aux efforts créateurs des hommes qui l'habitent. Une interaction continue entre l'homme, le milieu et la société s'établit:

La complexité de l'oeuvre, et sa richesse s'épaississent encore dans la mesure où ces auteurs collectifs font partie intégrante de la création, façonnées par elle autant qu'ils la modèlent, et s'observant dans le spectacle qu'ils se donnent à eux-mêmes. La rue, le village, le champ et, au-delà, la région sont un vaste théâtre populaire dont les habitants sont les acteurs dans une représentation quotidienne (ibid., p. 205).

C'est dans cette optique d'une recherche de la créativité dynamique qui anime le vécu spatial que Frémont convie les géographes à adopter des méthodes plus qualitatives qui sauront mieux s'adapter au contenu affectif et imaginaire des représentations spatiales. Par contre, il ne fait que souligner les besoins d'une telle approche sans trop décrire une méthodologie intéressante à cet égard. Il en vient à suggérer fortement que le géographe se tourne vers les arts pour mieux arriver à cerner l'espace vraiment vécu, tel qu'évoqué par les romanciers, les poètes, les dramaturges, les peintres, les cinéastes, etc. C'est dans cet ordre d'idées que nous désirons étudier les représentations spatiales dans le théâtre franco-ontarien.

### 1.3 LE CAS FRANCO-ONTARIEN

Actuellement, les Franco-Ontariens vivent des changements socio-culturels assez importants. Devant la montée du nationalisme québécois, les francophones de l'Ontario se voient obligés de redéfinir leur identité culturelle (Juteau-Lee et Lapointe, 1979). En fait, ce changement de perception face au fait français national

est essentiellement dû à des changements structurels et institutionnels de plus en plus liés à une fragmentation de l'espace socio-politique, celui-ci passant d'une échelle nationale à des échelles plus provinciales ou locales. Le facteur territoire devient, suite aux pressions québécoises, un élément de plus en plus important dans la définition des groupes au Canada. En fait, pour le Franco-Ontarien cela entraîne l'apparition de deux niveaux spatiaux d'identification:

Quand les francophones de l'Ontario (et du Canada) s'appellent canadiens-français, c'est en vertu de l'insistance accordée aux caractéristiques culturelles qui les distinguent des autres groupes. Quand ils s'appellent franco-ontariens, leur identité est définie en grande partie en fonction de critères structurels et institutionnels. L'importance plus grande dorénavant attachée à la dimension structurelle correspond donc à un changement de frontières ethniques... (Juteau-Lee et Lapointe, 1976, p. 7-8).

D'autre part, le contexte social actuel fait que le Franco-Ontarien subit les impacts de l'industrialisation, de l'urbanisation et de la modernisation. Auparavant, le francophone ontarien assurait son maintien culturel grâce à une marginalisation de ses institutions face à la société anglo-ontarienne. Il vivait largement en milieu rural, avait un taux d'accroissement de sa population assez élevé et vivait ses particularités culturelles d'une façon distincte. Désormais cependant:

... notre population, de 85% rurale est passée maintenant à plus de 75% urbaine; la paroisse n'est plus le centre de la vie urbaine; l'immigration européenne a changé le visage de notre province; les impôts personnels ont augmenté laissant peu de jeu pour des contributions volontaires; la presse électronique et écrite a grandement saturé notre population d'une culture anglophone et américaine (Deslaurier, 1978, p. 24).

Ainsi, le Franco-Ontarien ne peut plus se replier sur lui-même. Il fait partie de la société ontarienne sur le plan politique et économique car il n'a pas créé des institutions distinctes à ces niveaux. Cette association avec le système provincial ontarien lui permet de se découvrir une certaine spécificité qui le distingue des autres francophones du Canada et, plus particulièrement, de ceux du Québec. Par contre, ses institutions religieuses, linguistiques et culturelles le différencient de l'Anglo-Ontarien. Dès lors, il essaie d'assumer cette différence. L'art est le mode d'expression par excellence pour vivre et exprimer la recherche constante de ce vécu original: "Les arts sont l'expression dans des matériaux et selon des techniques, d'une saisie du réel: cette saisie sensuelle, affective, intellectuelle et morale du réel est, dans presque tous les cas, codifiée originairement par la langue, système d'expressions et de signes" (Savard, Beauchamp et Thompson, 1977, p. 44).

C'est dans cet ordre d'idées que nous avons l'intention d'étudier le discours théâtral franco-ontarien: pour mieux découvrir dans quelle mesure les auteurs touchent le problème de l'identité nouvelle que cette communauté doit définir dans la conjoncture actuelle de son histoire socio-politico-culturelle. Nous essaierons, de fait, de découvrir le genre de représentations que ce théâtre véhicule en regard des problèmes d'identité et de vécu spatial.

#### 1.4 LE CHOIX DU THEATRE

Traditionnellement, le géographe s'est attardé à l'étude des perceptions et des représentations spatiales en utilisant des procédés classiques d'enquêtes et de questionnaires. Cette approche implique de nombreuses contraintes en termes de temps et est très dispendieuse. Cette situation a entraîné certains chercheurs vers des études plus qualitatives qui analysent les perceptions dans le domaine de la littérature et de la peinture (Salter et Lloyd, 1977). Dans ce contexte, le problème de la représentativité des oeuvres étudiées est soulevé. Peut-on croire que les représentations spatiales que nous découvrons chez un auteur peuvent être caractéristiques d'une société? La question est d'importance et ne peut être répondu d'une façon générale et définitive. Cependant, lorsque nous admettons que la littérature peut imposer de nouvelles valeurs, ce problème ne paraît plus si essentiel: "The question of representativeness now shifts. We no longer ask whether literature reveals common values. We say that literature can impose values. It does so when it had the opportunity and time to exercise its power over the minds of a large segment of the population" (Tuan, 1976, p. 271).

Dans ce sens, le choix du théâtre en tant qu'art créateur et véhicule de représentations est motivé par le fait que c'est cette activité artistique qui connaît le plus de succès présentement en termes de diffusion spatiale, d'organisation et de participation dans la société franco-ontarienne (Savard, Beauchamp et Thompson, p. 98). L'étude de l'activité artistique et culturelle de cette communauté ne

peut que débiter logiquement par le théâtre, car plusieurs autres formes d'arts y sont beaucoup moins développées. Par exemple, nous pouvons mentionner le cinéma, certains arts visuels comme la sculpture et la danse ainsi que le mime. De plus, c'est dans ce domaine artistique que nous avons le plus de facilités à trouver nos sources puisque les textes sont écrits et ont été répertoriés par Théâtre-Action, organisme qui travaille à la diffusion du théâtre franco-ontarien.

Par ailleurs, le théâtre est un art éminemment social. Contrairement à certains arts comme la peinture, les arts visuels ou le cinéma, la visualisation du fait théâtral et son vécu implique la présence d'un lieu social où se rassemblent acteurs et spectateurs. De plein gré, ces gens s'assemblent pour vivre et créer une oeuvre d'art grâce à l'échange qui s'établira entre eux lors de la représentation. L'essence même du théâtre va résider dans ce rapport qui naît lorsque le texte dramatique est joué et ce n'est que par réduction que nous pouvons décrire le théâtre comme un texte essentiellement littéraire. Avant toute chose, le théâtre est une littérature vécue. Dans ce sens, le théâtre est un véhicule de symbolisation qui, grâce au jeu sur la scène, va transmettre des signes et des valeurs axés sur des codes sociaux précis et distincts selon les lieux et les époques. Mais, plus encore, le théâtre est un art de communication qui se caractérise par deux types de liens: "Le premier, intrafrictionnel, est celui qui existe entre les différents émetteurs de signes que sont les personnages; l'ensemble de ces communications forme la "scène". Le deuxième, extrafrictionnel, est

celui qui préside aux relations scène-salle" (Girard, Ouellet, Rigault, 1978, p. 32).

La salle apporte ainsi ses caractéristiques, son originalité, son accord et son désaccord lors de la représentation. De cette façon, elle aide à créer l'oeuvre qui, à chaque soir, trouve une unicité particulière au moment et au lieu. Le spectateur comme l'acteur ressent ce lien créatif qui s'établit et qui a un impact énorme puisque tous savent qu'il ne sera jamais plus vécu comme tel. C'est pour cette raison que se vit une certaine connivence sociale entre les spectateurs. Ceux-ci sentent la présence du groupe en tant que source d'inspiration pour l'acteur. Celui-ci joue parce qu'eux sont là. Ils sentent donc cette finalité qui les unit. Par le fait même, le vécu théâtral pourra aussi se vivre en tant que groupe. Les rôles sociaux et les représentations spatiales qui sont joués et exprimés sur scène pourront être assumés par chacun dans le cadre d'une collectivité. En fait, dès qu'il y a public, l'oeuvre théâtrale échappe au dramaturge et au texte, une distance s'établit entre cette réalité littéraire et la réalité vivante et concrète. En plus d'être un art enraciné dans le social et une manifestation vécue, le théâtre est un "... instrument qui invente l'homme en le représentant et fait de l'existence une création continuée... L'art atteint ici à ce degré de généralité qui déborde le cadre de la littérature écrite; l'esthétique y devient action sociale" (Duvignaud, 1973, p. 11-12).

Ainsi, le dynamisme vivant et la totalité de l'acte théâtral permet de créer un lien entre "... l'esthétique et la vie sociale, la

création artistique et la trame de l'existence collective" (Duvignaud, 1973, p. 13). Toutes ces caractéristiques du théâtre nous amènent à le considérer comme objet valable d'étude au niveau des représentations spatiales. Paradoxalement, à notre connaissance le théâtre n'a jamais encore été utilisé par des géographes pour ce genre d'études. Ces derniers ont surtout analysé le roman. C'est donc dire que nous aurons la tâche d'explorer le potentiel de cette approche pour la géographie. Cette situation souligne encore plus l'intérêt de notre choix.

Pour mieux comprendre et cerner le lien qui existe entre le théâtre et la société, nous allons maintenant nous adresser aux idées de Fernand Dumont et de Jean Duvignaud. Nous considérons que ces deux auteurs ont su apporter une contribution valable et intéressante dans ce domaine où peu d'études ont été faites jusqu'à maintenant. De fait, nous croyons que leurs idées s'intègrent bien au cadre que nous avons élaboré et qui, jusqu'ici, souligne le rôle de la création dans l'élaboration de nouvelles représentations spatiales.

#### 1.5 TENSIONS CULTURELLES, - THEATRE ET ESPACE

Fernand Dumont est un sociologue qui s'est intéressé à situer la culture dans la vie de l'homme en décrivant mieux les rapports de son vécu avec l'émergence de la culture. C'est dans son livre Le lieu de l'homme, la culture comme distance et mémoire (1968) qu'il élabore une approche susceptible de nous servir. Avec cette approche, il nous est plus facile de voir que le théâtre peut être effectivement

utilisé comme créateur de tensions culturelles qui, par ricochet, engendrent un changement ou une confirmation d'attitude et de perception chez le Franco-Ontarien face à son espace. Pour ce faire, Dumont commence par présenter la bipolarisation de la culture qui se forme dans le cadre de l'interaction continuelle de la culture première avec la culture seconde. Dans le contexte de ce développement, la culture première représente le contenu global de la vie quotidienne avec toutes les significations que cette entité implique. "La culture première est un donné. Les hommes s'y meuvent dans la familiarité des significations, des modèles et des idéaux convenus: des schémas d'actions, des coutumes, tout un réseau par où l'on se reconnaît spontanément dans le monde comme dans sa maison" (Dumont, 1968, p. 51). D'autre part, Dumont présente la culture seconde comme étant: "... véritablement une implication: elle n'est pas un complément ajouté du dehors à la culture commune. C'en est comme le sens rendu explicite et, pour cela, réuni et concentré dans un nouvel élément" (*ibid.*, p.53).

Entre ces deux pôles, il existe une distance qui relie l'objectivation intrinsèque d'un groupe social, effectuée pour en définir l'identité et la spécificité, avec le contexte de sa praxis quotidienne et de la réalité de son milieu. La spécificité culturelle va s'établir en fonction des interactions de significations qui caractérisent la distance entre culture seconde et culture première (*ibid.*, p. 41). C'est grâce à la création d'objets culturels privilégiés que cet écart avec la réalité va être possible. Dès lors, naîtra le germe d'une nouvelle conscience du sens que

l'homme désire donner à son milieu et à son vécu:

Du journal du matin à la peinture, du livre à l'image filmique, l'objet culturel prend donc naissance dans une disjonction de la conscience qui peut bien en un sens ramener le monde à moi, mais qui, plus profondément, introduit en moi une fissure qui me fait naître à un autre monde et à un autre moi dont l'objet culturel est le témoignage (ibid., p. 58).

De la sorte, l'objet culturel devient distinct. Il s'individualise dans le contexte précis des significations collectives.

Par le fait-même, nous pouvons remarquer le caractère symbolique du théâtre. Grâce aux valeurs que cet objet culturel souligne, il permet à l'homme de mieux se connaître et se créer par l'endossement effectif de ce symbolisme. Dans ce cadre de dualité entre l'art et la réalité, la culture est un lien dynamique qui détermine les spécificités culturelles du groupe et de l'espace social qui y correspond:


Le théâtre n'est pas une fuite pure et simple hors de la vie habituelle. Il est vrai que le spectateur (...) voit se dérouler devant lui ce qui lui est interdit de vivre, mais les rêves qui prennent corps ainsi l'accompagnent déjà, de façon plus diffuse, dans son existence empirique comme sa justification et son sens. Le théâtre ne fait que disjoindre ce qui est déjà juxtaposé dans la vie (ibid., p.36-37).

Ainsi, le théâtre est un art créateur qui cherche à mettre à jour des virtualités possibles pour le groupe:

Le théâtre crée une autre société, mais qui est le relais de celle où on croit vivre dans le fil des heures; elle en est la compensation, et c'est pourquoi elle en exprime le sens. Grâce à ce dédoublement du monde de l'action, l'homme peut voir, à distance de lui-même, la portée de ses actes; il peut les sentir pousser dans leur logique extrême, s'épanouir ou se défaire dans un paroxysme de leurs intentions les plus radicales (ibid., p. 37).

Comme nous le voyons, la signification rattachée à l'oeuvre théâtrale va s'établir dans un climat de tensions entre le sens implicite de la culture première et le sens explicite que désire présenter la culture seconde. En fait, cette tension va s'exprimer dans l'opposition qui met en jeu l'événement de l'histoire face à l'avènement historique. Celui-ci, par suite d'un certain consensus social, acquiert une importance particulière pour le groupe en devenant, désormais, un certain événement idéalisé et privilégié.

Dans le cadre de notre travail, nous avançons l'hypothèse que, pour les Franco-Ontariens, le théâtre peut être un avènement social qui décrit une réalité événementielle ou imaginaire: "En refusant carrément que le sens vienne de l'action et de l'événement, il se pourrait que l'oeuvre d'art soit, plus directement et plus violemment que l'historiographie, ouverture à cette autre histoire" (ibid., p. 78-79) -celle de l'avènement-. De la même façon, nous pensons que l'événement "représentation spatiale/territoriale", lorsqu'il est présent dans ce théâtre, peut devenir un phénomène avec un sens de



l'ordre de l'avènement suite à sa prise en charge par le processus théâtral qui témoigne d'un autre monde de significations, celui de la culture seconde.

En fait, nous croyons que les Franco-Ontariens peuvent se découvrir certaines finalités lors de la visualisation d'une pièce ayant un tel contenu. Ces finalités spécifiques et particulières sont, alors, de l'ordre de l'événement à vivre dans le cadre de la vie future. C'est grâce à la mémoire collective et individuelle que ces finalités vont être assumées en tant que valeurs du passé conservées au présent et susceptibles d'être projetées vers le futur. Par cette conscience de soi que se donne la société, le groupe explicite son appartenance au contexte dans lequel il évolue. Par le fait-même, il se donne des possibilités d'actions face à ce milieu: "Les valeurs sont toujours le noyau de la culture puisque celle-ci ne saurait être ramenée à une adéquation mécanique de l'homme et du milieu, puisqu'elle implique des choix où la conscience se reconnaît à la fois comme rapport au monde et élection de celui-ci" (*ibid.*, p. 161).

Dès lors, il est évident que cette recherche du sens du monde va venir s'adresser au milieu comme tel, à l'espace social et au territoire. Dumont ira même jusqu'à dire que: "Le milieu a déjà un sens pour nous et avec nous avant que se décident nos conduites: celles-ci ne sont que des occasions de reprendre en charge ou de récuser ce sens originnaire" (*ibid.*, p.119). Dans ses projets qui la portent vers l'avenir, une société va donc utiliser sa culture pour mieux cerner la dimension spatiale de sa vision du monde. Pour nous,

il sera ainsi intéressant de voir si le théâtre aide à déterminer et décrire un espace franco-ontarien réel ou imaginaire. Vise-t-il à présenter une réalité déjà distincte en la revitalisant par une nouvelle acceptation ou cherche-t-il à définir de nouveaux espaces de vie qui sont encore à créer? Actuellement, suite aux changements sociaux que connaît le Franco-Ontarien, nous pensons que sa conscience territoriale va de plus en plus se développer. Ce symbolisme progressif va s'établir dans un cadre novateur qui porte vers les virtualités de ses possibles. Ainsi, à toute fin pratique, l'objet culturel théâtral est "... conçu à la fois comme recommencement absolu et anticipation d'un nouvel univers pourtant évanescent" (ibid., p. 190-191). C'est Jean Duvignaud qui nous permet, maintenant, de mieux percevoir le processus de création qui s'effectue grâce au théâtre.

#### 1.6 RUPTURE, TENSIONS ANOMIQUES, THEATRE ET ESPACE

Duvignaud présente une approche qui décrit les possibilités d'utilisation du théâtre dans la recherche d'un vécu dynamique et créateur. Celui-ci porte vers l'avenir grâce à la présence de nouvelles tensions entre les valeurs établies de la société et des spectateurs et les aspects novateurs et originaux que des personnages et des situations atypiques font naître sur la scène. Dès l'abord, il faut souligner que Duvignaud distingue entre un théâtre plutôt commercial; qui ne cherche pas vraiment à créer de la nouveauté, et un théâtre de création. Le théâtre commercial satisfait les goûts

contemporains sans trop déranger et avoir d'impact sur la société. Ce genre ne modifie pas le système de croyance et de valeurs du groupe social. Par contre, le théâtre de création remet en cause l'image admise de l'homme. Il frappe par son caractère différent. Pourtant, il est encore assez en contact avec l'image de la société pour permettre une distanciation d'autant plus conscientisée chez le spectateur. C'est ce dernier genre qui est utilisé par le groupe pour vivre une nouvelle adaptation créatrice face au milieu social.

Pour que surgisse un tel théâtre, la société doit être caractérisée par un temps de rupture dans son historicité. Nous croyons que les Franco-Ontariens connaissent actuellement une période de changements intenses. Ceux-ci entraînent, effectivement, l'émergence d'un théâtre de création très actif. L'importance chez Duvignaud de la rupture et des changements sociaux nous semble un aspect pertinent qui s'intègre, donc, bien à l'étude de la situation franco-ontarienne. En fait, c'est lorsque la société vit des mutations que la créativité individuelle peut s'épanouir dans le changement qui cherche à délaissier l'ordre établi: "Ce n'est point tant l'affrontement qui n'a jamais été explicite entre un mode de vie traditionnel et un mode de vie nouveau (lequel ne sera défini que plus tard) qui semble susciter la création théâtrale que le fait même de la rupture entre deux ordres, entre deux systèmes de vie" (Duvignaud, 1971, p. 39).

Ces périodes de changements vont s'exprimer au théâtre par l'apparition de pièces dans lesquelles l'auteur anticipe les vécus possibles du futur. En réaction contre la société présente qui

devient de plus en plus insatisfaisante, le dramaturge va créer dans l'imaginaire un nouveau type de vécu individuel et collectif: "Les symboles que charrie une oeuvre ne répondent pas directement à une situation dont ils seraient l'écho - groupe, classe, etc. - mais constituent eux-mêmes un champ d'épanouissement dans lequel une communication s'établit entre des individus autour d'une fiction" (Duvignaud, 1974, p. 15).

La symbolisation théâtrale devient, alors, encore plus absolue et puissante suite à la présence des fantasmes et de l'imaginaire qui, malgré tous les efforts, sont inéluctablement irréels. Mais si cette irréalité est celle du présent, demain elle pourrait être réalité: "L'art n'est pas la réponse à une question, il formule une question pour une réponse qui n'existe pas encore. Et dont il n'est pas certain qu'elle existe jamais, puisque les directions que peuvent prendre la vie collective et les civilisations restent heureusement imprévisibles" (Duvignaud, 1973, p. 580). Dans ce contexte, le théâtre s'implante dans la vie concrète d'une société. Il est un art qui, par l'utilisation de thèmes, de rôles et de situations vivantes et particulières va nécessairement trouver racine dans la région où il prend naissance.

Pour Duvignaud, le dramaturge va exprimer une création lorsqu'il traduit son imaginaire par la marginalisation du personnage face à sa culture contemporaine et à celle des spectateurs. Le personnage devient, alors, anémique. Cette anomie se décrit, en fait, comme étant "... les faits de dérèglement qui ne correspondent à aucune violation de la règle elle-même puisque, en ce cas, la règle

elle-même est contestée. Ces faits de dérèglement correspondent à une situation globale (économique et sociale) caractérisée par l'effondrement du système d'organisation des valeurs et plus largement de la société elle-même, affectée par une mutation lente ou soudaine" (Duvignaud, 1970, p. 67).

Les faits d'anomie sont, essentiellement, de l'ordre de l'individu. C'est à travers l'apparition de ces êtres subversifs que l'anticipation d'une nouvelle société est conscientisée. Au théâtre, le caractère anémique du personnage va lui permettre de se distancer de la culture ambiante en s'en détachant carrément. Pour lui, la survie de cet ordre établi est peu importante. Par son attitude différente et marginale, par sa présence même, il reflète beaucoup plus un désir de remise en question complète du milieu actuel (Albanese, 1978). Dans ce sens, l'imaginaire théâtral fait valoir une nouvelle lecture et une nouvelle vision du milieu: "L'imaginaire est bien moins détaché de la vie concrète qu'il ne le paraît en réalité, car il prolonge l'existence sur un autre plan et lui permet de se dévoiler à elle-même, sans sortir d'elle-même" (Duvignaud, 1973, p. 55).

Cependant, le personnage anémique est tellement atypique que les spectateurs vont avoir une réaction de rejet à son égard. Cette réaction est d'autant plus forte suite au fait que le dramaturge, lui-même, a eu conscience de cette anomie. Etant incapable d'assumer ce rôle du personnage atypique comme une réalité pour l'époque, le dramaturge va de plein gré dévaloriser et, même, détruire ce personnage à la fin de la pièce. Par l'apparition du personnage

anémique, une tension est établie entre l'imaginaire, la création et la réalité de la culture présente. Celle-ci n'est pas encore en mesure de vraiment assumer ce nouveau comportement ou cette nouvelle valeur en latence dans la société. Pourtant, par ce geste de destruction et/ou de dévalorisation, il y a conscientisation involontaire de l'existence possible de cet imaginaire. L'action face au personnage rend sa présence implicite dans le vécu théâtral: "... l'imaginaire nous place en face de cette région du possible où le réel est mis en question par une figure, une hypothèse différente" (Duvignaud, 1971, p. 85). Cette différence peut être violente et inacceptable sur le moment. Cependant, et là est l'important, elle existe "... le type de société qui succède au type ancien émerge à l'existence à travers des individus-matrices de participations non encore vécues, non encore élaborées. C'est ainsi que le nouveau s'introduit dans l'expérience, comme un scandale moral, religieux ou artistique" (Duvignaud, 1970, p. 77).

Mais, pour que cet impact ait lieu, il faut qu'une certaine distanciation existe entre le personnage anémique et un point de vue différent face au contexte social. Ces distanciations, que nous pouvons relier aux tensions dont parle Dumont, sont la source du processus de conscientisation de nouvelles finalités qui vont mener à la reproduction sociale du groupe:

Ainsi, cette expérience sociale par laquelle un groupe esquisse et formule des combinaisons et des configurations variées devient une conduite esthétique. Elle permet en effet un éloignement,

crée une distance, un recul vis-à-vis de l'immédiate existence journalière, perdue dans le réseau des activités et des croyances triviales, insérée dans un espace et un champ de possibilité dont elle ne profite pas toujours (Duvignaud, 1973, p. 98).

Par le fait-même, le but du théâtre est atteint; il a fait exister un nouveau monde: "Faire exister, rendre vivant ce qui est fiction, mais vivant d'une réalité fébrile, palpitante qui constitue un avènement autant qu'une matérialisation de formes, tel est le but du théâtre... " (ibid., 1973, p. 38). C'est dans cette ligne de pensée que nous allons donc chercher à découvrir les représentations spatiales dans le théâtre franco-ontarien. Au préalable, une vue d'ensemble de cette activité s'impose pour que nous puissions mieux cerner le contexte dans lequel les tensions culturelles propres à ce théâtre naissent.

## CHAPITRE 2

### LE THEATRE FRANCO-ONTARIEN: EVOLUTION, SITUATION ACTUELLE ET TENDANCES FUTURES

Au Canada français, le théâtre ne date pas d'hier mais bien des premiers jours de la colonisation lorsqu'à Port Royal Marc Lescarbot divertissait les membres de l'Ordre du Bon Vieux Temps avec son Théâtre de Neptune. Depuis lors, le théâtre a subi plusieurs changements d'orientation puisque son contenu fut influencé par différents contextes socio-politiques de création. A travers les époques de notre histoire, le théâtre refléta ainsi l'évolution de la société canadienne-française par ses formes, ses techniques et sa thématique révélatrice tant au niveau de ses absences que de ses présences (Centre de Recherche en Civilisation Canadienne-Française, 1976). De la sorte, il n'est pas surprenant de constater que l'art s'intègre au mouvement d'émergence des identités socio-culturelles distinctes en participant à l'apparition d'un nouveau vécu culturel.

Dans ce chapitre, nous allons présenter en premier lieu le contexte social et historique franco-ontarien qui a engendré récemment un éveil culturel frappant au sein de cette communauté. Dans un deuxième temps, nous situerons le rôle précis du théâtre en Ontario français dans cet éveil grâce à la présentation de trois rapports-clés qui surent bien situer son importance. Par la suite,

nous préciserons le tout en nous attardant à la description des infrastructures et des intervenants culturels pour mieux situer les tensions et les rapports de force qui s'associent au vécu théâtral franco-ontarien. Nous pourrons, alors, mieux cerner les tendances futures de ce théâtre. A cela s'ajoutera, finalement, une analyse de la dynamique spatiale inhérente à cette évolution. Nous concluerons en soulignant les problèmes majeurs et les acquis de ce théâtre.

## 2.1 LES FRANCOPHONES DE L'ONTARIO: DE CANADIENS FRANCAIS A FRANCO-ONTARIENS

L'Ontario fut peuplé dès ses débuts par des francophones. Du dix-septième siècle au dix-neuvième siècle, leur nombre augmenta très faiblement mais d'une façon constante tandis que la traite des fourrures, les carrières militaires et les missions attiraient les plus hardis vers ces terres lointaines. A vrai dire, cependant, la distribution spatiale actuelle des Franco-Ontariens résulte en grande partie des mouvements d'émigration du Québec vers l'Ontario lors du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle (Cartwright, 1982).

Ainsi, les terres agricoles du Sud, du Sud-Ouest et de l'Est de l'Ontario furent colonisées dès 1820 par des francophones provenant de la vallée du Saint-Laurent et des vieilles paroisses du Québec où les terres surexploitées et surpeuplées ne subvenaient plus aux besoins de la population croissante (Centre de Recherche en Civilisation Canadienne-Française, 1981). Ces migrations agricoles se poursuivirent jusqu'à la fin du siècle et atteignirent un sommet

autour de 1850. S'y ajoutèrent des migrations associées à l'exploitation de la forêt sur les bords de l'Outaouais. De plus, la construction de chemins de fer dans le Sud attira plusieurs colons tandis que l'apparition d'emplois intéressants à Toronto y amena une certaine élite francophone de profession libérale (Vallières, 1982, p. 185).

Vers les années 1880, la ligne de chemin de fer Mattawa-Sudbury commença à être construite. Plusieurs Canadiens français du Québec et certains francophones de l'Est de l'Ontario partirent vers le Centre de l'Ontario pour participer à son développement: "Not only were they involved in opening up agricultural land, they also worked in woodcutting operations, sawmills, pulp and paper mills, transportation and mines" (*ibid.*, p.187). Au début du vingtième siècle, le "Temiskaming and Northern Ontario Railway" ouvrit les concessions du Nord de l'Ontario et, par le fait-même, donna naissance à l'exploitation d'une région agricole et minière d'importance qui attira plusieurs nouveaux venus jusque vers les années 1940.

Depuis lors, les mouvements de colonisation agricole se terminèrent pour être remplacés par des migrations internes du monde rural au monde urbain et par l'arrivée de francophones d'origines multiples; deux types de flux migratoires beaucoup plus individualistes par essence.

Le caractère prédominant des migrations de masse du siècle dernier consiste en son aspect préservateur du mode de vie collectif du Canada français de l'époque. Malgré le changement de lieu, les

colons amenaient avec eux leur religion, leur langue, leur système paroissial, économique et culturel. Un régime autarcique et très isolé, axé sur l'agriculture, la langue et la foi, fut transféré du Québec à l'Ontario français.

Nous pouvons ainsi dire qu'à cette époque, les francophones de l'Ontario partageaient une même identité culturelle avec tous les autres Canadiens français. Cette identité se structurait autour d'une même ethnicité, pierre angulaire qui soutenait un vécu historique, culturel et institutionnel commun à tous. L'ethnicité est ici définie selon la formule de Frank Vallee telle que présentée par Juteau-Lee: "L'ethnicité renvoie à la descendance commune, à des ancêtres partageant une même culture, exprimée dans différentes formes de langage et de comportement" (Juteau-Lee, 1980, p. 24).

De plus, cette identité nourrissait un sentiment d'appartenance chez les francophones de l'Ontario puisqu'ils se sentaient liés aux autres par l'entremise de nombreuses interactions sociales et économiques. Ils faisaient donc partie du groupe ethnique des Canadiens français et, de la sorte, assumaient leurs différences face aux "Canadiens" et autres groupes ethniques du Canada. Leur survie se fondait ainsi sur un espace vécu précis: "A distinct system of interaction implies the presence of cultural and structural factors which define boundaries sharply enough to differentiate the group from surrounding collectivities" (Juteau-Lee et Lapointe, 1979, p.100).

Cependant, depuis le début des années soixante, cette perception culturelle évolua graduellement vers une nouvelle identité

culturelle, celle du Franco-Ontarien, et une nouvelle redéfinition des frontières ethniques au Canada français.

Selon Juteau-Lee (1980; 1982), et Juteau-Lee et Lapointe (1979; 1976), l'émergence de cette nouvelle appellation provient de l'influence de deux facteurs. Le premier, externe, cerne l'impact du changement de l'identité chez les Canadiens français du Québec en une identité québécoise grâce à l'apparition d'un projet collectif très territorialisé qui exclut de leur "nous" tous les autres Canadiens français. Le second, interne, souligne l'importance de l'industrialisation, de la modernisation et de l'urbanisation de l'Ontario.

Ces deux facteurs ont changé le contexte socio-culturel et politique de l'Ontario. Se sentant désormais exclus du Québec, les francophones de l'Ontario ont dû redéfinir leur territoire de vie pour assurer le maintien de leur spécificité.

Il est évident que malgré ce sentiment de non-appartenance au Québec, le Franco-Ontarien aurait pu continuer à s'identifier à son ethnicité de base en se disant toujours Canadien français. Cependant, l'industrialisation, la modernisation et l'urbanisation changèrent sa structure économique et sociale:

The resulting breakdown of isolation as a mechanism for maintaining relative closure and group boundaries has required that strong action be taken to develop greater autonomy in education, health services, and the courts. To achieve a certain level of structural pluralism, the French in Ontario had to exert pressures at the level of their provincial government: this course of action has strengthened their territorial basis of identification (Juteau-Lee et Lapointe, 1979, p.105).

Se ressemblant au niveau de la vie économique, des valeurs, des croyances, de la langue et de l'organisation sociale, les francophones du Québec et de l'Ontario se différenciaient au niveau de leur pouvoir de gestion et de contrôle de l'Etat. Les francophones du Québec, suite à la Révolution tranquille et la passation des pouvoirs du clergé à une nouvelle élite laïque puissante, contrôlaient et influençaient l'Etat provincial tandis que les francophones ontariens étaient sous la dominance de la majorité anglophone protestante. L'exemple des nombreuses luttes scolaires en Ontario soulignent d'ailleurs fort bien cette situation de non-pouvoir qui, au gré du temps, semble s'améliorer faiblement (Symons, 1971; Oliver, 1978; Savard, 1978).

C'est ainsi qu'un certain discours idéologique franco-ontarien s'est développé autour des quatre thèmes suivants: (1) l'identité franco-ontarienne, (2) la valorisation de la collectivité, du groupe et de la minorité franco-ontarienne, (3) la langue et la culture, (4) la défense des droits et de l'égalité (Dennie, 1978, p. 72-73). Mais, sa situation de minoritaire à plus de trois niveaux (échelles nord-américaine, canadienne et provinciale), son isolement géographique et sa marginalisation face au pouvoir ont empêché le Franco-Ontarien d'avoir une pensée articulée et solide jusqu'à tout récemment (Savard, 1977, p. 26-27). A l'horizon pointe, cependant, un espoir car après les luttes contre le règlement 17 et une période durant laquelle les Franco-Ontariens cherchèrent essentiellement à assurer leur survie, nous en sommes à une troisième étape qui frappe par ses désirs de revendications (Archibald, 1979).

Selon Juteau-Lee (1982), la communauté franco-ontarienne a atteint le stade de "groupe nationalitaire":

The "groupes nationalitaires" fall somewhere between the ethnic groups and the nations. In this case, the group also possesses a historical and political dimension, as it challenges the existing political order. In this process of historical self-realization, a "groupe nationalitaire" does not seek political independence, nationhood. Its attempt to restructure the political order so as to achieve its ultimate goal of boundary-maintenance can take on many forms. In some cases, there emerges a collective project which clearly proposes a blueprint for the redistribution of political power, such as federalism, decentralization, local autonomy; in other cases, the community cannot define an overall project but attempts, in a variety of ways, to exercise greater control over its destiny (Juteau-Lee, 1982, p. 170).

Il est important de noter ici que ce sont principalement les milieux socio-culturels et artistiques qui nourrissent ces revendications en Ontario français (ibid., p. 178). D'ailleurs, il n'est pas nouveau de constater le rôle essentiel de l'art et de la culture dans la création de nouvelles identités qui cherchent tôt ou tard à s'exprimer ou dans l'affirmation et la quête de soi des groupes minoritaires: "En somme, arts et culture sont indissociables. L'art ne peut exister sans la médiation d'une culture située dans un espace et un temps donnés. Tout comme l'être humain ne peut exister sans un corps, l'expression artistique ne peut exister sans le corps d'une culture" (Savard, Beauchamp et Thompson, 1977, p. 47).

Pour mieux apprécier cette indissociabilité, nous étudierons maintenant plus à fond l'aspect historique du vécu théâtral en Ontario.

## 2.2 EVOLUTION GENERALE DES ARTS ET DU THEATRE FRANCO-ONTARIENS

### a) Rapport Saint-Denis

En janvier 1969, le Rapport du comité franco-ontarien d'enquête culturelle, communément connu sous le nom de Rapport Saint-Denis, présentait au gouvernement ontarien de nombreuses recommandations pour améliorer le vécu culturel des Franco-Ontariens. Pour la première fois, la situation culturelle de tous les francophones de l'Ontario était mise au grand jour. Son caractère dominant, une précarité et même un état anémique incroyable, frappa les esprits d'alors. Le manque d'orientation, d'organisation, d'animation, d'éducation et d'infrastructure dans le domaine artistique et culturel surgissait dans toutes les conclusions de ce rapport. L'étude, selon cinq régions distinctes (Grand-Nord, Moyen-Nord, Est, Sud et Sud-Ouest), démontrait l'absence de vie culturelle dans le Grand-Nord. Au Moyen Nord, la naissance de certaines infrastructures faisait place à un potentiel encourageant malgré des difficultés financières et un manque de communication et de coordination entre tous les intervenants. Dans le Sud, l'isolement et le manque de contact entre les francophones étaient la source d'une vie culturelle peu développée et difficile à cerner. Cependant, dans les

ville de Welland, Toronto et Pénétanguishene, de plus grandes possibilités dues à une plus forte présence française laissaient naître des espoirs. Par contre, la situation alarmante de l'assimilation dans le Sud-Ouest incitait les enquêteurs à émettre les conclusions les plus sombres. Finalement, l'Est s'avérait être la région la plus développée et la mieux desservie culturellement de toute la province, Ottawa y faisant figure de pôle régional tout comme Toronto et Sudbury l'étaient pour le Sud et le Moyen-Nord.

En bref, plusieurs recommandations portaient sur l'amélioration des services en éducation et sur la nécessité de créer des cours d'art dans les collèges, les universités et les écoles secondaires. Ce rapport soulignait aussi l'importance des échanges Ontario-Québec. Il recommandait fortement une plus grande coordination des efforts au sein des diverses institutions franco-ontariennes. Et, prioritairement, ses auteurs désiraient la création d'un "Conseil franco-ontarien d'orientation culturelle" pour mieux diriger les destinées de la vie culturelle en Ontario. Son mandat devait viser principalement l'animation, l'aide financière et l'élaboration de politiques culturelles précises pour les Franco-Ontariens. Déjà, les recommandations nombreuses du Rapport Saint-Denis éclairaient la voie dans la réalisation de cette dernière tâche. Cette première recommandation n'a jamais été mise en oeuvre par le gouvernement. Pourtant, plusieurs de ces conclusions sont aussi pertinentes quinze ans après.

En bref, la situation était assez difficile. Mais, déjà le théâtre apparaissait comme la forme d'art la plus importante de

l'Ontario français: "Et, de tous les arts que les Franco-Ontariens ont pratiqué, c'est encore le théâtre qui tient la première place, tant au point de vue spectateurs que participants" (Saint-Denis, 1969, p. 182). Cependant, plusieurs problèmes existaient...

b) Rapport Beaulne

A l'été de 1971, une étude dans le secteur théâtral attestait clairement du peu de moyens et des difficultés de cette activité en Ontario français. A cette époque, seize troupes furent répertoriées dans toute la province dont sept provenaient de l'Est ontarien, cinq du Centre (Moyen-Nord), trois du Sud et une du Nord (voir annexe 1). Les activités se concentraient autour d'Ottawa, de Toronto et de Sudbury tandis que l'auteur croyait que Kapuskasing, étant donné sa localisation centrale dans le Nord, pouvait devenir un pôle régional dans les années à venir. La plupart de ces seize troupes étaient issues de milieux scolaires. L'auteur, Pierre Beaulne, en étudia dix plus à fond.

Il constata la présence d'un manque chronique de ressources financières, matérielles et humaines. Cette situation engendrait des obstacles en termes d'organisation, d'efficacité et de rentabilité. L'accumulation des tâches chez certains individus faisait naître un phénomène de dispersion des efforts tandis que le manque d'expertises techniques et administratives alimentait plusieurs sources de difficultés et de tensions au sein des troupes. Pour coiffer le tout, l'isolement et le manque de communication entre les troupes annihilèrent tout acquis collectif dû à l'expérience des uns et des autres.

Ce rapport faisait suite à une rencontre de divers intéressés franco-ontariens au monde du théâtre lors de la conférence anglophone Theatre-Ontario en juin 1971. A ce moment-là, huit francophones se rassemblèrent en comité plénier spécial pour souligner les problèmes particuliers du théâtre franco-ontarien et souligner ses différences face au théâtre anglophone de l'Ontario. Ce comité émit plusieurs recommandations qui promouvaient l'importance de l'éducation théâtrale et de l'animation grâce à des structures flexibles capables de rejoindre tous les intéressés, en ville comme à la campagne, à la grandeur de l'Ontario. Il souligna l'absence à tout le moins réelle du théâtre professionnel francophone et exprima la certitude qu'aucune ville ne pouvait soutenir, alors, un théâtre résident d'où la nécessité de créer un théâtre de tournée en Ontario français. Enfin, il fit un appel au regroupement des forces pour assurer une bonne gestion administrative et un meilleur leadership culturel. L'accent était ainsi mis sur les besoins d'organisation, d'information et d'animation du théâtre franco-ontarien. Pour arriver à les combler, le comité organisa en mai 1972 la rencontre Théâtration qui allait donner naissance à l'organisme provincial Théâtre-Action (TA). Comme nous le verrons, TA devenait ainsi le premier jalon d'une infrastructure culturelle provinciale non-gouvernementale qui allait engendrer beaucoup de changements dans la situation des arts franco-ontariens. Le Rapport Savard, paru en 1977, souligna l'importance de cette évolution intense et en releva les grandes tendances.

c) Rapport Savard

Dans ce rapport présenté au Conseil des Arts de l'Ontario, Pierre Savard et ses collaborateurs firent le point sur les modifications survenues dans la culture franco-ontarienne depuis le Rapport Saint-Denis. Le titre du rapport, Cultiver sa différence, exprimait le fait que la communauté franco-ontarienne vivait désormais ses spécificités à travers l'expression d'une culture originale et réelle face aux anglophones et même face aux autres francophones du Canada.

Les auteurs soulignaient la pluralité des visions culturelles et des identités mais notaient surtout l'existence de plus en plus courante de mouvements progressifs et déterminés à exprimer les particularités franco-ontariennes (Savard, Beauchamp et Thompson, p. 41).

L'accent était mis sur la présentation du contexte socio-démographique et linguistique de la communauté et sur l'énumération et l'analyse de la situation de l'art en Ontario français grâce à une étude régionale et très systématique des structures institutionnelles, des manifestations et des intervenants culturels.

De la fête-événement populaire en milieu communautaire aux festivals de toutes sortes en passant par les centres culturels, TA, Liaison et les institutions gouvernementales, les facteurs du développement de l'art franco-ontarien étaient signalés clairement tandis que leurs liens étaient analysés pour que la source

catalysatrice de ce vécu culturel soit mieux cernée. Ainsi, ce rapport faisait-il prendre conscience de la complexité du milieu culturel franco-ontarien tout en indiquant ses potentialités et ses acquis. D'une omniprésence timide nous en étions rendus à une présence certaine propre à cheminer vers l'actualisation de ses particularités. L'évolution rapide du théâtre ainsi que le fonctionnement de TA avaient été soulevés comme exemple d'une réussite étonnante et révélatrice par sa flexibilité dans ses approches d'animation en milieu (ibid., p. 151-153). En bref, les recommandations des auteurs visaient l'harmonisation et la coordination des efforts des institutions gouvernementales et non-gouvernementales pour améliorer l'appui financier et logiciel aux artistes.

Depuis lors, la situation a encore évolué en Ontario. Des progrès ont été accomplis, des gains ont été obtenus tandis que des échecs ont assombri quelque peu l'image de ce développement. Voyons, dès lors, quelles sont les composantes principales de ce mouvement culturel en termes d'infrastructures et d'intervenants.

## 2.3 INFRASTRUCTURES ET INTERVENANTS CULTURELS

### a) Les infrastructures

#### 1) Théâtre-Action

Théâtre-Action est un organisme sans but lucratif qui oeuvre pour le développement du théâtre franco-ontarien. Par ce biais

théâtral, il est clair que cet organisme vise un développement global de la communauté. Il y arrive par la mise en place de quatre grands programmes ou secteurs d'activités; l'animation, la formation, l'information et les festivals et rencontres.

Grâce à l'existence de trois animateurs provinciaux (secteurs communautaire, étudiant et professionnel), une aide précieuse est assurée aux diverses troupes de la province qui désirent recevoir conseils généraux et appuis dans la réalisation de leurs spectacles. A cette animation provinciale s'allient des animations régionales et locales pour palier à des besoins plus urgents et spécifiques dans les régions théâtrales moins développées de l'Ontario comme le Nord et le Sud.

Pour sa part, le programme de formation s'établit par l'entremise de stages divers concernant des aspects techniques, administratifs et créateurs de l'expression théâtrale durant lesquels les participants prennent connaissance de nouvelles approches de travail et, ce, sous l'égide de professionnels aux expertises sérieuses. Les stages provinciaux s'adressent aux professionnels tandis que les stages régionaux, d'une envergure moindre, sont destinés aux participants du théâtre communautaire et étudiant. Par ailleurs, grâce au "coups d'pouce", diverses troupes et individus (spécialement pour les projets d'écriture) peuvent apprécier les services ponctuels d'un intervenant théâtral susceptible de les aider selon leurs besoins précis et, ce, pour une période n'excédant pas une semaine. Cet animateur offrira souvent des ateliers très spécialisés allant du maquillage à l'improvisation en passant par la voix ou le masque selon la demande.

Une école d'été pour professionnels ainsi qu'un camp d'été pour les étudiants du secondaire assurent des périodes de formation plus élaborées que les ateliers et stages. D'une autre façon, TA cherche à offrir des stages pratiques de travail à des étudiants ou jeunes travailleurs, au sein même de l'organisme, pour leur permettre d'acquérir une meilleure connaissance du milieu théâtral franco-ontarien.

Au niveau information, TA participe à la revue culturelle Liaison dont il fut d'ailleurs le fondateur en 1978. Depuis l'incorporation de cette revue en avril 1981 et l'avènement de son autonomie, ses liens avec TA ont toujours été très forts car la ligne de pensée des deux organismes est axée sur le même but: développer la communauté franco-ontarienne grâce à une philosophie progressiste concernant le vécu culturel de l'Ontario français. D'autre part, TA rédige un bulletin mensuel En raccourci pour que ses membres soient au courant des derniers événements théâtraux et travaille activement à la création d'une banque de ressources de plus en plus importante. Dans ce cadre, un inventaire des ressources a été effectué, des études sur le marché des tournées et sur la situation économique des pigistes ont été menées à terme, une trousse d'expression dramatique a été publiée et une banque de textes dramatiques franco-ontariens a été créée, un service de prêt pour ces textes ainsi que la diffusion d'un répertoire de synopsis de ces textes sont désormais organisés tandis que le projet pédagogique des cahiers d'art dramatique se poursuit. Les activités sont donc très nombreuses.

Le quatrième secteur d'activités de TA, les festivals et rencontres, s'avère être le point culminant de son action en milieu. En 1984, nous en serons au onzième festival provincial: 1974 Elliot Lake, 1975 Pénétanguishene, 1976 Cornwall, 1977 Hearst, 1978 Sturgeon Falls, 1979 Rockland, 1980 Toronto, 1981 Ottawa, 1982 Sudbury, 1983 Sudbury et 1984 Toronto. Comme nous pouvons le constater, cet événement a su atteindre toutes les régions de l'Ontario à l'exclusion du Nord-Ouest. Lors de ce festival, des ateliers, tables-rondes et spectacles sont présentés tandis que de nombreux échanges informels s'établissent entre les divers groupes et secteurs du théâtre franco-ontarien -le tout atteignant son apogée lors de l'assemblée annuelle de TA qui a lieu à chaque festival. Dans un deuxième temps, des rencontres régionales sont organisées pour le théâtre communautaire. D'un abord plus flexible, elles présentent essentiellement des spectacles tout en consolidant les réseaux régionaux des troupes grâce aux contacts ainsi créés. Finalement, avec l'aide de divers autres organismes (Grande Débâcle à Hearst, troupes professionnelles, Inter-Franco-Scolaires régionales) des festivals multi-disciplinaires pour étudiants sont organisés en région. Cependant, la faiblesse générale des infrastructures est évidente.

ii) Les structures de production et de distribution

Le Répertoire des ressources artistiques ontariennes 1982-1983  
établit la liste de plusieurs artistes professionnels de tous les

domaines ainsi que celle des organismes à vocation artistique. Nous y retrouvons plus de 200 artistes (arts plastiques, cinéma, danse, graphisme, littérature, musique, photographie et théâtre) dont une soixantaine sont liés au théâtre. Il est clair que la plupart d'entre eux cumulent les spécialités et domaines d'expression pour réussir à survivre. En effet, le manque de structures de production et de distribution engendre plusieurs difficultés pour ces artistes.

Ainsi, il n'existe que six théâtres professionnels (voir annexe 1) tandis que cinq maisons d'éditions se partagent la production littéraire. Deux publient des oeuvres de création (Prise de Parole, Sudbury, et les toutes nouvelles Editions Marois de Toronto) les trois autres étant les Editions de l'Université d'Ottawa, les Editions Boréales, Hearst, et les Editions l'Interligne à Ottawa. Le réseau de diffusion par les média électroniques (TV Ontario, Radio-Canada, postes de radio privés) et les journaux (un quotidien, une dizaine d'hebdomadaires locaux ou régionaux et un périodique à vocation spécialisée, Liaison) frappe par son aspect sous-développé. En musique, à l'exclusion de l'Etournan qui a démarré en 1982 comme maison de promotion et production musicale, la plupart des artistes doivent s'organiser individuellement pour produire leurs oeuvres. En cinéma et audio-visuel, la disparition de Cinésources ainsi que les difficultés avec la régionalisation de l'Office National du Film assombrissent les perspectives de création. Il ne reste que quelques petites maisons privées de production. Finalement, il n'existe aucune structure réelle de production en arts visuels. Mais, cependant, le réseau des Galeries Educatives instauré à travers

l'Ontario grâce à la participation de sept écoles permet une diffusion intéressante des oeuvres et devient, ainsi, un catalyseur de création. En bref, nous constatons que c'est le théâtre puis la littérature qui offrent le plus de soutien et d'organismes de production pour leurs artistes.

Néanmoins, la situation financière des artistes du théâtre est très précaire comme le souligne le Rapport Bouchard (1982). Dès lors, il y a un taux élevé d'abandon ou de départ vers des cieux plus cléments ce qui entraîne le renouvellement constant des effectifs d'où un manque d'expérience et une qualité de spectacles moindre -ceux-ci s'avérant donc plus difficiles à vendre.

Cette nécessité de la commercialisation de leur art touche durement les gens du théâtre. Ils en viennent à créer "sur commande", selon les goûts du marché et non selon, nécessairement, leurs priorités et besoins d'expression. Cette tendance nouvelle du théâtre franco-ontarien nous pousse à soulever les interrogations suivantes. Cette forme d'auto-censure n'entraînerait-elle pas un changement dans le contenu des pièces franco-ontariennes? Considérant l'importance inévitable des professionnels au sein du théâtre étant donné leur activité privilégiée de création et leur désir ou défi de vivre de leur art, n'y a-t-il pas un danger que les pressions du marché les entraînent à changer leurs discours face à la société, leur milieu de vie et leur territoire? Dans la mesure où l'ensemble des pièces retenues pour notre étude furent créées par des artistes qui se qualifiaient, lors de la création ou tout au moins maintenant, de professionnels, se pourrait-il que le discours théâtral de plus en

plus "officiel" devienne plus conformiste et conservateur pour se donner un contenu plus accessible et plus universel? Se pourrait-il que ce théâtre devienne, par nécessité, un théâtre essentiellement de plaisir plutôt qu'un théâtre d'exploration et d'expression d'un vécu collectif et de nouvelles avenues possibles? N'est-il pas valable de prévoir que les représentations spatiales de ce discours changeront pour devenir moins révélatrices des perceptions, des projets et des tensions que la communauté franco-ontarienne vit face à son territoire? Actuellement, l'avènement de cette tendance est trop récent pour que nous puissions vraiment évaluer tout ses impacts et prévoir toute son importance pour l'avenir du théâtre en Ontario. Nous pouvons seulement dire que c'est un facteur qui, sûrement, influencera son développement et, du même coup, changera le contenu des oeuvres.

#### b) Les intervenants culturels

##### i) Les organismes culturels et les tournées

Au problème de la compétition et des pressions du marché s'ajoute celui des tournées qui draine l'énergie de plusieurs troupes tout en diminuant le potentiel des retombées d'une pièce. Théâtre-Action diffuse beaucoup d'informations sur la saison théâtrale ce qui simplifie l'organisation des tournées. De plus, la création de Contact-Ontarais en 1981 a marqué un point tournant en permettant la rencontre, durant une fin de semaine, des acheteurs et

des artistes. Les rencontres régionales, lors de cet événement, sont principalement axées sur la création de réseaux locaux de tournées et sur le partage des expériences réciproques dans la production et l'organisation des spectacles. Tout dernièrement, un nouvel organisme issu du Regroupement Culturel Franco-Ontarien de l'Est (RCFO de l'Est) récemment démantelé, le Service de Liaison aux Artistes et Producteurs de l'Est, vient de se donner le mandat de constituer un réseau de tournées dans l'Est de l'Ontario.

Pour l'instant, les troupes produisent essentiellement leurs spectacles dans les écoles primaires et secondaires (le secteur universitaire étant un débouché plus récent et moins développé), les bibliothèques, les centres culturels et clubs sociaux et lors des festivals et événements spéciaux. Ce sont surtout les écoles, les centres culturels et les festivals qui forment le marché des spectacles en Ontario français.

De fait, avec son public captif et nombreux, les écoles primaires et secondaires sont les lieux privilégiés où se joue le théâtre franco-ontarien. Pour cette raison, de plus en plus de pièces pour enfants sont créées. Cependant, les directions scolaires demandent des spectacles très traditionnels qui mettent en valeur le patrimoine au détriment des manifestations théâtrales axées sur l'affirmation d'une identité franco-ontarienne. Le choix des spectacles achetés est donc plus mince (Haentjens, 1983, p. 23). Pour sa part, le marché des centres culturels est sous-exploité puisqu'aucune politique de programmation n'est promu par l'Assemblée des Centres Culturels de l'Ontario (ACCO) qui se veut surtout un

organisme provincial de pressions politiques pour ses treize membres. De plus, plusieurs déplorent le fait que les centres culturels pèchent à maints endroits par excès d'administration au détriment des efforts de programmation. Leur rôle dans la diffusion culturelle est indéniable. Pour améliorer leur impact, ils devraient chercher à avoir une approche plus globale de leurs activités de fonctionnement pour maximiser leur potentiel (Pelletier, 1979). Avec une politique d'ensemble pour son réseau qui toucherait même les autres centres culturels moins importants de l'Ontario français actuellement non-membres de l'ACCO, il apparaît évident que cette infrastructure communautaire pourrait devenir la pierre angulaire d'un élan culturel constant et solide en Ontario. Finalement, les artistes peuvent se produire dans les festivals et événements spéciaux de la province: Festival de Théâtre, Festival 2 X 4, Festival des Quenouilles, La Nuit sur l'Etang, La Grande Débâcle, le Festival Franco-Ontarien et plusieurs autres.

Mais, pour mener à bien ces activités, les artistes ont besoin d'appuis financiers. A cet égard, divers ministères fédéraux et provinciaux sont impliqués.

#### ii) Les agences gouvernementales

Les appuis financiers proviennent de trois types principaux de programmes: les programmes artistiques, les programmes culturels et communautaires et les programmes d'aide à l'immobilisation. Pour le théâtre, ce sont les deux premiers programmes qui apportent la plus grande aide.

Les programmes artistiques ont leurs sources principales au sein du Conseil des Arts du Canada (CAC) et du Conseil des Arts de l'Ontario (CAO) par l'entremise du Bureau Franco-Ontarien. D'autre part, le Secrétariat d'Etat et l'Office National du Film (ONF) fournissent des fonds, le premier au théâtre et le second au cinéma.

Dans l'ensemble, l'aide la plus importante vient du Bureau Franco-Ontarien, composante du CAO. Cependant, cet organisme a un budget très mince. Il serait essentiel d'augmenter ses ressources budgétaires (tout en assurant une meilleure concertation entre tous les paliers gouvernementaux et les différents ministères pour en venir à un système valable et optimisé.

Au niveau des programmes culturels et communautaires, le Ministère des Affaires Civiques et Culturelles (MACC) ne s'avère pas être une source abondante d'argent contrairement à ce que nous pourrions croire étant donné ses mandats en tant que ministère provincial. De fait, dans ce domaine l'aide provient surtout du Secrétariat d'Etat fédéral grâce aux projets de développement communautaire, du Bureau du Coordonnateur des Services en Langue Française grâce à la promotion des services en français ou, même, du Ministère de l'Emploi et de l'Immigration grâce à ses multiples programmes de création d'emploi.

En bref, le plupart des gouvernements municipaux sont absents du financement des activités culturelles francophones (Ottawa étant une exception à la règle) tandis que l'ensemble des programmes n'est régi par aucune politique globale d'intervention. De plus, aucune concertation n'existe entre les divers paliers fédéraux et

provinciaux ni, de plus, au sein même des organismes d'un même palier.

Par ailleurs, les agences gouvernementales de diffusion n'apportent guère de soutien à la culture franco-ontarienne. Ainsi, l'apport franco-ontarien aux productions et à la programmation de Radio-Canada et de l'Office de la Radio et de la Télévision Educatives de l'Ontario (OTEQ qui régit TVO) est très minime.

Nous pouvons conclure, ainsi, que le manque de politiques culturelles pour l'Ontario français permet à l'ensemble des agences gouvernementales d'avoir des stratégies culturelles non-complémentaires et peu efficaces en termes d'organisation, de planification et de réalisation du développement culturel. De l'avis même de certains fonctionnaires spécialisés (Carrière, 1983, p. 30), le développement incroyable de la culture et des arts franco-ontariens depuis les cinq dernières années a surpris les divers gouvernements. Ils se doivent de prendre un temps d'arrêt pour mieux analyser et évaluer leurs actions. Ce souci d'ajustement et d'adaptation est d'ailleurs fortement soutenu par les artistes qui subissent ce retard et l'incompréhension qui en découle. Bref, à l'heure actuelle, le problème majeur du développement de la culture et de l'art franco-ontarien en est un de croissance et d'élaboration des structures financières, physiques et politiques nécessaires à la mise en marché des spectacles et à leur création. Une certaine dynamique spatiale influence toute cette problématique.

## 2.4 LA DYNAMIQUE SPATIALE

### a) Répartition des troupes selon les secteurs théâtraux

L'annexe 1 présente la liste des troupes qui étaient répertoriées en février 1984 à la grandeur de l'Ontario tandis que le tableau 1 résume bien leur répartition spatiale. Nous y constatons l'existence de six théâtres professionnels. Nous n'y incluons pas celui du Centre National des Arts d'Ottawa. De par sa vocation nationale et son répertoire, nous ne pouvons le considérer spécifiquement franco-ontarien. Par ailleurs, nous discernons facilement la prépondérance du théâtre communautaire avec quarante et une équipes actives tandis que le théâtre étudiant rassemble onze troupes.

Nous utilisons ici les classifications par type ou secteur théâtral selon l'usage propre à Théâtre-Action, usage généralisé actuellement en Ontario dans tout commentaire portant sur le sujet. De plus, nous agirons de la même façon en ce qui a trait à la dispersion géographique des troupes car nous utiliserons les délimitations régionales reconnues à TA à l'égard du vécu théâtral franco-ontarien: le Centre, l'Est, le Nord, le Sud et la toute dernière région reconnue par cet organisme en 1982, le Nord-Ouest (voir carte 1). Nous favorisons ces frontières car elles se basent sur des assises socio-culturelles pratiques dont la validité a été démontrée par l'expérience et le vécu.

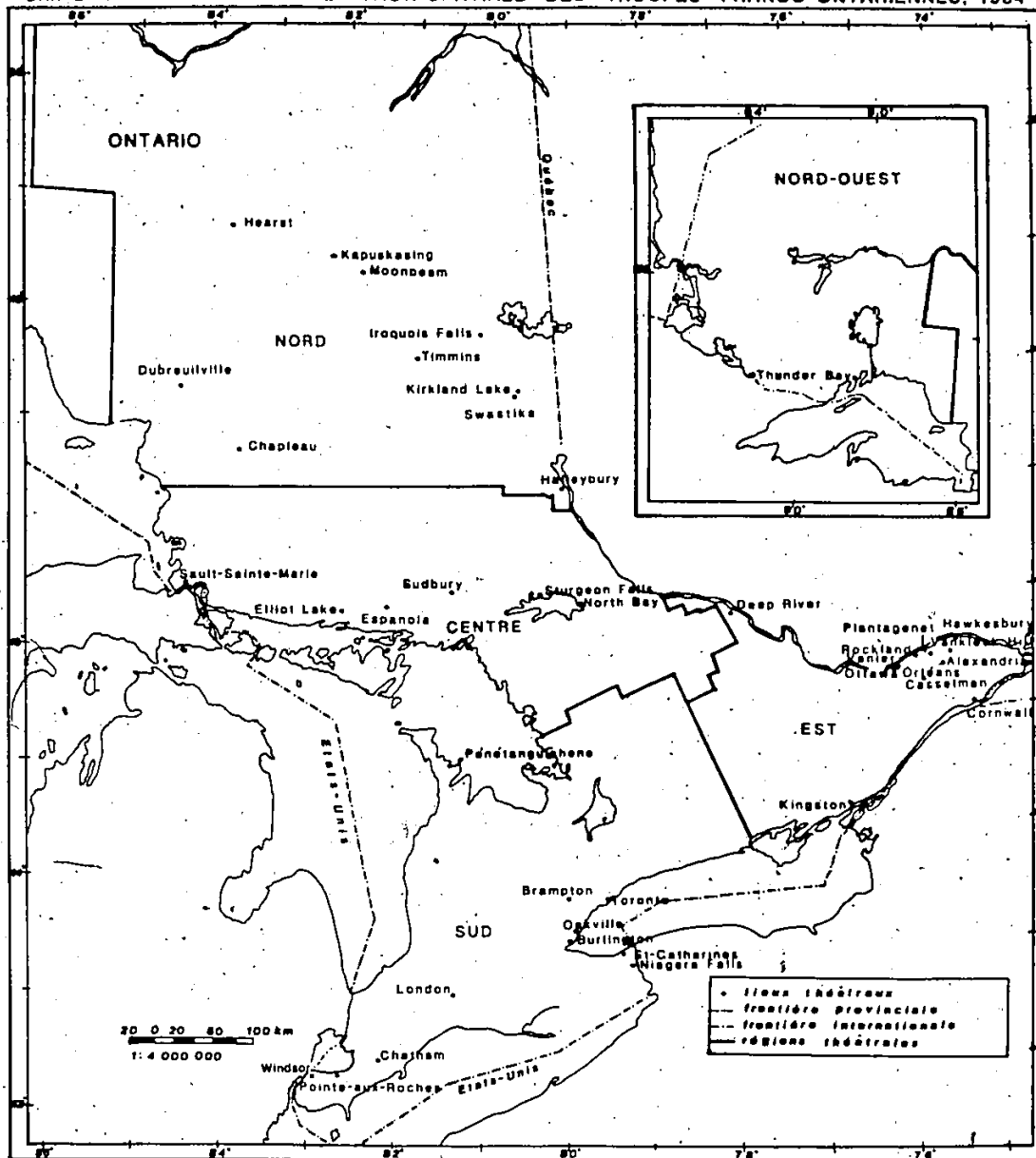
TABLEAU 1

REPARTITION REGIONALE DES TROUPES FRANCO-ONTARIENNES  
SELON LEUR SECTEUR D'ACTIVITE, 1984

| REGIONS    | SECTEURS      |          |               | TOTAL |
|------------|---------------|----------|---------------|-------|
|            | Communautaire | Etudiant | Professionnel |       |
| Centre     | 6             | 3        | 1             | 10    |
| Est        | 12            | 5        | 4             | 21    |
| Nord       | 9             | 2        | 0             | 11    |
| Nord-Ouest | 1             | 0        | 0             | 1     |
| Sud        | 13            | 1        | 1             | 15    |
| TOTAL      | 41            | 11       | 6             | 58    |

CARTE 1

LOCALISATION SPATIALE DES TROUPES FRANCO-ONTARIENNES, 1984



Pour le moment, soulignons le phénomène de la concentration des troupes dans l'Est où se trouvent quatre troupes professionnelles, douze troupes communautaires et cinq troupes étudiantes. L'importance de cette région devient encore plus frappante lorsque nous considérons qu'elle abrite plus du tiers de toutes les troupes de la province et plus de la moitié des troupes professionnelles. Pour sa part, le Sud surprend avec ses treize troupes communautaires, sa seule troupe étudiante et son unique théâtre professionnel; le Théâtre du P'tit Bonheur. Celui-ci, avec un changement récent d'orientation, semble se tourner de plus en plus vers les créations d'origine locale et inscrit à son horaire des tournées dans la région. Ce geste novateur et quelque peu surprenant, considérant ses habitudes d'un répertoire classique, universel et considérant son statut de théâtre résident à Toronto, augure bien pour un développement plus équilibré du théâtre dans cette région.

Au Centre, nous avons un secteur communautaire prépondérant (six troupes), un secteur étudiant regroupant trois troupes et un théâtre professionnel: le Théâtre du Nouvel Ontario. Depuis deux ans, celui-ci vit un regain d'énergie grâce à l'arrivée d'une nouvelle équipe de créateurs, d'administrateurs et d'animateurs. Depuis lors, la situation du théâtre dans cette région s'est de beaucoup améliorée. Son impact sur la communauté et son développement sont assurés. Par contre, l'absence d'un théâtre professionnel dans le Nord mine le développement de cette activité par manque de possibilité d'animation locale. Quoiqu'il en soit, cette région recèle pour le moment neuf troupes communautaires et deux troupes

étudiantes. Pour sa part, le Nord-Ouest n'accueille qu'une seule troupe communautaire puisque cette région n'en est qu'à ses tout débuts en théâtre franco-ontarien.

Ainsi, nous constatons l'existence d'inégalités flagrantes dans le développement théâtral des régions. De fait, ces inégalités se retrouvent dans l'ensemble du développement des activités culturelles de l'Ontario français.

Elles sont liées à l'influence de facteurs fondamentaux qui traduisent la dispersion géographique d'intervenants culturels aux approches idéologiques diverses et la répartition d'infrastructures différentes. Dans cet ordre d'idées, nous allons discerner certains pôles culturels en Ontario et certains espaces culturels secondaires en dévoilant leurs perceptions et tendances actuelles face au développement de l'art franco-ontarien et, par le fait-même, du théâtre.

#### b) Pôles culturels et espaces secondaires

La vie culturelle en Ontario est centrée sur trois villes principales: Ottawa, Toronto et Sudbury. Ces centres urbains abritent près de 200,000 Franco-Ontariens soit près des 2/5 de la population francophone de l'Ontario.

Actuellement, un mouvement de concentration des services, des organismes, des artistes et des divers intervenants culturels s'effectue dans la direction d'Ottawa. Ce rassemblement des ressources structurelles et humaines caractérise en son sein un

mouvement dynamique et fort dont les membres se veulent progressistes et au service du développement de la communauté franco-ontarienne sous toutes ses formes mais dont le biais artistique est privilégié (Théâtre-Action, Centre Guigues, Liaison, Fédération des Elèves du Secondaire Franco-Ontarien (FESFO), Direction-Jeunesse). Ce leadership, de plus en plus qualifié d'ontariois et à la vitalité intense, ne caractérise pas tout l'ensemble des organismes et intervenants culturels d'Ottawa puisque s'y retrouvent aussi des organismes aux approches conservatrices et à l'idéologie canadienne-française comme la Fédération des Femmes Canadiennes-Françaises (FFCF) et l'Union Culturelle des Franco-Ontariennes (UCFO) tout comme des organismes plus soucieux de maintenir une approche moins avant-gardiste du développement de la communauté afin de mieux protéger leur position et intérêts (Association Canadienne-Française de l'Ontario (ACFO) et Association des Enseignants Franco-Ontariens (AEFO)). Ce pluralisme d'idées incitent à de nombreux échanges entre les travailleurs culturels et attirent ainsi la plupart des forces vives de l'Ontario français et une grande majorité des jeunes francophones en quête de leur spécificité et désireux de travailler à la maintenir.

Ottawa, microcosme de la province, reflète clairement cette multiplicité d'idéologies face à l'affirmation culturelle franco-ontarienne tout en étant le refuge premier des tensions idéologiques qui en découlent.

Pour sa part, Toronto s'avère le lieu de travail de la plupart des fonctionnaires de la culture aux pouvoirs décisionnels importants

pour le développement des arts franco-ontariens. L'aspect purement pratique et artificiel de ce rassemblement de leaders francophones dans cette ville imprègne toutes ses manifestations culturelles quelques peu distancées et marginales face à celles du reste de la province:

Oscillant entre la francophonie et la francophilie, tout en se démarquant volontairement de la réalité franco-ontarienne, la vie culturelle torontoise reste limitée à une certaine élite sociale, plus proche de la quarantaine que de la vingtaine, et adhérant à une conception ambiguë du bilinguisme, empreinte à la fois de multiculturalisme et de respect pour la vaste majorité anglophone (Haentjens, 1983, p. 3).

Par malheur, cette élite à l'idéologie prudente, peu revendicatrice et écartelée entre le pouvoir anglophone et la communauté francophone, détient les plus hauts postes chez les Franco-Ontariens. Avec sa philosophie des services en français et du bilinguisme telle que mise de l'avant par les gouvernements provincial et fédéral, elle tempère l'urgence de la situation en faisant bonne figure par l'existence de ses activités mal coordonnées mais tout au moins présentes.

Au Centre de la province, plusieurs activités culturelles émanent de Sudbury qui, récemment, retrouve sa vitalité d'antan. En effet, l'éveil culturel des années soixante-dix avec la création de la Coopérative des Artistes du Nouvel-Ontario (CANO), de la Nuit sur l'Étang, de Prise de Parole et du Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO), avait réellement engendré une identité franco-ontarienne nouvelle,

globale et presque mythique. Un mouvement d'identification centré sur ce groupe d'artistes et cette région avait secoué la jeunesse franco-ontarienne et sudburoise. Mais, avec le départ de la plupart des artistes impliqués dans ce mouvement, cette poussée vers la création du projet du Nouvel-Ontario tel qu'exprimé dans le théâtre (voir chapitre 4) et la chanson déclina depuis les cinq dernières années, et ce, même si les institutions et les manifestations sont demeurées. De fait, les élites vieillissaient tandis que la jeunesse s'en allait. Cependant, l'arrivée d'une nouvelle équipe théâtrale au TNO semble insuffler un nouveau souffle à cette région grâce à son esprit de résistance, de création et d'affirmation.

Entre ces trois pôles distincts, les espaces secondaires, lieu de la diffusion culturelle, accueillent un bassin important de francophones qui réagit de près ou de loin aux influences idéologiques de ces trois pôles aux leaderships complémentaires, pierre angulaire sur laquelle s'appuie la communauté franco-ontarienne, à travers ses divergences et ses accords idéologiques.

Ainsi, les villages agricoles encore isolés de l'Est, du Nord et du Sud (autour de Pénétanguishene) sont les bastions d'une idéologie conservatrice, centrée sur la vie rurale et sur les traditions canadiennes-françaises. Les organismes forts en ces régions, Cercle des Fermières, UCFO et FFCF, animent des soirées communautaires et sociales axées sur le folklore et l'artisanat. Dans l'étude de tout mouvement culturel en Ontario, nous ne pouvons négliger l'importance de cette tranche de la population car, en plus d'être nombreuse, sa présence de longue date dans les organismes franco-ontariens lui

assure des postes décisionnels de choix (ibid., p. 5-6).

Un deuxième espace secondaire découle de l'existence des petites villes d'industries primaires et secondaires parsemées un peu partout à la grandeur de l'Ontario et dont l'activité principale peut être l'extraction minière ou l'industrie du bois. Selon Marc Haentjens (1983), l'avènement récent des centres culturels dans ces villes a entraîné l'émergence d'un renouveau culturel centré sur l'affirmation de leur spécificité culturelle et sur leur désir d'indépendance face à l'hégémonie des capitalistes anglophones: "En ce sens, on peut dire que les petites villes d'industrie constituent un foyer essentiel du mouvement d'affirmation, non pas, comme le milieu rural, par le poids de leurs institutions, mais par la vision qu'elles dégagent et la relève qu'elles suscitent" (ibid., p.7).

Par contraste, les villes industrielles fortement urbanisées du Sud sont caractérisées par des mouvements de survie pénibles pour la culture francophone. Dans ces conditions difficiles d'assimilation, et puisque l'enracinement au milieu est souvent très faible car la communauté est constituée de nouveaux venus aux origines diverses, les efforts sont dirigés vers la création de clubs sociaux et communautaires. L'accent sera mis sur l'organisation d'activités sportives, folkloriques et communautaires dans l'espoir principal de vivre en français ses loisirs puisque la langue de travail est généralement l'anglais. De peine et de misère, ces structures attirent des personnes d'un certain âge sinon d'un âge certain tandis que les jeunes s'assimilent à un rythme effarant. A noter qu'au niveau des activités vraiment artistiques, le théâtre s'avère être la forme d'expression la plus populaire grâce au théâtre communautaire.

ce qui explique la prédominance de ce secteur théâtral dans le Sud (voir annexe 1 et tableau 1).

Avec, d'une part, trois pôles régionaux et, d'autre part, trois espaces secondaires aux réactions et perceptions distinctes, la communauté franco-ontarienne cherche sa voie vers un développement culturel harmonieux et satisfaisant pour tous. Les idéologies traditionnelles se heurtent à des approches radicales, actives et même réactives de la jeunesse issue essentiellement des milieux ouvriers. Les visions se croisent, les intérêts individuels s'affrontent, les institutions financières et politiques sont confrontées à diverses demandes et besoins des intervenants culturels, les discussions et recommandations pleuvent de toutes parts, en bref, la situation évolue au gré d'une fébrilité intense.

## 2.5 CONCLUSION

A travers l'évolution de la société francophone en Ontario, à travers sa recherche d'identité et ses diverses stratégies culturelles, à travers un survol de la situation actuelle des arts franco-ontariens et plus spécifiquement du théâtre, nous avons pu constater que ce groupe minoritaire cherche à survivre grâce à une lutte constante pour faire valoir sa différence et la vivre. Cependant, ce cheminement est de longue haleine car les visions sont différentes, les approches diverses et les moyens rares. De fait, ce processus d'affirmation collective est plein d'embûches et de problèmes.

En théâtre, nous avons vu que ceux-ci sont nombreux. L'isolement des diverses troupes, le manque de communication et d'échanges entre les divers intervenants de la province, les difficultés de diffusion de l'information, l'existence des disparités régionales en termes d'infrastructures culturelles, la situation pénible des professionnels, leurs départs et abandon d'où un manque de permanence dans l'animation et le suivi des troupes communautaires et étudiantes en région, les difficultés de création des réseaux de tournées, les difficultés de mise en marché des spectacles, le manque de support administratif pour les troupes professionnelles, le manque de concertation entre les divers fonctionnaires de la culture, sont tous des signes qui indiquent le besoin de la création de politiques culturelles susceptibles de promouvoir des processus concrets au niveau de la gestion du théâtre et des arts franco-ontariens.

Par contre, la multiplicité des organismes culturels et la pluralité de leurs actions soulignent la vitalité des artistes et de la communauté. Les acquis des dernières années sont énormes et, malgré les problèmes, le bilan ne peut qu'être positif.

Cette évolution et ce contexte de création ont influencé le contenu des pièces franco-ontariennes à travers le temps. Il nous reste, maintenant, à mieux cerner ce contenu en analysant les perceptions et les représentations spatiales que ces pièces véhiculent. Pour ce faire, nous aborderons dans le prochain chapitre l'explication de notre méthode d'analyse de contenu et des diverses étapes méthodologiques qui caractérisent notre étude pour en venir, dans le chapitre quatre, à présenter nos résultats.

5

## CHAPITRE III

### LA METHODOLOGIE

L'approche utilisée pour notre étude se caractérise par un processus propre à des techniques variées communément rassemblées sous le terme d'analyse de contenu. Pour mieux la décrire, nous aborderons rapidement les aspects inhérents à ce cadre méthodologique. Nous poursuivrons par la présentation des critères et des étapes influençant la détermination de notre corpus. Nous finirons par la description des démarches nécessaires à la bonne application de l'approche choisie.

#### 3.1 L'ANALYSE DE CONTENU

En tant que méthode interprétative, l'analyse de contenu se veut une activité quotidienne que nous effectuons tous spontanément lorsque nous essayons d'interpréter les signes tant verbaux que non-verbaux de notre environnement. Cependant, cette attitude intuitive manquant de rigueur, de finesse et d'approfondissement, le besoin de préciser un cadre méthodologique se fit sentir suite à l'émergence d'un intérêt pour l'analyse linguistique des messages écrits et oraux.

Notons que l'analyse de contenu ne vise pas l'étude de la langue ou du langage mais bien l'étude des conditions de production des

textes. Celles-ci réfèrent aux caractéristiques de la situation de communication tant en termes d'environnement socio-culturel que de psychologie individuelle (Henry et Moscovici, 1968, p. 37). Par exemple, l'analyse sert à préciser et caractériser les attitudes, valeurs et idées des locuteurs telles qu'elles transparaissent dans leurs messages. Cela présuppose évidemment que ces attitudes, valeurs ou idées sont des conditions de production parmi tant d'autres qui ont influencé la communication.

Laswell présenta en 1949 un modèle conceptuel de l'analyse des communications qui cerne bien les questions susceptibles de réponses selon une telle approche. Ce modèle se résume dans la phrase suivante: "qui dit quoi à qui, comment, pourquoi, avec quel effet" (Laswell, 1949, in: Gagnon, sans date, p. 5).

Soulignons que notre étude aura pour objectifs d'éclaircir le qui, le quoi, le comment et le pourquoi des messages analysés. Nous ne nous attarderons pas, par manque de temps et de moyens, à l'étude des récepteurs des messages non plus qu'à l'impact de ceux-ci sur la population franco-ontarienne en général.

Avec de tels objectifs de recherche, l'analyse du contenu des communications s'est développée durant les années quarante et jusque vers les années soixante sous l'égide d'une optique axée sur l'analyse des textes de façon très normative et rigide. On se base sur la célèbre définition de Berelson, effective dès le début des années cinquante: "Content analysis is a research technique for the objective, systematic, and quantitative description of the manifest content of communication" (Berelson, 1959, p. 489).

Dans ce contexte, les chercheurs s'attardent à analyser le contenu manifeste des mots sans essayer de percevoir le sens latent des messages. Les études sont quantitatives, descriptives, taxonomiques et déductives. Leur intérêt pour le contenu manifeste les entraînent à étudier les dénnotations inhérentes aux textes: "La dénnotation correspond à la lecture du signe en tant que rapport de signification (association d'un signifiant-image acoustique avec un signifié-concept). ..." (Lasarre, 1978, p. 173). La démarche ne se veut donc pas exploratrice à l'égard des sens connotatifs du texte. Les relations entre signifiés ne sont pas considérées. L'interprétation de la signification du message se clot rapidement sur le sens direct de la phrase.

Cette tendance classique de l'analyse pêche par la limitation de ses moyens et de ses hypothèses de travail. Essentiellement déductives, ces dernières concernent "un ensemble très délimité et particulier de conditions de production en faisant abstraction de toutes les autres. Elles postulent que les conditions prises en considération sont indépendantes des autres déterminations des textes" (Henry et Moscovici, 1968, p. 41).

Pour pallier à ces manques, les années soixante ont connu l'émergence de plusieurs études qui cherchaient à analyser plus en profondeur les relations contextuelles entre les mots, phrases et paragraphes d'un texte. Souvent rassemblées sous le terme d'analyse du discours, les techniques caractéristiques de cette tendance sont reconnues pour un usage important de l'ordinateur. Deux écoles d'analyse du discours existent; la première est celle du

distributionnalisme américain et la seconde est celle du fonctionnalisme européen (Provost-Chauvéau, 1971, p. 11). Les recherches de Harris (1952), celles plus récentes de Pêcheux (1967) et celles utilisant les modèles opérationnels informatisés du General Inquirer (Unrug, 1974, p. 54-58) sont représentatives de cette tendance.

Ces méthodes plus systématiques, non plus seulement descriptives comme les précédentes mais plutôt prédictives, se basent sur des hypothèses concernant, par exemple, les attitudes d'un locuteur. Elles cherchent à valider ces hypothèses grâce à la mise en relation de variables indicatrices de ces phénomènes dans le texte. Le problème, ici, s'avère être le fait que l'interprétation est close puisque l'on se base sur des a priori sans chercher à évaluer le potentiel significatif du contenu latent du texte. Ces méthodes fixent "... quels sont les éléments pertinents des textes, quelles sont les équivalences entre éléments à l'intérieur des catégories thématiques, quelles sont les relations à retenir entre catégories d'éléments, quelle est la dimension des unités de contenu. La mise en oeuvre des procédures ne permet pas d'aboutir à la formulation d'hypothèses nouvelles, à la définition de variables qui sortiraient du cadre théorique fixé" (Henry et Moscovici, 1968, p. 47-48).

Ce problème épistémologique, lié à l'utilisation plus ou moins grande du processus de l'inférence dans la recherche, est central aux débats entre analyse quantitative et analyse qualitative et entre contenu manifeste et contenu latent qui secouent l'histoire de l'analyse de contenu depuis longtemps. En effet, jusqu'où peut-on

aller dans l'analyse lorsqu'on cherche à éviter la subjectivité de l'analyste? Mais, d'autre part, le processus analytique ne doit-il pas dépasser les procédures de perception directe du contenu qui ne font que confirmer la signification "réelle" du texte? Sinon, où l'analyse se situe-t-elle dans ce contexte?

Avec le développement de la sémiologie, des analyses sémantiques et du structuralisme durant les années soixante et soixante-dix, le champ d'intérêt couvert par les analyses de contenu s'est grandement élargi. Maintenant, le contenu d'images, d'oeuvres d'art, de films tout comme celui des textes écrits et oraux est sujet à une analyse qualitative qui cherche à discerner le contenu latent des messages.

Dans ce contexte, on cherche à "... dépasser les données pour atteindre quelque chose au-delà, en rapport avec les données, c'est donc prendre les données pour un chemin vers autre chose qui n'est pas dans les données" (Mucchielli, 1979, p. 21). Il faut cependant faire attention pour ne pas tomber dans l'herméneutique qui cherche à interpréter le sens caché des symboles dans un texte et pour laquelle il faut utiliser des codes spéciaux ou des clés de symboles pour arriver au but désiré: "L'analyse de contenu ne veut être ni une traduction ni une transposition mais une explication" (*ibid.*, p. 22).

Cette explication est possible grâce à un processus de distanciation effectué par l'analyste. Ce travail de distanciation se fait par l'entremise de la réorganisation du discours. Ainsi, l'analyse se fait dans un contexte de production, celle de la création d'un nouveau discours qui traite du précédent et qui s'inscrit dans un contexte précis (Lévy, 1974, p. 49). Celui-ci

confère à l'analyse son utilité sociale en l'influençant au niveau des choix du dépouillement et de la classification des textes. Pourtant, il ne faut pas croire que ces techniques peuvent créer de nouvelles significations du discours malgré leurs grandes sophistications:

... il est vain, à moins de supposer chez l'analyste une capacité de divination, de vouloir dire mieux (de façon plus claire, plus ordonnée) ce que les locuteurs ont voulu dire; et (...) l'on ne saurait faire autre chose que dire ce que ces locuteurs n'ont peut-être pas voulu dire mais qu'ils ont dit quand même, de leur façon particulière et avec leur organisation propre; et encore, à condition de mettre l'accent sur le comment les choses sont dites, plutôt que sur simplement ce qui est dit et de considérer le discours comme à la fois performatif et informatif (*ibid.*, 1974, p. 47).

Cette unicité du discours s'allie au fait qu'en tant que production de sens, il n'est pas issu d'un processus mécanique et systématique susceptible d'être réduit à des systèmes prévisibles. Chaque discours a sa structuration précise, définie par les relations entre ses divers éléments sémantiques. L'étude de ces éléments structuraux permet de déceler le contenu implicite des textes pour en arriver à mieux comprendre les conditions, le comment de la relation locuteur-récepteur (Canto-Klein, Lantier et Ramognino, 1967, p. 276-280). Dès lors, nous en arrivons à une tendance qui s'axe sur l'étude des connotations de sens dans le texte (Campioli, 1975, p. 44).

Ce genre d'analyse se situe au sein des méthodes sémantiques et sémantiques structurales que Mucchielli (1979) définit comme étant aux frontières de l'herméneutique. Elles s'opposent aux méthodes logico-esthétiques situées aux frontières de la linguistique et dont les études déjà citées de Harris sont un exemple. Dans ce contexte, les analyses stylistiques et les analyses du discours peuvent aussi être mentionnées. Les méthodes logico-sémantiques forment un groupe intermédiaire dont les études de Berelson (1959), les index et les résumés sont de bons exemples. Cette grande variété d'approches recèle, de fait, des différences non pas de buts (toutes cherchent à éclairer et mieux expliquer les conditions de production des textes) mais bien d'hypothèses de travail, d'objectifs et d'objets de recherche.

Selon notre problématique, présentée au premier chapitre, nous partons du postulat suivant: le contenu du théâtre, en tant que moyen de communication de masse, influencera la société franco-ontarienne dans un processus rétroactif puisqu'il reflète ce milieu, étant issu d'un même contexte historique. Nous avançons l'hypothèse que ce théâtre transmettra des représentations spatiales, puisque l'espace est un élément de la définition d'une communauté. Notre deuxième chapitre démontre clairement l'importance du théâtre dans l'art franco-ontarien et justifie le choix d'un tel objet d'investigation.

Pour mieux comprendre le vécu spatial des Franco-Ontariens, nous visons la découverte des caractéristiques (valeurs, attitudes, perceptions) des locuteurs. Nous voulons éclaircir les caractéristiques des messages en cernant les réseaux sémantiques

constituant notre corpus. Cela nous mènera à spécifier les buts des locuteurs. Notre approche, axée sur la dichotomie discours anoniques - discours résignés, nous permettra de percevoir un aspect des techniques théâtrales utilisées pour arriver à la communication.

L'annexe 4 présente la liste des personnages anoniques et résignés dont nous avons étudié les discours pour chacune des pièces qui forment notre corpus final d'analyse. Notons que dans certaines des pièces, un type ou l'autre de personnages peut être absent. Par ailleurs, soulignons que nous avons dû analyser, parfois, un amalgame d'attitudes, de valeurs et de comportements chez plusieurs personnages. Dans ces cas-là, une synthèse était nécessaire puisqu'aucun des personnages d'un même type n'avait un discours élaboré. L'ensemble des discours de divers personnages secondaires offrait, donc, une meilleure indication des valeurs d'un type de discours donné en fonction des thèmes analysés. En fait, de cette façon nous avons contourné les problèmes issus de la présence inévitable de personnages secondaires dont les discours sont peu élaborés par nécessité dramatique.

Nous désirons souligner que les appellations choisies pour désigner ces deux types de discours ne sont pas péjoratives. Nous basant sur la définition de Jean Duvignaud, nous avons cherché un terme susceptible de s'opposer aisément au concept de l'anomie. Nous avons cherché à établir deux pôles de comparaison aux définitions simples et évidentes. Ce but fut atteint par l'utilisation de deux termes schématisant, presque grossièrement, un ensemble de valeurs, d'idéologies, d'attitudes et de comportements des personnages.

L'usage de ces deux qualificatifs pour caractériser les discours et les personnages n'implique, en aucune façon, des jugements de valeurs de notre part. De fait, il s'agit d'une convention technique pure et simple.

Selon Duvignaud, l'utilisation de cette opposition nous permettra d'analyser rapidement le comment du processus de la communication entre la scène et les spectateurs. Nous étudierons les caractéristiques des messages et leurs causes sans étudier leurs effets. Dans ce contexte, ce sont les méthodes sémantiques et sémantiques structurales qui sauront mieux répondre à nos attentes.

### 3.2 LE CORPUS D'ANALYSE

La première étape de notre recherche, la pré-analyse, permet de déterminer les hypothèses, les objectifs et le choix des documents. Cette étape, très intuitive, nous permet d'organiser notre recherche, de préciser notre plan d'analyse. Malgré une non-structuration frappante, elle est essentielle par ses activités exploratoires diverses.

En tout premier lieu, il nous a fallu lire les pièces théâtrales disponibles (Frégeau, 1983). Grâce à la création par Théâtre-Action d'une banque de textes franco-ontariens, nous avons pu consulter la totalité des pièces écrites en Ontario français qui sont, actuellement, accessibles au public. D'ailleurs, sans le travail de TA à l'égard de la cueillette, de la conservation et de la diffusion de ces oeuvres théâtrales,

la plupart des textes franco-ontariens seraient à jamais perdus pour le public. Malgré tout, cela ne signifie pas que nous avons lu toutes les pièces franco-ontariennes créées: certaines pièces furent effectivement perdues tandis que, par ailleurs, quelques auteurs ne désirent plus la diffusion de leurs oeuvres et certaines pièces n'eurent jamais vraiment de textes écrits définitifs étant donné l'importance des créations collectives et des interventions théâtrales en Ontario français. Les textes lus sont pour la plupart inédits mais Théâtre-Action les met à la disposition de quiconque en fait la demande. En bref, ce corpus préliminaire est formé de 150 pièces.

La représentativité de ce dernier ne peut faire aucun doute car nous n'étudions pas un échantillon statistique mais bien la population totale des pièces. Elles proviennent de toutes les régions de l'Ontario et couvrent une période allant de 1958 à 1983.

Cet univers exhaustif est pertinent puisqu'il regroupe des textes de diverses tendances qui furent créés par des troupes tant professionnelles que communautaires ou étudiantes. Nous considérons qu'une pièce est franco-ontarienne si elle a été créée par un ou des francophones (de quelques origines que ce soient) qui travaillent en français en Ontario.

Nous n'avons pas eu à créer notre matériel d'analyse comme le fait l'enquêteur qui procède par questionnaires pour ensuite les analyser. Dans ce genre d'études, les textes sont, dès le départ, beaucoup plus homogènes et pertinents. Puisqu'à cette étape notre

seul critère de sélection des pièces se veut être le fait qu'elles soient franco-ontariennes, notre corpus souffre d'une grande hétérogénéité et se caractérise par un discours spatial flou et indirect. Dès lors, et comme aucune pièce n'a pour sujet précis de parler de l'espace franco-ontarien ou même d'une de ses composantes, certaines des pièces seront inutiles car sans contenu spatial.

Nous avons abordé la première lecture des textes avec l'idée de sélectionner les pièces recélant une certaine spécificité ontarienne dans le vécu et décelant une présence des lieux par la description et/ou par la désignation. Nous avons considéré les pièces dans lesquelles nous pouvions discerner un certain support socio-culturel franco-ontarien qui donne une tonalité distincte aux thèmes présentés, même si ceux-ci sont de types "universels".

Ces critères se sont ensuite précisés. Devant la grande variété de discours, devant la somme des thèmes issus de ces textes et considérant nos moyens pour mener à bien cette étude, nous avons jugé nécessaire de la restreindre. Ainsi, nous avons exclu de l'analyse cinq groupes de pièces selon divers critères d'élimination (voir annexe 3).

### 3.3 LES CRITERES D'ELIMINATION

#### a) Les sketches

Les sketches, pièces très courtes, sont caractérisés en général par des intrigues peu élaborées et des personnages mal définis. Ceux-ci expriment peu étant donné la brièveté du texte. Notre étude

devant tenir compte de deux types de discours, celui des personnages anomiques et celui des personnages résignés, ce genre théâtral ne permet pas de cerner ni de bien différencier ces deux discours. De plus, ce genre est un théâtre de situation ou de moment. Rarement y situe-t-on l'histoire sinon dans une présentation externe au texte pour décrire le genre de décor approprié. La localisation d'un lieu n'est pas un élément courant dans ce genre de pièces. Pour ces raisons, les sketches nous sont apparus non-pertinents pour notre étude.

#### b) Les pièces pour enfants

Nous avons réalisé que le contenu des pièces pour enfants se distingue beaucoup de celui des pièces pour adolescents et adultes. Les sujets, les thèmes et la façon d'aborder l'intrigue ne sont pas du tout les mêmes. Ici encore, la distinction entre discours anomiques et résignés est impossible dans la plupart des cas. De fait, le contenu, lorsque rarement il se veut spatial, s'en tient à la nomination d'un lieu (voir, par exemple, la pièce Couleur, noir ou blanc). Les pièces ne soulèvent pas de problématique à l'égard de l'espace. Elles ne traduisent pas les impressions, les valeurs ou les attitudes des personnages face à leur milieu. Cherchant à accrocher l'esprit enfantin, les thèmes sont du domaine du fantastique, du merveilleux et de l'imaginaire tout en étant universels. Leur teneur spécifiquement franco-ontarienne est faible. C'est un théâtre peu revendicateur qui ne transmet pas vraiment de nouvelles idéologies

spécifiques au fait franco-ontarien. Nous croyons que cela est dû au fait qu'il est le genre le plus lucratif pour les artistes tout en étant le plus censuré suite aux pressions des acheteurs.

L'étude approfondie de ce genre théâtral pourrait fournir des informations intéressantes sur les représentations spatiales qu'il transmet même si elles sont peu élaborées, peu explicites et peu nombreuses. Ces dernières caractéristiques sont, en soi, déjà révélatrices. Cependant, nous croyons justifiable d'éliminer ce genre de pièces par souci d'homogénéité de notre corpus final.

Par ailleurs, au sein de ces pièces, nous retrouvons aussi des contes merveilleux. Souvent issus d'adaptation théâtrales des recueils de contes franco-ontariens du Père Lemieux, leurs structures sémantiques sont plus complexes que celles des autres pièces. Une analyse valable pour ce genre tient du domaine de l'herméneutique, ce qui sort de notre étude.

Nous sommes convaincus de l'intérêt de clarifier l'espace imaginaire, les signes et les symboles de ces pièces. Cependant, une telle entreprise devrait faire l'objet d'une autre étude d'envergure, puisque la tâche est assez complexe comme le démontrent les travaux de Cerf (1975 et 1977) sur le théâtre alsacien, ceux de Drulhè (1979) sur le théâtre occitan ou ceux de Richard, Lévy et Virville sur les méthodes d'analyse des contes (1971). Nous croyons préférable de délaisser ce projet dans cette thèse.

c) Les pièces sans contenu spatial

Généralement, les pièces de ce groupe traitent de thèmes sociologiques communs à toute communauté humaine, surtout occidentale, d'où la non-importance de préciser une localisation et, même, un décor. Ces sujets dits universels sont en soi révélateurs d'un genre de vie et des perceptions des personnages. Cependant, comme nous désirons cerner les perceptions spatiales et comme ces pièces n'ont aucun commentaire axé directement sur le milieu, elles ne nous seront pas utiles.

d) Les pièces dites "de localisation"

Au départ, nous avons cru utiliser les pièces dites "de localisation". Nous les nommons ainsi puisqu'elles mentionnent les lieux de l'action sans nécessairement y associer des représentations spatiales précises. Après réflexions, ce souci d'exhaustivité ne nous a pas paru pertinent car l'information recueillie en termes de clarification des perceptions était minime. De plus, il nous a semblé peu intéressant de fournir une longue liste de tous les lieux nommés dans les pièces. Soulignons seulement les grandes tendances à ce propos.

Ainsi, la plupart des pièces situent l'intrigue dans le lieu-même de la création de l'oeuvre théâtrale puisque, très souvent, on parle de soi-même et de sa vie. En général, les auteurs citent plus souvent des lieux familiers et voisins que des lieux lointains.

Par contre, une série de lieux des quatre coins du monde sont nommés lorsque les personnages rêvent de voyages ou d'escapades. D'autre part, on mentionne souvent la première métropole voisine comme refuge face aux adversités du milieu présent. De par leur localisation, Montréal, Ottawa, Toronto et les régions de l'Ouest canadien sont souvent nommées. Montréal attire grandement les personnages de l'Est ontarien tandis que ceux du Centre et du Nord regardent vers Ottawa et, parfois, Toronto. Par ailleurs, les régions de l'Ouest canadien attirent des personnages d'un peu partout qui rêvent d'un meilleur emploi ou d'un renouveau total dans des provinces lointaines et tout à fait différentes de l'Ontario. Dans ce contexte, nous pouvons dire que Toronto, par son caractère très anglophone et riche, attire aussi un certain nombre de personnages qui désirent changer leur vie.

e) Les pièces ayant des thèmes non-représentatifs

Suite à l'utilisation de nos quatre premiers critères de sélection, 104 pièces sur 150 ont été éliminées. Des 46 dernières pièces, nous en éliminerons 9 autres selon notre dernier critère tel que décrit ci-après.

Notre méthode (voir section suivante) nous a permis de considérer un ensemble de thèmes jugés représentatifs étant donné leur récurrence dans la totalité des pièces. Or, certaines pièces avaient un contenu spatial partiel car elles ne recelaient qu'un ou quelques-uns des thèmes notés. Par ailleurs, certaines pièces présentaient des thèmes spatiaux qui ne réapparaissaient pas

ailleurs. Notre méthode nous a amené à éliminer certains thèmes peu habituels puisque nous cherchons à donner une vue d'ensemble des représentations dans le théâtre franco-ontarien. Il est évident que si nous avons étudié une seule pièce, aucun des thèmes présents n'aurait pu être négligé. Vu l'envergure de notre travail, nous nous devons de souligner les grandes tendances. Tout en sachant que la seule mention d'un thème a parfois plus d'impact que sa répétition constante, nous avons néanmoins établi la représentativité des thèmes selon un principe de récurrence. Par intérêt, cependant, notre annexe 3, section e, présente la liste des pièces éliminées sous ce critère en mentionnant le ou les thèmes spatiaux qu'elles contiennent.

La présentation des démarches qui ont mené à la création de notre corpus analytique nous amènent à la description de notre méthode.

### 3.4 LA METHODE SEMANTIQUE STRUCTURALE SELON LES THEMES

#### a) Justifications du choix de la méthode

Par la nature même du discours théâtral face à l'espace (fluide, vaporeux et indirect), il nous a semblé inévitable de procéder par analyse thématique. Le thème a l'avantage de réduire une portion plus ou moins grande d'un texte en une simple idée. Cette concision nous était nécessaire suite à l'importance et la longueur des textes que nous avons à analyser. De plus, le thème ne s'attarde pas à la

précision et à la configuration des mots ou des phrases qui constituent l'idée. Comme nous faisons face à plusieurs auteurs différents, nous ne pouvions vraiment nous attarder à analyser le sens des textes par l'étude des mots. En effet, d'un auteur à l'autre, le sens d'un même mot peut différer et cela peut créer une certaine confusion. Le thème offre l'avantage de classer l'information même si nous perdons un peu de précision dans la finesse du découpage des catégories. Ce processus de généralisation crée des catégories thématiques que l'on peut plus facilement comparer, dénombrer et intégrer à notre analyse.

Par la suite, nous devons chercher à présenter de façon concise et simple ces thèmes tout en cherchant à les mettre en relation les uns avec les autres tant au sein d'une même pièce qu'au niveau de l'ensemble du corpus. Notre but était de découvrir une façon de résumer l'information recueillie par la présentation d'une image sémantique des textes. Nous avons le souci de modéliser et d'unifier le sens de ces thèmes.

Cette idée de réseau du sens d'un texte selon sa structure et ses éléments a été mise de l'avant par Julien Greimas en 1966. Son optique se basait sur l'analyse du sens (sème) des mots (lexèmes) pour arriver à décrire les systèmes sémantiques du texte. Son approche a l'avantage de synthétiser l'information sémantique grâce à l'utilisation de polarités sémantiques. Ces dernières résument tous les sens possibles d'un mot en fonction de l'établissement d'une analyse de deux couples de sens opposés. Par contre, Canto-Klein, Lantier et Ramognino (1967) ont apporté une variante à ces travaux en

cherchant les réseaux établis entre des concepts et non des mots. Cependant, elles n'ont pas utilisé de polarités. Leurs réseaux sémantiques s'établissaient en fonction des sens présents dans les concepts. Contrairement aux études de Greimas, leur recherche ne s'attardait pas à considérer tous les sens possibles d'un concept. Finalement, en 1982 Ginette Major a publié une étude sur le cinéma québécois qui utilise une approche intermédiaire entre ces deux tendances. C'est une approche sémantique structurale semblable à celle de Greimas puisqu'elle met en scène des polarités sémantiques. Mais, tout comme l'étude de Canto-Klein, Lantier et Ramognino, elle met en relation des concepts, des thèmes. Notre méthode sera semblable à celle de Major puisqu'ainsi nous serons en mesure d'évaluer le sens des thèmes notés en cernant leurs connotations sémantiques selon les polarités. Pour ce faire, nous déterminons d'abord les unités de codage du texte puis les unités de sens.

b) Les unités de codage

Au départ, les unités de codage sont définies comme étant une "... quantité de contenu prise arbitrairement afin de pouvoir comparer les divers éléments du discours étudié". (Lasarre, 1978, p. 177). C'est grâce à l'unité de codage que le passage de l'approche qualitative à l'approche quantitative s'effectue puisqu'elle permet les réductions des éléments de sens du corpus en neutralisant certaines variables informationnelles non-pertinentes aux objectifs de la recherche. Ainsi, les comparaisons et les quantifications sont possibles.

Les unités peuvent être factuelles (inhérentes au texte) ou être construites et opérées par le chercheur (*ibid*, p. 178). Nous optons pour ce dernier genre pour des raisons déjà évoquées. Par ailleurs, il existe deux types d'unités généralement employées dans toute analyse de contenu. La première, l'unité d'enregistrement, concerne l'unité de base que le chercheur utilise pour la dissection des messages (ex.: mot, phrase, thème). La deuxième, l'unité de contexte, constitue une portion du contenu plus large dans laquelle l'unité d'enregistrement doit être évaluée (ex.: le paragraphe pour la phrase) (Bardin, 1977, p. 103-107; Campioli, 1975, p. 28-29). Dans notre travail, l'unité d'enregistrement sera représentée par le thème tandis que l'unité de contexte sera la pièce.

### c) Les thèmes

Nous avons découvert seize thèmes qui résument un ensemble de valeurs, d'attitudes et de perceptions des personnages anoniques et/ou résignés face à leur espace culturel, politique, économique et social. Nous présentons nos résultats dans le chapitre suivant grâce à l'utilisation de deux tableaux ci-joints aux annexes 5 et 6. Pour chacune des quatre régions, nous établissons un tableau pour les personnages anoniques et un tableau pour les personnages résignés. Ces tableaux résument les résultats selon les quatre régions théâtrales mentionnées auparavant. En ordonnée se trouvent les pièces et en abscisse se trouvent les thèmes avec leurs unités de sens. Ainsi, la présence

d'un sens précis est souligné pour chacune des pièces et pour chaque type de discours. Notons que l'un ou l'autre des types de discours est parfois absent puisqu'on ne découvre pas toujours de personnages anoniques ou résignés dans toutes les pièces. De plus, certains des thèmes sont parfois absents de certaines pièces. Pour souligner cette situation, l'expression "absence de mention" sera utilisée dans nos tableaux.

Sous la rubrique espace culturel, nous relevons les thèmes suivants: appartenance culturelle, spatialité, temporalité, déplacements et l'ailleurs. L'espace politique est analysé par l'intermédiaire des thèmes de la frontière, de la gestion du territoire et des institutions gouvernementales. L'espace économique est décrit selon les attitudes et perceptions des personnages face au pouvoir et selon leur classe sociale. Finalement, l'espace social est représenté par les thèmes de la localisation, de l'assimilation, de l'appartenance linguistique, du paysage social, de la vision ethnique et des institutions sociales. Nous croyons que ces thèmes, établis de façon empirique selon leur force et leur redondance, donnent une bonne idée de la vision spatiale que les pièces véhiculent.

d) Les unités de sens

Cette méthode réduit le sens d'un thème selon une polarisation en quatre axes. Ainsi, tous les sens exprimés ou non du thème sont considérés dans l'analyse, grâce à la schématisation du sens par la mise en place de quatre mots-clés. Cette polarisation sémantique est

constituée de l'opposition de deux mots ayant un sens contraire, d'un troisième mot ayant un sens intermédiaire par rapport aux deux précédents et d'un quatrième mot qui ne contient aucun des sens contraires. Ce processus d'homologation du sens d'un terme s'établit selon des rapports oppositionnels entre les divers sens possibles de ce terme. Pour cette raison, le quatrième mot se veut parfois, mais non nécessairement, le contraire du troisième.

$\overline{AE}$  terme complexe

A terme positif

E terme négatif

$\overline{\overline{AE}}$  terme neutralisant

Selon cette approche, "... A représente le terme positif, c'est-à-dire l'affirmation d'un sens, E, le terme négatif, c'est-à-dire l'affirmation d'un sens contraire,  $\overline{AE}$ , le terme composé, c'est-à-dire le composite d'un sens et de son contraire et enfin  $\overline{\overline{AE}}$ , le terme neutralisant, c'est-à-dire la négation du composite, ou encore, ni A ni E ..." (Major, 1982, p. 161).

Cela implique que la mise en place des polarités se base, soit sur la présence du terme positif, soit sur celle du terme négatif. En d'autres mots, la mise en place des sens présuppose déjà la connaissance de ce que l'on cherche puisque la présence du terme positif ne peut qu'éliminer celle du terme composé et celle du terme neutralisant au sein d'un même thème. Il en va de même avec la présence du terme négatif: "Cela revient à dire que la catégorie sémique est antérieure à son articulation et que, si la description

part de l'analyse des articulations sémiques, elle ne fait que confirmer ou infirmer l'existence de la catégorie sémique postulée a priori" (Greimas, 1966, p. 25). D'où, si un thème se définit par la valorisation d'une attitude et souligne l'importance de la présence de ce phénomène, il ne faudra pas se surprendre de constater que cette approche démontrera avec ampleur cette existence. Cependant, elle nous permettra de souligner les quelques écarts à la norme qui surgiront au sein de notre corpus.

Ayant en tête cet aspect de la méthode, soulignons que l'étape de la détermination des termes sémiques ou unités de sens sera suivie par la confection des tableaux. Ceux-ci nous permettront de dégager un ordre et des réseaux sémantiques dans notre corpus grâce à l'analyse globale du sens dominant de chaque thème pour chaque oeuvre. Voyons, maintenant, la définition précise de nos seize thèmes selon nos polarisations sémantiques.

### 3.5 DEFINITIONS DU SENS DES THEMES

#### a) L'espace culturel

Les thèmes de cette catégorie décrivent les perceptions des personnages face à un certain mode de vie spécifique à l'Ontario français et face à leur degré de bien-être au sein de ce milieu de vie.

i) L'appartenance culturelle

L'appartenance culturelle réfère à la perception des personnages face à leur spécificité - au sein du Canada et, plus précisément, au sein du Canada français. Sous ce thème apparaît la valorisation des éléments socio-culturels qui sont jugés inhérents au vécu en Ontario français. S'y ajoute aussi une optique d'affirmation de soi face au groupe majoritaire. Cette affirmation s'attaque à des domaines plus ou moins nombreux selon la définition que l'on se donne. C'est donc dire que l'espace de vie pour le groupe francophone en Ontario sera plus ou moins valorisé et on cherchera plus ou moins à l'accroître selon la définition d'appartenance que l'on se donne. Il est évident, dans ce contexte, que la connotation spatiale liée à la province de l'Ontario est un élément de ce thème.

francophonie

Franco-Ontariens

Canadiens français

Québécois

Comme nous l'indique la polarité sémantique, une opposition s'établit entre la perception d'être Franco-Ontariens et celle d'être Canadiens français. Par ailleurs, le sens intermédiaire caractérise une définition de soi en tant que francophone mais dont l'élément spatial, réfère à la francophonie internationale. Finalement, l'appartenance culturelle québécoise sera utilisée comme terme neutralisant puisqu'elle implique la valorisation du projet nationaliste du Québec.

ii) La temporalité

présent

passé

avenir

a-temporalité

Ce thème se rapporte à la période temporelle qui inspire les personnages. Très souvent, cette période coïncide avec l'époque-même de l'intrigue. Cependant, dans certaines pièces les personnages sont axés vers le passé ou, par contre, agissent en fonction de l'avenir.

A travers cet affrontement de temporalités disjointes, des valeurs, des projets, des ambitions et des perceptions diverses prennent naissance. D'ailleurs, une dynamique sociale plus frappante est véhiculée par une temporalité d'avenir tandis que celle du passé dénote une certaine inertie. Le personnage vivant au présent caractérise l'attitude intermédiaire qui se veut, peut-être, plus réaliste dans ses désirs. Finalement, l'a-temporalité qualifie les pièces dont nous n'avons aucune réelle indication au sujet des temporalités influençant le comportement des personnages.

iii) La spatialité

satisfaction

exiguïté

vastitude

repli sur soi

La spatialité indique la vision du personnage, ses impressions face aux potentialités de son espace de vie. Elle traduit la présence ou l'absence de son désir d'ouvrir ou non son horizon et d'augmenter ou non l'amplitude de son champ d'action. L'exiguïté indique donc, chez le personnage, une attitude de mécontentements et de frustrations face au milieu. La vastitude traduit l'impression pour le personnage que le milieu offre tout pour plaire et qu'il est même apte à assouvir de nombreux projets créateurs tant socialement que culturellement ou politiquement. Par ailleurs, le sens intermédiaire est indiqué par le terme satisfaction puisqu'il qualifie un espace qui procure de la satisfaction pour le personnage. Celui-ci y trouve tout ce qu'il recherche et n'en demande pas plus. C'est un espace humanisé, sécurisant et non-oppressant. Par ailleurs, le terme neutralisant, repli sur soi, exprime une attitude de refus de toute spatialité.

iv) Les déplacements

navetteur

casanier

aventurier/fuyard

touriste

Ce thème présente l'attitude du personnage face à son désir de départ, face aux genres de motivations qui le poussent à quitter temporairement ou de façon permanente son milieu de vie. Le casanier a une vie très sédentaire. Il ne désire pas s'éloigner des espaces

qui caractérisent sa vie quotidienne. L'aventurier, au contraire, ne pense qu'à partir pour ne plus, même, revenir. Il désire s'évader de sa quotidienneté routinière et fuir son coin de pays. Le navetteur se déplace sur de courtes distances, essentiellement pour des fonctions pratiques liées à un travail. Le touriste se déplace par intérêt et curiosité, sur de courtes ou de longues distances, tout en désirant le retour au bercail.

v) L'ailleurs

L'ailleurs souligne le rôle, l'attraction et la valorisation d'autres lieux dans la vie d'un personnage en fonction de sa volonté d'agir sur son espace de vie grâce à l'imaginaire ou à l'action directe. En fait, ce thème cherche à cerner la direction des efforts du personnage dans sa quête d'un mieux-être.

territoire à créer

territoire imaginaire

territoire réel

\* territoire actuel

L'imaginaire spatial apparaît dans les rêves du personnage insatisfait de son milieu tout comme dans ses impressions lorsque la pièce le met en scène dans un territoire irréel, non-existant. Le territoire réel traduit l'attraction du personnage vers un lieu précis qui existe et qu'il désire mieux connaître et, même, habiter. Il traduit aussi le désir d'améliorer son espace de vie actuel par une

action directe. Par contre, le territoire à créer est un espace qui, tout en n'existant pas sous une forme politique, sociale et culturelle désirable pour le personnage, est néanmoins l'objet de projets de la part de celui-ci. Il veut en changer l'aspect pour le recréer aux dimensions de ses espoirs et selon ses besoins. Notons que face au territoire imaginaire comme au territoire à créer, les personnages véhiculent des projets, les uns irréalistes et les autres réalistes, pour mieux prendre possession de ces espaces. Finalement, le personnage qui désire ne rien changer à sa vie s'en tient à la valorisation de son espace actuel sans établir de stratégie territoriale précise.

b) L'espace politique

Sous cette catégorie, nous évaluons les impressions que certains éléments politiques de l'espace font naître chez les personnages.

i) Les frontières

floue

limitative

non-limitative

inexistante

L'existence de frontières tant officielles que non-officielles (vécues) est un élément important de notre corpus. La frontière est, alors, perçue en relation avec sa fonction de barrière qui divise, des

régions distinctes l'une de l'autre. La frontière, par sa présence, spatialise le vécu d'un groupe. C'est un aspect tangible de la définition de l'espace d'appartenance du personnage.

Dans ce contexte, ce thème souligne le rôle restrictif de la frontière au niveau du sentiment d'inclusion ou d'exclusion face à une région. Notons que la frontière va toujours cerner un espace diffus et non un espace ponctuel. Les échelles de ces régions sont difficiles à distinguer dans les pièces. Enfin, il est difficile de vraiment découvrir si les frontières sont d'origine politique et administrative ou d'origine culturelle. Dans cette dernière éventualité, elles seraient donc non-officielles. Pour ces raisons, nous nous en sommes tenue à évaluer son aspect limitatif ou non pour le personnage. Par ailleurs, certains personnages ont une vision très floue des frontières qui caractérisent leur milieu et ne semblent pas en subir vraiment les influences. Par contre, dans certains cas la frontière est inexistante pour le personnage même si, de fait, elle existe. Pour ce dernier, ce phénomène n'est tout bonnement pas important.

## ii) La gestion du territoire

provincialisme  
nationalisme                      séparatisme  
internationalisme

Sous ce thème se retrouve les opinions des personnages face au genre de cadre politique qu'ils valorisent pour la gestion de leur

territoire, de leur pays. De la sorte, c'est le thème qui indique l'échelle politique prioritaire pour le personnage.

Ainsi, il y aura ceux qui optent pour un nationalisme pan-canadien aux saveurs fédératives évidentes. En opposition se trouvent les séparatistes qui recherchent et valorisent l'autonomie totale des provinces. Dans une position intermédiaire, nous notons l'attitude des personnages prêts à revendiquer fortement pour l'Ontario. Ils sont enclins à préférer une meilleure gestion de leur province avant de s'attarder à régler les problèmes du Canada. Pour eux, le référent provincial est le plus valable car il implique de meilleures possibilités de succès dans la gestion grâce à une meilleure compréhension du milieu et un plus grand contact entre les divers intervenants. Finalement, l'attitude neutre se traduit par la valorisation d'un cadre référent international dans lequel, de fait, il n'y a pas réellement d'encadrement spatial précis.

iii) Les institutions gouvernementales

démagogie/hypocrisie

bienveillance

malveillance

autoritarisme

Ce thème désigne la perception du personnage face aux institutions gouvernementales, face aux divers ministères et divers programmes d'aide que les différents paliers offrent. D'une part, on perçoit le tout très positivement puisque l'on croit en la



Ce thème décrit l'origine sociale des personnages. Sous la classe inférieure se retrouvent les personnages économiquement pauvres, souvent en chômage, souffrant d'insécurité d'emploi et travaillant dans les petits emplois mal rémunérés ou sans pouvoir décisionnels des secteurs primaire et secondaire. A l'opposé se retrouve la classe supérieure qui détient le pouvoir économique grâce à la possession des moyens de production. Ces personnages ont un pouvoir de décision tant économique que politique. La classe moyenne est représentée par les personnages ayant un certain confort économique et travaillant dans les secteurs tertiaire ou quaternaire. Finalement, la classe marginale est constituée des personnages en contestation contre le système soit de façon violente et illégale (vol et escroquerie), soit de façon moins violente et légale.

ii) Le pouvoir

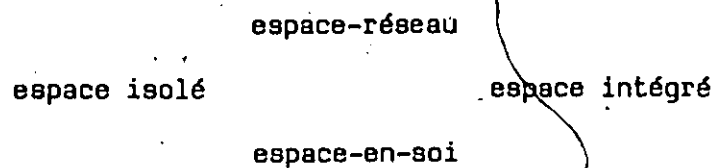
démocratie  
liberté                      asservissement  
contestation

Ce thème décrit la perception du personnage face au pouvoir, face à la possibilité de faire valoir ses droits et/ou de demander des changements dans la gestion politique et économique du pays. D'une part, apparaît le personnage qui considère qu'il a toute la liberté d'agir pour ses droits selon la façon qu'il le désire. Il se sent libre et non-oppresé. De fait, il ne ressent pas la contrainte



structuré, est temporaire. Il s'agit du camp de travail. Finalement, le paysage des grandes étendues sauvages décrit les espaces non-altérés de façon évidente par l'homme.

ii) La localisation



Ce thème présente les perceptions des personnages face aux liens qu'ils vivent en rapport avec d'autres espaces de vie. La polarité sémantique s'axe sur l'opposition espace isolé/espace intégré qui résume le dilemme entre l'isolement total ressenti par un personnage et l'impression de contact et d'union à l'espace provincial et canadien vécue par un autre personnage. Contrairement au premier, ce dernier admet sentir des affinités avec ces autres espaces. Par contre, certains personnages ne se sentent en contact qu'avec quelques lieux ponctuels. Ils ont établi un réseau de lieux importants qui évoquent pour eux de nombreuses connotations affectives. Finalement, l'espace-en-soi est valorisé par le personnage qui n'est pas intéressé à d'autres espaces quels qu'ils soient. Pour lui, le sentiment d'intégration et de lien avec un espace plus large que sa région n'est pas important.

iii) L'assimilation

acceptable

souhaitable

non-souhaitable

inévitabile

Ce thème indique l'attitude du personnage face au problème de l'assimilation des Franco-Ontariens, à savoir s'il la trouve souhaitable ou non. En effet, certains sont contre et prêts à lutter pour maintenir leur langue tandis que d'autres sont en faveur de ce phénomène puisqu'en fait, ils sont déjà assimilés. Dans une position intermédiaire, nous retrouvons des personnages assez apathiques qui, tout en déplorant cette situation, jugent le tout acceptable puisque s'y associent plusieurs avantages économiques et politiques. Finalement, certains personnages découragés trouvent cette situation pénible et, hélas, inévitable. Ils n'ont plus d'espoir face à l'avenir culturel des Franco-Ontariens.

iv) Les institutions sociales

adaptation

sauvegarde

perte

désengagement

Sous ce thème, nous discernons les attitudes des personnages face à la langue, la patrie, la religion, la famille et les habitudes traditionnelles. En bref, il s'agit de réaliser l'importance de la survivance de ces valeurs pour le personnage qui cherche à s'inscrire dans les mouvements sociaux de son époque et l'évolution de sa communauté au sein du pays. De fait, nous évaluons mieux, ainsi, les composantes de l'identité francophone et de l'enracinement actuel en Ontario, à savoir si certains optent pour la sauvegarde des éléments du passé ou s'ils veulent leur perte. La position intermédiaire promeut des adaptations dans le mode de vie pour mieux pallier aux défis de l'heure tandis que certains, ne voulant pas s'impliquer dans cette évolution, valorisent un désengagement face à ces valeurs. Ils ne sont ni pour ni contre leur survivance.

v) L'appartenance linguistique

bilingue

francophone

anglophone

canadienne

Ce thème détermine l'identité linguistique d'un personnage. Plus souvent qu'autrement, cette appartenance linguistique prend source dans la valorisation de la langue la plus utilisée, la langue d'usage. Pour certains, l'usage courant de l'anglais comme du français les porte à se définir comme bilingues. Par contre, une attitude confuse à l'égard de son identité linguistique et un manque

d'intérêt dans la recherche de sa vraie spécificité seront exprimés par une appartenance dite "canadienne".

vi) La vision ethnique

Ce thème exprime la vision du personnage concernant les composantes ethniques du groupe franco-ontarien en rapport avec la présence anglophone. De fait, il recèle deux niveaux d'interprétation. D'une part, on évalue le groupe en fonction de ses propres membres (évaluation interne) et, d'autre part, on indique sa perception face aux autres composantes de la société ontarienne (évaluation externe) puisque le groupe fait partie de cette communauté plus large.

homogénéité

pluralité

unicité

totalité

Ainsi, la vision pluraliste considère le groupe franco-ontarien comme distinct du groupe anglophone tout en admettant diverses origines ethniques pour les francophones. C'est une approche qui souligne le multi-culturalisme du groupe francophone en Ontario. Par contre, la vision qui prône l'unicité du groupe considère et valorise l'origine ancestrale liée aux premiers habitants francophones de l'Ontario comme critère prioritaire de l'appellation franco-ontarienne. Dans une position intermédiaire, la vision

soulignant l'homogénéité du groupe indique l'importance du contexte assimilatoire de la province. Les personnages optant pour cette vision sont enclins à définir le groupe en fonction de sa cohabitation constante avec le groupe majoritaire des anglophones. Les deux groupes sont différents et, pourtant, amalgamés. De fait, cette vision soulève le problème d'une perte d'identité chez le groupe suite à l'existence d'une étanchéité beaucoup moins efficace entre les deux. A ce niveau, l'intérêt n'est plus d'évaluer si la francophonie est constituée de francophones de bonne souche mais bien, tout simplement, si elle est réellement francophone. Finalement, lorsque la distinction entre les deux groupes est imprécise, nous dirons que la vision du personnage cherche à cerner la totalité des identités présentes. La différence n'est plus vraiment possible puisque la perception du personnage est brouillée par le processus de l'assimilation.

Ces polarités sémantiques nous servent, donc, à cerner les éléments essentiels des discours. Le chapitre suivant présentera ces résultats selon les régions théâtrales de l'Ontario français.

## CHAPITRE 4

### LES VISIONS REGIONALES

Dans ce chapitre, nous verrons à présenter les résultats d'un premier niveau d'analyse de nos pièces. Cette étape mettra en jeu la comparaison des visions régionales grâce aux données de nos tableaux 2 et 3 ci-joints en annexe. Nous débuterons par une mise en évidence des traits communs aux régions. Par le fait-même, nous soulignerons l'importance des conflits sociaux. Ceux-ci sont souvent la clé dramatique qui influence le vécu des personnages puisqu'ils sont la source des différences dans les discours entre personnages anoniques et résignés. Après ces remarques générales, nous procéderons à la présentation des résultats selon chaque région en fonction des types de discours.

#### 4.1 TRAITS COMMUNS AUX REGIONS

La plupart des pièces de notre corpus analytique mettent en oeuvre certains éléments sociaux fondamentaux qui s'avèrent être la source de conflits. Ceux-ci nourrissent souvent les caractéristiques des deux discours différents et opposés que nous analysons: celui des anoniques et celui des résignés.

Un de ces conflits les plus utilisés dans la trame dramatique des pièces se veut être l'opposition jeune-vieux, le très célèbre conflit des générations. Dès la première lecture de notre corpus préliminaire, le rôle essentiel de ce conflit dans l'apparition d'une dichotomie des discours nous est apparu flagrant. Il s'associe à une opposition encore plus large, celle qui met en oeuvre les contestataires face à l'autorité. De fait, nous pouvons émettre la norme suivante: à l'exclusion des personnages dont l'anomie origine dans la folie ou la sénilité, les personnages anomiques sont jeunes, en conflit avec l'autorité parentale, scolaire et/ou gouvernementale.

Cependant, cet écart de perceptions entre jeunes et vieux est peu évident lorsqu'il s'agit de la survivance des valeurs familiales et traditionnelles. Les jeunes désirent quelques adaptations mais ne délaissent pas carrément ces valeurs. Il faut dire que tous les personnages sont issus de milieux sociaux semblables, la classe moyenne pauvre, et dont les occupations professionnelles sont liées aux activités du secteur primaire ou secondaire. Très peu d'entre eux ont des postes de haute responsabilité. De plus, chez les jeunes le chômage ou l'insécurité d'emploi sont choses beaucoup plus courantes.

\* Par ailleurs, une opposition entre milieu urbain et milieu rural imprègne notre corpus. Au sein d'une même pièce, nous voyons que le milieu urbain attire souvent les jeunes ruraux en plus de nourrir un discours plus anomique que ne le fait le monde rural. Lorsque nous comparons les pièces entre elles, nous voyons que cette opposition réapparaît. Ainsi, si l'opposition ne fait pas partie de la trame en elle-même, elle joue un rôle à un niveau plus global.

Dans l'ensemble, nous voyons que ce sont les petits villages ruraux qui semblent faire surgir plus souvent les discours anomiques; mais ce, parce que ce sont de ces lieux que proviennent les jeunes attirés par des espaces plus grands et nouveaux. A cet égard cependant, il faut noter le cas très différent des pièces du Nord et du Centre de l'Ontario dont les personnages anomiques issus de milieux faiblement urbanisés (petites villes d'industries primaires) ne sont pas attirés par la grande ville mais préfèrent demeurer dans leur propre milieu et l'améliorer.

Par ailleurs, la problématique concernant la présence ou l'absence de personnages types (anomiques ou résignés) se veut centrale à notre étude. Elle attire dès le départ notre attention puisqu'à travers ces discours typiques des idéologies et des perceptions particulières sont transmises qui reflètent, ainsi, des disparités régionales et des différences ou similitudes de comportements.

L'étude comparative des tableaux 2 et 3 (annexes 5 et 6), nous permet de souligner un fait très intéressant. Le personnage anomique, marginal et contestataire, est pratiquement absent des pièces créées dans le Sud et l'Est tandis qu'il est présent au Centre et au Nord. Nous suggérons ici l'explication suivante: dans le Sud, le théâtre francophone est, par lui-même, contestataire par sa seule présence en milieu fortement anglicisé. Il est utilisé comme moyen d'affirmation de son vécu et de son identité en ces lieux, sans qu'il y ait questionnement réel et souci de revendications puisque la seule création s'avère déjà un geste d'action.

Par ailleurs, les tendances théâtrales dans l'Est ont été marquées par un désir de se raconter, de retrouver son historicité et de prendre possession de son vécu et de son espace de vie par l'expression de la parole qui symbolise le réel et l'imprègne d'un halo tangible de significations sociales du domaine de la culture seconde. Ces tendances cherchent à atteindre le public directement, sans le choquer, en essayant de le faire participer de plus en plus activement à cet éveil d'identification. L'importance du rôle de l'animation théâtrale dans l'Est en termes de vitalité et de catalyseur témoigne du succès de cette approche.

Par contre, il faut noter que les pièces les plus anomiques ou contestataires, celles du Centre, datent pour la plupart du début des années soixante-dix. Elles ont été le fer de lance de l'éveil culturel du Nord de l'Ontario, déjà mentionné auparavant. Mais, dans l'Est, chronologiquement, l'approche semble avoir changé au fil du temps. Les pièces postérieures à cette période se sont avérées plus adaptées au désir de créer le goût à l'expression théâtrale en la rendant accessible à tous par souci d'animation et besoin d'expression de l'identité collective. Le recours à la création collective comme processus artistique traduit bien le contexte d'émergence qui caractérise ces pièces. En fait, l'entreprise culturelle de l'Est ne se voulait pas hermétique et contestataire mais bien acte d'affirmation et recherche du vécu collectif. Le contenu théâtral en devint moins frappant, plus représentatif de l'ensemble et, donc, plus acceptable pour tous.

Cette absence d'anomie permet l'émergence d'un mouvement d'expression et d'affirmation grâce à la distanciation offerte par l'acte théâtral. Le geste et la symbolique du théâtre transgresse la fiction et révèle la nouvelle réalité d'un art vécu socialement.

#### 4.2 CENTRE

Selon nous, les auteurs des pièces de cette région ont mis l'accent sur les impressions et perceptions des personnages contestataires et anomiques au détriment des personnages résignés dont le discours frappe par son manque d'élaboration et de précision. En fait, ce théâtre peut être qualifié de révolutionnaire par ses thèmes et l'importance des personnages marginaux.

D'une part, les résignés sont généralement d'origine prolétaire, en conflit de génération avec les jeunes (personnages anomiques) et travaillant en milieu urbain ou dans un camp de bûcheron. A travers quelques gestes et paroles qui forment les unités de contexte, nous en arrivons à discerner la valorisation de la famille et des institutions sociales. Il est intéressant de voir, par contre, que la plupart se sentent à la merci du pouvoir économique et politique. Sans moyen et force, ils n'osent pas contester ouvertement les injustices de classes, ils s'en tiennent à un statu quo face au gouvernement. L'espace économique et politique est inaccessible. Ce sentiment d'impuissance se traduit aussi au niveau du comportement face à la langue: tout en ne se sachant pas bilingues, ils se perçoivent comme un mélange confus et imprécis qui nourrit une

identité linguistique quasi inexistante. Notons, à ce propos, l'absence frappante d'un discours ou d'une prise de position face au phénomène de l'assimilation. En fait, la relation à l'espace de vie, le territoire, est ambivalente. Tout en désirant une gestion politique plus axée sur la reconnaissance du fait franco-ontarien par un nationalisme aux saveurs fédératives et justes, ils valorisent le passé, ne sont guère portés à faire des projets et les désirs d'un ailleurs sont concentrés sur les rêves de voyages dans des pays réels et, encore là, inaccessibles.

Les frontières existent, parfois limitatives, mais dans l'ensemble elles ne sont pas une coupure symbolique car les liens avec les autres espaces et lieux du pays sont tangibles. L'isolement n'apparaît pas souvent dans ce discours car le territoire de vie est, en fait, le Canada entier. L'ensemble des textes a, cependant, une saveur d'impuissance, de résignation et de non-possession des espaces de vie. Les personnages résignés projettent l'impression d'être des étrangers qui ne savent trop comment s'adapter et se sentir bien dans leur peau au sein de ce pays.

Par contre, les personnages anomiques réagissent à cette même situation en ayant une attitude territoriale prononcée de repli sur soi. Séparatistes, ils veulent se créer leur propre milieu de vie auto-suffisant, parfois par l'entremise de projets axés sur la prise en charge d'un territoire réel et de sa valorisation (comme dans le Nord ontarien), parfois par la création d'un territoire imaginaire. Par cette mise en scène, nous sentons le propos d'affirmer ses frontières culturelles et ses particularités en mettant de l'avant un

projet assez farfelu comme la séparation d'un quartier francophone de Sudbury du reste de la ville (pièce Le séparateur se sépare) ou en créant une commune auto-suffisante dans le Nord de l'Ontario (pièce Les communords). Ces projets territorialisés ont des frontières distinctes dont les configurations nous échappent parfois mais dont l'existence dans la trame dramatique est bien réelle. Le rôle de ces frontières est parfois de limiter carrément l'accès au territoire ou, parfois, de souligner l'existence d'un espace vécu francophone véritable dont l'originalité est évidente. Nous sentons que les frontières sont le symbole qui marginalise la différence, qui limite les échanges entre les deux groupes culturels.

Le désir de demeurer au même endroit, de se suffire à soi-même sans aller voir autrui, dévoile un attachement au pays et un sentiment d'appartenance à la région. Les personnages anonymes trouvent que l'avenir y est prometteur puisque cet espace les comblera par sa vastitude et son potentiel.

Francophones d'appartenance linguistique, contre l'assimilation, ils valorisent l'unité du groupe en y attribuant une perception restrictive quant à ses membres: sont Franco-Ontariens ceux qui ont pour ancêtres les premiers colons du Nord et non pas les nouveaux venus d'ailleurs comme, par exemple, les Québécois. L'appellation franco-ontarienne qualifie ceux qui se lient de longue date à la situation du Nord de l'Ontario. Tout en valorisant la langue française, ils adoptent une attitude de dégageant face aux institutions sociales sans pour autant les condamner. Malgré tout, la famille reste toujours le pilier sociétal même si les conflits entre générations sont inévitables.

#### 4.3 EST

Nous avons déjà souligné que la région de l'Est frappe par sa prédominance de personnages résignés par rapport aux personnages anomiques. Il est important de noter que ceux-ci sont marginaux soit par suite de choix personnels, politiques et contestataires (pièces La quintaine, La parole et la loi, Hawkesbury Blues), mais aussi par suite de l'émergence de comportements différents liés à la vieillesse ou la folie (Déguises-toi pis cries, Le père Cabouse).

De fait, les pièces en provenance de cette région tout en étant les plus nombreuses de notre corpus préliminaire sont, en proportion, les moins articulées en termes de discours spatial et les moins revendicatrices. Ce n'est pas le même genre de théâtre que celui du Centre et du Nord du début des années soixante-dix. C'est un théâtre qui est né surtout depuis le milieu des années soixante-dix et qui s'axe, premièrement, dans l'optique d'un retour au passé pour souligner les spécificités du groupe social. D'un autre côté, il devient l'occasion pour plusieurs d'exprimer un vécu actuel.

C'est ainsi que certains thèmes ne sont même pas abordés par les personnages anomiques. Face au problème de l'assimilation, nous n'avons pu discerner une attitude précise chez ces personnages. Il en est de même pour la perception du groupe ethnique et pour celle concernant la gestion politique du territoire. Cela confirme notre impression que les pièces de cette région sont moins politisées et ont un discours spatial moins précis.

Cette imprécision se traduit souvent par une indécision et une confusion face aux thèmes. Les tendances des personnages anomiques sont beaucoup plus difficiles à cerner. Par exemple, il nous est difficile de bien évaluer les connotations de sens liées à l'appartenance culturelle que véhiculent ces pièces. Disons que celles dont l'intrigue est actuelle ont des personnages s'associant à l'appellation franco-ontarienne tandis que les pièces aux intrigues historiques nourrissent des appartenances culturelles d'origine canadienne-française. Il nous semble que ce besoin de retrouver ses racines cherche à reconfirmer le caractère francophone inhérent au groupe, un caractère ancré dans l'individu. Cependant, cette définition d'identité implique intrinsèquement la considération d'une francophonie pan-canadienne. La base spatiale de la définition se veut nationale et non provinciale. Pour se définir en tant que francophone, les personnages s'associent à une perception globale et historique du fait francophone au Canada. La sécurité du groupe, son équilibre et son sens en tant qu'unité ethnique sont reliées à l'existence de la survie des valeurs grâce à un processus d'adaptation et la sauvegarde des institutions sociales.

Cette définition de soi est influencée par le fait que les personnages tant anomiques que résignés se sentent intégrés à l'espace canadien et international dans son ensemble. Ils sont en contact avec les autres francophones (surtout les Québécois) et les autres anglophones. Les frontières de la région existent mais ne servent pas de barrières psychologiques. Les frontières déterminent l'existence d'un espace d'appartenance qui s'établit dans un contexte

spatial plus large dont la présence est inévitable. Elles cernent un espace particulier auquel on attribue un mode de vie distinct plus généralement rural qu'urbain. En effet, la plupart des personnages anomiques se réfèrent à un paysage social rural constitué de petits villages de l'Est ontarien. Ils s'y sentent un peu à l'étroit puisque les possibilités du milieu sont moins intéressantes que celles des grandes villes comme Ottawa ou Montréal.

Leurs ambitions d'un ailleurs sont tout à fait réalistes et même assez pragmatiques. Par contre, ils sont presque casaniers par la force des choses puisqu'ils sont issus de classes sociales pauvres et sans moyens. Malgré un esprit contestataire face au pouvoir et une vision très négative des institutions gouvernementales, ils n'élaborent guère de stratégies politiques et économiques d'ensemble qui pourraient les entraîner vers une plus grande autonomie. De fait, ce sont des motifs beaucoup plus individualistes qui les poussent à agir.

Pour leur part, les résignés sont tout autant casaniers car ils se sentent assez bien dans leur milieu. L'aspect petit village rural de leur paysage social les rend à l'aise par sa dimension humaine et sécuritaire. Par contre, quelques jeunes rouspètent un peu contre le manque de possibilités et l'exiguïté du milieu. Notons que les jeunes urbains sont plus contestataires ou marginaux que ceux des villages ruraux. Cependant, ni les uns ni les autres ne sont vraiment anomiques car leur révolte n'est qu'un sursaut d'indépendance et ne peut être associée à un mode de vie instauré pour un long terme.

La majorité des personnages résignés sont de petits travailleurs sans grand pouvoir économique d'autant plus que certains d'entre eux sont sans emploi. Lorsqu'ils avancent des opinions à l'égard de leur gouvernement, elles sont généralement négatives. Ils se sentent asservis et se consolent en espérant toujours dans les bienfaits de la démocratie. Seuls quelques jeunes osent un peu élever la voix. Dans l'ensemble, tous cherchent à maintenir les valeurs familiales et les institutions sociales, les plus jeunes ayant tendance à souligner l'avantage de certaines adaptations.

Cependant, face au problème de l'assimilation, les attitudes sont plus difficilement cernables. Les opinions sont partagées entre ceux qui ne la désirent pas et sont prêts à lutter et ceux qui trouvent que c'est acceptable étant donné le contexte national et les avantages économiques et sociaux. Cette problématique n'est d'ailleurs pas soulignée dans toutes les pièces. En fait, cette ambiguïté se poursuit au niveau de l'appartenance linguistique. Dans une proportion semblable, il y a presque autant de personnages résignés qui se perçoivent comme francophones qu'il y en a qui se perçoivent comme bilingues. Chose étonnante, nos données indiquent que lorsqu'on se dit Canadiens français, on s'estime francophone tandis que lorsqu'on se dit Franco-Ontarien, on se perçoit comme bilingue. Autre fait à souligner, ce sont des personnages jeunes qui osent affirmer cette identité franco-ontarienne bilingue.

Il n'est pas surprenant de constater que pour ces mêmes personnages, à moins de provenir d'un petit village, les frontières de la région sont floues ou n'apparaissent pas dans le discours.

Intégré à l'espace ontarien et canadien, ces personnages ne sentent pas qu'ils sont éloignés des autres groupes ethniques du pays. Ils ne voient pas leur espace vécu comme étant très différent et à l'écart de ceux des voisins. La plupart admettent l'existence d'une région délimitée de façon plus ou moins précise dans l'imaginaire collectif. Mais, cette région n'est pas ressentie comme un bastion inaccessible aux diverses influences d'autrui. De fait, nous sentons que la délimitation est mouvante et se définit au gré des changements que subit le groupe social dans ses habitudes.

#### 4.4 NORD

Les pièces de cette région ont des discours anomiques et résignés parfois très différents et parfois très similaires.

Par exemple, il est important de noter que tous les personnages perçoivent, dans l'ensemble, qu'ils font partie d'un groupe ethnique très précis dont l'unicité est admise par plusieurs. Certains définissent ce groupe en le situant et en le contrastant au groupe anglophone. La cohabitation des deux groupes devient ainsi un élément inhérent à la perception du personnage. A cette vision du groupe ethnique s'associe une composante linguistique évidente. Plus que partout ailleurs, les résignés et anomiques se sentent francophones dans l'âme.

Parallèlement, il est frappant de remarquer que le problème de l'assimilation n'est pas soulevé par les résignés tandis que les anomiques n'ont guère d'inquiétude à son égard. De fait, ces derniers

ont une attitude mitigée face à ce problème. Tout en ne souhaitant pas l'assimilation, ils semblent être enclins à l'accepter comme un état de fait très supportable.

Nous sentons chez tous les personnages du Nord un certain sentiment de sécurité personnelle et sociale en terme d'identité. Les valeurs familiales sont le havre inébranlable qui abrite la source de cette sécurité. Malgré un désir d'adaptation que les anomiques osent avouer, la survie des institutions sociales, de la langue et de la religion est un aspect caractéristique du vécu de ces régions.

Vivant pour la plupart en milieu rural dans de petits villages, les personnages anomiques se sentent économiquement et politiquement à la merci du pouvoir. La révolte chez les plus jeunes apparaît sporadiquement. Mais, ils n'ont guère de moyens puisqu'ils n'ont même pas de sécurité financière étant pour la plupart sans emploi. Chez les résignés, l'attitude est plus prudente et conservatrice. Ils cherchent à maintenir leur statut social, à conserver leur emploi et continuent à croire dans les vertus d'une démocratie juste même si, tout comme les anomiques, ils ont une vision très négative de leur gouvernement. Les uns et les autres se sentent démunis face au pouvoir. C'est donc dire que l'espace économique et politique de tous les personnages du Nord est assez restreint.

Ce sentiment d'exiguïté est, d'ailleurs, associé à la perception générale que les personnages anomiques ont de leur milieu. Ils s'y sentent à l'écart, isolés et étouffés. Ils n'ont guère l'impression d'être en contact avec d'autres espaces régionaux tant en province qu'au Canada ou ailleurs. Extrêmement casaniers, ils n'osent pas fuir

ou courir l'aventure hors de cette région qu'ils connaissent bien. De fait, et en cela les résignés sont encore plus frappants, ils vont rêver d'améliorer leur territoire actuel tout en attendant de visiter d'autres territoires réels sans pour autant vraiment agir par manque de moyens. De nouveau, nous retrouvons cette impression d'impuissance que résignés comme anomiques vivent à des degrés différents selon les cas.

A cette impuissance s'ajoute le sentiment d'être dans une région très délimitée spatialement et dont les frontières issues de l'imaginaire collectif sont tangibles et jouent un rôle de barrières. Pour les anomiques, cette situation est oppressante tandis que les résignés, tout en considérant son existence, ne spécifient pas dans leur discours si la frontière est pour eux carrément un obstacle. Leur vision de ce phénomène nous semble floue. Notons que les résignés, tout en étant casaniers, sont moins à l'étroit dans leur milieu de vie que les anomiques. Malgré certains problèmes qu'ils espèrent résoudre avec le temps, ils s'y sentent à l'aise et ne désirent pas vraiment aller voir ailleurs. En fait, les résignés n'ont pas un discours territorial très élaboré et articulé. Il est intéressant de souligner que la problématique du mode politique de gestion du territoire n'est pas réellement abordée par ces personnages. Le seul indice que nous avons se retrouve au niveau des appartenances culturelles. Comme les résignés se disent Canadiens français, il nous semble logique de croire qu'ils valorisent une gestion nationaliste et pan-canadienne du territoire.

Pour leur part, les anomiques sont plus enclins à se définir comme Franco-Ontariens. Cependant, la valorisation d'un projet politique précis fait, ici aussi, défaut. Nous n'osons pas avancer d'hypothèse interprétative à l'égard d'une éventuelle tendance politique. Il est intéressant de noter, cependant, que nous retrouvons un personnage qui promeut des idées séparatistes tout comme un autre cherche à assurer une meilleure présence de sa région au sein de la province. Cette recherche d'autonomie est plus frappante chez les anomiques que chez les résignés.

#### 4.5 SUD

Pour ce groupe de pièces, ce qui frappe fortement s'avère être la présence très faible de personnages anomiques. En fait, ce théâtre n'élabore pas un discours développé face à l'espace et à la vie franco-ontarienne en général sinon pour souligner sa présence en tant que réalité, sans préciser pour autant ses problèmes et particularités d'une façon marquante. C'est un théâtre d'expression de soi par le geste privilégié du langage devant autrui sans qu'une remise en question soit nécessairement désirée. Les auteurs en sont à l'étape de la conscientisation par le langage, à l'affirmation par l'acte théâtral et non à l'étape de l'action.

Ce théâtre peu revendicateur reflète la situation culturelle du Sud où l'identité franco-ontarienne a peine à s'installer. Ainsi, personnages anomiques comme résignés se considèrent beaucoup plus Canadiens français que Franco-Ontariens. Il est vrai, cependant, que

trois de ces pièces relatent des faits historiques et décrivent une époque durant laquelle l'identité canadienne-française caractérisait l'ensemble de la communauté francophone du Canada. Il faut souligner, par contre, cette unanimité au sein des anomiques qui sont présentées comme Canadiens français. Une situation aussi claire ne se retrouve pas dans les autres régions.

De plus, ce qui retient notre attention concerne l'impression de repli sur soi que ressentent ces personnages anomiques. Nous y voyons un besoin de se protéger pour conserver son identité francophone contre une assimilation non-souhaitable. Il est clair qu'ils appartiennent à un groupe social très peu hétérogène. Son unicité se base sur un ensemble de facteurs qui lient les personnages à travers leur contexte socio-historique. Tout en valorisant l'avenir et en ayant un comportement volontaire qui pousse aux réalisations, ils cherchent à protéger le mode de vie du passé en sauvegardant famille, langue et religion. Ils se sentent, en effet, en contact avec plusieurs influences extérieures et plusieurs autres groupes. Les frontières de l'espace vécu existent car ils ne se sentent pas chez-soi partout. Pourtant, elles ne sont pas des barrières étanches contre la présence des indésirables tout en étant le symbole d'un isolement réel par manque de liens fréquents avec les autres membres de la francophonie canadienne. À cet égard, ils s'en sentent éloignés et isolés. Mais, au fait, ce sentiment démontre une volonté à se lier et à vivre avec l'ensemble francophone canadien ce qui se traduit par la valorisation d'un projet nationaliste pan-canadien.

Chez les résignés, les perceptions spatiales sont assez précises. Canadiens français de culture, ils se sentent bien chez-soi puisque l'espace canadien est ressenti comme étant accessible, humain et réconfortant. La valorisation d'un ailleurs existe, mais dans le contexte des expériences de travail et non dans celui d'un imaginaire ou d'un territoire à créer par réaction aux insatisfactions liées à l'espace déjà habité. De fait, ce milieu urbain plaît. Il est perçu comme étant intégré avec l'ensemble des autres villes de la région et du pays. L'isolement n'est pas ressenti. Pourtant, les frontières de l'espace vécu sont de réelles barrières psychologiques. Au départ, cette contradiction peut surprendre. Cependant, nous croyons que ce sentiment souligne le fait que ces personnages se sentent différents des autres. Ils ne peuvent nier leur unicité sociale et leur mode de vie particulier qui imprègne leur milieu et espace de vie malgré leur présence au sein d'une ville multi-culturelle.

Ce multiculturalisme se reflète dans une vision plutôt pluraliste du fait francophone dans le Sud. Plus que partout ailleurs, les pièces soulignent l'existence des "autres francophones" qui constituent la francophonie locale. L'identification au groupe se faisant plus difficilement, nous découvrons que la sauvegarde des valeurs et de la famille n'est plus, pour ces personnages, un bastion social aussi fort tandis que les réactions face à la langue sont variées et portent à confusion. Les tendances penchent vers une perception de soi bilingue axée sur l'impression que l'assimilation peut être acceptable puisqu'elle a des avantages de nature surtout économique.

En fait, nous pouvons dire que l'espace tel que perçu à travers ces pièces se caractérise par un aspect transitoire entre le passé et l'avenir. En pleine évolution linguistique et mouvance sociale, la population s'assimile et change de culture. Pour maintenir un certain équilibre, elle cherche à réaffirmer ses racines tout en étant emportée par le tourbillon de l'avenir. Les pièces soulignent la présence de la population sur un territoire en présentant son mode de vie, son histoire et ses luttes.

#### 4.6 Conclusion

Cette présentation des résultats et de nos tableaux démontre qu'il existe certaines disparités régionales dans les discours spatiaux. Les aspects socio-géographiques que nous avons notés dans ces pièces nous permettent déjà d'avoir une bonne idée des représentations spatiales et des perceptions du milieu que notre corpus analytique projette.

Nous avons voulu dans ce chapitre donner l'atmosphère des pièces en décrivant un tant soit peu leurs paramètres sociaux. Ceux-ci, inhérents au vécu des auteurs et des spectateurs, se reflètent sur les personnages et ne peuvent être déceimment négligés lorsqu'il s'agit d'évaluer le contexte dans lequel les attitudes, valeurs et perceptions des personnages prennent forme. Nous pouvons déjà conclure à cet égard que les pièces présentent une image assez peu valorisante du personnage franco-ontarien. En bref, le personnage type est un petit travailleur issu d'un milieu rural. Il se sent

opprimé par le pouvoir qu'il perçoit assez négativement. Mais, il ne réussit pas vraiment à développer de réelles stratégies pour mieux améliorer sa situation. En fait, l'atmosphère est assez pessimiste malgré la présence de certains personnages anoniques aux idées plus révolutionnaires.

Notre prochain chapitre s'attardera à faire une synthèse analytique des deux types de discours que nous avons considérés. A la lumière de cette synthèse, nous retournerons brièvement aux visions régionales pour en arriver à mieux cerner le genre de stratégies spatiales et de projets territoriaux que ce théâtre véhicule.

## CHAPITRE 5

### TPOLOGIES DES DISCOURS ET STRATEGIES SPATIALES

Dans ce chapitre, nous allons porter notre attention sur les caractéristiques distinctes des deux types de discours considérés dans cette étude. A la lumière de leur rôle différent, nous compléterons l'analyse des résultats en retournant brièvement aux visions régionales pour faire une synthèse globale. Nous discuterons le tout selon notre problématique de départ. Nous concluerons en soulignant la signification de nos résultats pour la communauté franco-ontarienne en termes de stratégies spatiales tout en évaluant les avenues possibles de son développement.

#### 5.1 LES PARAMETRES PRINCIPAUX DU DISCOURS ANOMIQUE

L'analyse comparative des tableaux 2 et 3 (annexes 5 et 6) au niveau du poids de chaque sens au sein de nos trente-sept pièces, nous permet de noter les grandes tendances des deux types de discours. En notant le sens prédominant pour chaque polarité, nous découvrons donc les paramètres sémantiques de notre corpus.

La pensée anomique s'axe sur la valorisation de l'identité franco-ontarienne, sur l'unicité du groupe et de l'origine ethnique et sur la valorisation d'une appartenance linguistique francophone. Cette base idéologique entraîne, en général, l'émergence d'une

attitude très ferme contre l'assimilation. Tourné vers l'avenir, le personnage anomique cherche à améliorer son espace de vie en tentant d'agir directement sur la réalité. Ne se déplaçant guère, il subit d'autant plus l'impression d'exiguïté qu'il ressent face aux potentialités de son milieu. Ce sentiment d'exiguïté s'accroît au contact d'un sentiment d'isolement ressenti à l'égard des autres régions du pays puisque ce personnage est très souvent originaire d'un milieu faiblement urbanisé et situé dans l'arrière-pays (villages et petites villes). Dans ce contexte, il est très conscient de l'existence de frontières limitatives qui distinguent son espace d'appartenance des autres régions voisines ou lointaines. Issu d'un milieu économique pauvre aux classes inférieures sans grand pouvoir politique ou économique, il désire sauvegarder ses institutions sociales devant la malveillance des gouvernements. Il n'hésite pas à avoir un comportement contestataire pour faire valoir ses convictions. Cependant, il ne précise pas de projets réels concernant la gestion politique de son territoire. De fait, cet aspect de son vécu ne fait pas partie des préoccupations idéologiques véhiculées dans son discours. Ce fait est symptomatique de l'ampleur de la tâche qui reste à accomplir à ce niveau. Malgré tout, le référent spatial prédominant, l'Ontario, est néanmoins assez évident dans ce discours.

## 5.2 LES PARAMETRES PRINCIPAUX DU DISCOURS RESIGNE

Les réseaux sémantiques du discours résigné soulignent l'importance de la valorisation et de la sauvegarde des valeurs du passé et de l'identité canadienne-française. Ce type de personnages considère, d'ailleurs, appartenir à un groupe ethnique précis dont l'unicité des membres et leur origine ancestrale est une composante essentielle. Dans le même ordre d'idées, un second élément pivot est lié à l'importance accordée à l'appartenance linguistique francophone. Cependant, ce personnage n'est guère prêt à lutter pour contrer l'assimilation. Son discours peu revendicateur est mal articulé politiquement. Cette attitude indifférente et inerte nourrit une perception pénible de soi face au gouvernement. Se sentant asservi et aliéné, ce personnage n'ose pas s'affirmer tant sur un plan social que politique et économique. De plus, son origine sociale pauvre ne fait qu'accentuer ce manque chronique de moyens. Il n'est pas surprenant de constater, dès lors, que ce discours ne véhicule pas de projet face à la gestion du territoire. Ce problème n'est pas vraiment abordé par ce personnage. Cependant, casanier de nature, il se sent bien dans son milieu. Il en est satisfait et pense pouvoir y accomplir beaucoup. Donc, les contestations sont moins nécessaires. Son attitude est très réaliste et ses désirs d'améliorer sa condition sont axés sur des possibilités réelles et accessibles. Ainsi, contrairement au personnage anémique issu du même milieu, ce personnage se sent intégré à l'ensemble de la communauté francophone du Canada. Son identification à un espace vécu précis

est, pourtant, très forte. Il perçoit l'existence de frontières limitatives qui font en sorte qu'il se sent étranger en d'autres lieux que sa région d'appartenance.

Nous en arrivons, alors, à discerner que les différences fondamentales entre les deux types de discours se situent au niveau des thèmes reflétant les attitudes d'affirmation de soi et du groupe social et au niveau des thèmes exprimant les sentiments de bien-être ou de malaise au sein de l'espace vécu. Nous pouvons résumer ces différences idéologiques en présentant la liste suivante des dichotomies sémantiques entre pensée anomique - pensée résignée: Franco-Ontariens - Canadiens français, exigüité - satisfaction, avenir - passé, assimilation non-souhaitable - absence de mention, espace isolé - espace intégré, malveillance - absence de mention et contestation - asservissement.

Ainsi, nous découvrons que le goût de se prendre en charge, d'élargir ses horizons, de régler ses problèmes et d'assurer ses droits au sein d'un espace socio-culturel et politique précis vont de pair avec la valorisation d'une identité franco-ontarienne. Par contraste, il est évident que le discours résigné est plus conformiste et moins revendicateur.

### 5.3 LES ELEMENTS-CLES DES DISCOURS

Ces dernières caractéristiques se confirment lorsque nous analysons les éléments-clés des discours. Ces éléments apparaissent lors d'une analyse à un deuxième niveau lorsque nous relevons, pour

chaque polarité sémantique, l'écart de poids le plus important pour un même sens, entre les deux discours. En fait, nous relevons la combinaison sémantique la plus divergente entre les deux discours, pour chaque polarité. Ces nouvelles relations constituées par la prédominance des éléments-clés sont essentielles. Elles sont la source de grandes divergences idéologiques entre les personnages.

Premièrement, nous découvrons que notre corpus présente un discours résigné plus complexe que ne l'est le discours anomique. Cependant, il faut noter que nous avons une plus grande proportion de pièces aux personnages résignés (33/37) que de pièces aux personnages anomiques (23/37). Nous avons ainsi, tout de suite, un potentiel sémantique et discursif plus considérable dont les réseaux de sens sont plus délicats à discerner. N'oublions pas, néanmoins, que notre première analyse avait déjà soulevé les possibilités sémantiques du corpus en termes de divergences idéologiques issues des opinions tenaces des anomiques. Plus catégorique dans sa différence, le discours anomique en devient plus évident. Notre première analyse avait su, déjà, relever ces évidences.

Chez les résignés nous détectons de nouvelles attitudes et valeurs qui colorent subtilement leurs discours. Ces personnages sont, par exemple, beaucoup plus fortement tournés vers le présent que ne le sont les anomiques. Ils se veulent très réalistes. Cela se reflète dans leur valorisation d'une identité bilingue. Il est révélateur et frappant de constater que, pour eux, le bilinguisme est un choix inévitable pour assurer leur bien-être économique tout en ne niant pas leur culture d'origine. Ils ont l'espoir de conserver leur

mode de vie, leurs traditions et même leur langue mais ce tout en sachant parler l'anglais pour fonctionner au travail et dans la vie de tous les jours, hors du contexte familial. Soulignons que leur vision ethnique implique très souvent la co-existence avec le groupe majoritaire. Ceci révèle l'influence du contexte assimilatoire sur cette définition. Cette attitude très pragmatique s'accroît par le fait que la plupart des déplacements sont conçus en fonction du travail et non du tourisme ou de l'aventure. Les résignés, de fait, ne rêvent guère d'un ailleurs. Ils veulent améliorer leur paysage de vie ou le maintenir tel quel. Habitant un milieu rural plus souvent que ne le font les personnages anomiques, ils sont très satisfaits de leur environnement de vie. Même s'ils sont isolés physiquement des grandes régions peuplées du pays, ils ne se sentent pas à l'écart car ils ont des liens avec certains espaces ponctuels. Ils se sont constitué un réseau d'espaces aux connotations affectives importantes. Il n'est pas étonnant, alors, de constater que ces personnages ont une perception confuse et floue de leur espace d'appartenance, des frontières officielles ou non-officielles qui limitent leur région. Cet ensemble de valeurs et d'attitudes les amène à promouvoir un projet nationaliste et fédératif au niveau de la gestion politique de leur territoire. Cet attitude confirme l'identité canadienne-française que le personnage résigné nourrit contrairement à l'identité franco-ontarienne des personnages anomiques.

Bref, les éléments-clés du discours résigné soulignent très bien l'importance du conformisme et du pragmatisme chez ces personnages

comparativement aux attitudes plus dissidentes et même anarchistes des personnages anomiques. Il est clair que les différences de perceptions au niveau de l'appartenance culturelle entre les deux types de personnages s'avère être le pivot autour duquel s'axent les divergences et les tensions idéologiques.

#### 5.4 LES VISIONS REGIONALES: SYNTHESE SELON LES TYPES DE DISCOURS

A la lueur de cette clarification des types de discours de notre corpus, il nous paraît nécessaire d'insister à nouveau sur les visions régionales. Nous désirons préciser les différences entre les régions en tenant compte des rôles distincts des discours dans l'émergence de ces disparités spatiales.

Notre section 4.1 mentionnait la nécessité de vérifier la présence ou l'absence marquée d'un des types de personnages pour une région donnée. La faible présence des personnages anomiques dans les régions théâtrales du Sud et de l'Est se veut un élément essentiel à considérer. En effet, ce facteur influence le discours de telle sorte que son contenu est porteur d'une idéologie moins franco-ontarienne, et plus axée sur le bilinguisme que cela est le cas pour les régions du Nord et du Centre de l'Ontario. Les discours anomiques du Sud et de l'Est sont plus traditionnels, moins originaux et militants que ceux du Nord et du Centre.

Par exemple, il est remarquable de constater que pour l'Est, la pensée anomique est peu concernée et peu articulée face aux thèmes de la gestion du territoire, de l'assimilation et de la vision ethnique.

Ces thèmes sont, pourtant, les axes principaux qui caractérisent le besoin d'affirmation et d'identité présent dans le discours des autres régions. L'effervescence créatrice de l'Est exprime surtout le vécu d'une communauté qui, par sa situation linguistique privilégiée au sein de l'Ontario français, ne ressent pas autant les pressions des tensions sociales et politiques des autres régions franco-ontariennes. L'urgence de résorber ces tensions est moins flagrante car la situation est moins dramatique. Le théâtre sert plutôt, ainsi, à confirmer l'existence face à la majorité anglophone d'une différence qui, plus qu'ailleurs, a l'opportunité de se développer. Paradoxalement, l'avantage créé par la concentration géographique et l'homogénéité du groupe permet l'émergence d'un théâtre qui remet moins en question les problèmes pourtant présents de cette condition de minoritaire à l'échelle provinciale et nationale.

Le discours anomique du Sud apparaît, lui aussi, démuné en termes de moyens disponibles pour changer la situation et affermir la position des Franco-Ontariens. Les stratégies spatiales ne sont pas clairement présentées. Elles sont un ensemble d'idées empreintes de nationalisme pan-canadien et d'une certaine volonté à conserver la spécificité francophone propre au groupe des Franco-Ontariens. On cherche surtout à revendiquer le pouvoir économique face à la majorité anglophone. Le tout apparaît assez conservateur mais, dans le contexte du Sud, la revendication de ces éléments est signe d'une conscientisation évidente. De par son existence même, cette conscientisation est anomique. En fait, ce théâtre moins radical

reflète la situation pénible du Sud. Avant d'offrir de nouvelles solutions, on s'attarde à assurer l'existence de ce qui, graduellement, risque de s'effriter sous l'effet de l'assimilation.

Pour sa part, la région du Nord offre un discours anémique plus complexe qui souligne l'impression de sécurité linguistique et la certitude de l'existence d'une certaine identité franco-ontarienne précise. Ce discours s'adresse, plus particulièrement, au besoin d'élargir et de consolider l'espace économique et politique des francophones de l'Ontario. Cependant, cette nécessité d'agrandir son espace vécu surgit à tous les niveaux du quotidien des personnages de cette région isolée. Plus que partout ailleurs, on désire être en contact avec le reste de la francophonie ontarienne. En bref, nous pouvons dire que cette région véhicule une certaine recherche d'autonomie économique et politique sans qu'un projet spatial clair et précis n'en découle. L'isolement, facteur très contraignant, coupe les possibilités de cette région qui, sans cela, pourrait probablement avancer plus de solutions d'envergure provinciale.

Finalement, c'est dans le Centre de l'Ontario que nous retrouvons le discours anémique le plus articulé, original, revendicateur et autonomiste. Soulignons, de plus, que le discours résigné de cette région est peu développé contrairement à ceux des autres régions. Nous pouvons dire que ce théâtre promeut un projet spatial assez évident qui cherche à affermir le pouvoir économique et politique de la francophonie locale. Nous y découvrons une attitude territoriale très axée sur le repli sur soi et, même, sur le séparatisme. On y est très satisfait de son espace social. L'identité

franco-ontarienne y est évidente. Pour la préserver, on établit des frontières culturelles tangibles dans l'imaginaire théâtral et collectif. Ainsi, on souligne sa réelle différence avec les Anglais tout en conservant des liens avec le reste de la communauté franco-ontarienne. Il est évident que ce projet d'autonomie locale s'élabore dans le contexte plus large de la province. Notons que ce projet apparaît déjà vers le début des années soixante (pièce: Le séparafleur se sépare). Cette tendance a atteint son apogée une dizaine d'années plus tard avec le théâtre d'André Paiement (Levalléville; Moé j'viens du nord 'stie) et la pièce de Claude Belcourt qui s'intitule Les communords. Nous croyons que l'arrivée récente d'une nouvelle équipe théâtrale dans le Centre, augure bien pour la résurgence d'un théâtre plus politisé qui continuera à promouvoir cette recherche d'autonomie.

En conclusion, nous voyons que la grande différence entre chaque région provient de l'importance et de l'audace du discours anémique. Le discours résigné est semblable d'où qu'il provienne tout en étant plus complexe car plus souvent présent dans l'ensemble de notre corpus (voir section 5.2 et 5.3). Les visions régionales soulignent, cependant, que l'espace franco-ontarien est déterminé de façon ambiguë. C'est un espace d'appartenance éclaté qui nourrit difficilement une démarche collective vers la création de projets globaux.

### 5.5 LES TENSIONS CULTURELLES ET LE THEATRE FRANCO-ONTARIEN

L'émergence de ces différentes visions régionales transmises par des discours anomiques diversifiés prend sa source dans des tensions culturelles disparates au sein de l'espace franco-ontarien. La situation linguistique et économique des régions influencent les discours spatiaux car l'urgence des solutions diffère selon l'importance des problèmes et le niveau de tension qui en découle. Cependant, le phénomène régionaliste propre au théâtre franco-ontarien démontre que la composante spatiale est inhérente au développement de l'identité franco-ontarienne. Dans la ligne de pensée de Moles (1971) et Dumont (1968), notre recherche démontre que le théâtre franco-ontarien, en tant que "culture seconde" et source de créations, permet la distanciation de l'individu face à son groupe social. Dès lors, la sociodynamique de la culture peut se mettre à l'oeuvre et de nouvelles valeurs peuvent s'établir tout comme d'anciennes peuvent disparaître ou se confirmer. Dans le contexte franco-ontarien, le seul geste de se dire et de se voir différent du Québécois et de l'anglophone, sur une scène, devient en soi un acte anomique et provoque un choc de reconnaissance. La parole assure l'existence et spécifie les caractéristiques des francophones de l'Ontario. De par son existence qui ose soulever ces particularités, le théâtre devient un instrument politique qui, par la force des choses, s'adressera aux réalités spatiales du groupe.

5.6 LES ASPECTS REGIONALISTES DE CE THEATRE ET LEUR INCIDENCE SUR  
L'ELABORATION D'UN PROJET SPATIAL POUR LES FRANCO-ONTARIENS

Plusieurs auteurs notent que la création d'une identité culturelle est un phénomène plein de mouvance auquel s'associent des facteurs sociaux, économiques et politiques. Très souvent, cela s'intègre à des mouvements régionaux. Dans l'ensemble, les créateurs culturels et artistes entament les transformations spatiales grâce à leurs discours plus avant-gardistes et différents. Cependant, tous les mouvements régionaux doivent, très tôt, s'attaquer aux problèmes concrets du milieu pour arriver à survivre, à obtenir le contrôle de leur espace de vie et ne plus s'y sentir étranger. La dynamique culturelle fait en sorte que, très vite, un groupe doit délaissé un peu la création et se tourner plus activement vers l'action. La prise de conscience des problèmes et des solutions est essentielle mais insuffisante à l'avènement des transformations. Celles-ci sont liées à l'appropriation d'un espace et aux modifications qu'une société veut instaurer dans son territoire (Castoriadis, 1979; Chombart de Lauwe, 1979; Dumont, 1979b; Poche, 1979; Rémy et Voyé, 1979).

Le mouvement théâtral en Ontario français est issu d'un mouvement culturel dit populaire. Il se veut régionaliste par rapport à deux échelles. La première est intra-provinciale et implique l'émergence de régionalismes au sein même de l'Ontario. La seconde souligne l'importance de la spécificité franco-ontarienne face à la francophonie canadienne. C'est à travers le développement d'un tel régionalisme culturel que des projets spatiaux articulés peuvent

naître: "A la culture du "non-lieu" et du "n'importe quoi", se substituerait la culture de l'ici, de maintenant, de milieux concrets" (Dumont, 1979a, p. 27).

Cependant, l'éclatement de la société franco-ontarienne en plusieurs sous-régions empêche la création d'une vision d'ensemble de la collectivité franco-ontarienne. Notre thèse témoigne d'un cheminement évident de ce groupe vers l'élaboration d'une identité culturelle renouvelée et axée sur le genre de vie propre aux Franco-Ontariens. La composante de l'espace local et de l'espace vécu est inhérente à cette nouvelle identité. Par contre, l'heure n'est pas encore venue pour cette communauté de se définir en fonction d'une appartenance provinciale. Certains discours anomiques soulignent ce besoin d'une vision provinciale. Mais, en général, cette approche fait défaut même si nous sentons que la province est un référent spatial pour beaucoup de ces personnages. Le pas vers la réflexion et la création de stratégies spatiales d'ensemble n'est pas encore effectué.

Pour notre part et considérant le contexte politique et juridique actuel du Canada, la structure socio-démographique et la répartition de la population franco-ontarienne, nous croyons qu'un régionalisme provincial serait une base plus probante et plus solide pour ce groupe qu'un ensemble de régionalismes plus localisés dont certains n'ont pas de réels discours articulés face à leur territoire de vie. En fait, cette précarité et cette faiblesse des stratégies spatiales révèlent la jeunesse de ce cheminement idéologique et collectif. Cette nouvelle conscience territoriale, si peu formulée,

est récente. Notre thèse a, donc, analysé un phénomène spatial et culturel en pleine création, qui n'avait pas atteint la plénitude de son ampleur et dont les impacts sont, très souvent, encore à venir. D'ailleurs, étant donné les problèmes du théâtre franco-ontarien (voir chapitre 2), il est possible que le rôle de conscientisateur que joue une certaine partie de ce théâtre soit dévolu, bientôt, à d'autres mouvements d'expression collective dont les axes de références seront plutôt politiques et économiques qu'artistiques.

En effet, à ce problème de la valorisation de soi et de son identité de groupe au sein d'un espace ambigu et éclaté, s'ajoute le problème que toute démarche collective d'identité se doit d'en venir à un plus grand contrôle des institutions gouvernementales et juridiques pour assurer sa base spatiale et ses droits.

Tout comme Danielle Juteau-Lee (1980; 1982), nous prétendons que dans la conjoncture actuelle de leur histoire, les Franco-Ontariens sont un groupe ethnique non encore capable d'en venir à un projet politique d'envergure. Ils sont, néanmoins, aptes à exercer de plus en plus de pouvoir sur leur destinée par la mise en place de nombreux projets issus, cependant, de buts différents et d'idéologies diverses (Juteau-Lee, 1982, p. 170). Etant même incapables de se créer dans le rêve et l'imaginaire théâtral une nation ou un état provincial, ils cherchent à s'appropriier leur espace vécu grâce à une recherche de plus en plus active vers l'autogestion économique et politique. Les luttes seront nombreuses et devront être menées sur le front provincial. Depuis le réveil des Québécois dans les années soixante, le référent spatial des minorités francophones hors-Québec est

devenu, par la force des choses, la province. Il est évident que, contrairement aux Québécois, l'absence actuelle chez les Franco-Ontariens d'une infrastructure économique et politique ayant de hauts niveaux d'organisation empêche la création et la poursuite d'un projet collectif structuré et clair.

Seul l'avenir saura nous dire si cette tendance vers l'autogestion pourra abolir à plus ou moins longue échéance la situation de minoritaire sans pouvoir que vit la communauté franco-ontarienne qui, de plus en plus, refuse de se définir en fonction de ces rapports de force inégaux.

## CONCLUSION

Au terme de cette analyse, nous devons admettre que le théâtre franco-ontarien ne recèle pas une idéologie spatiale uniforme et précise. Les représentations spatiales que nous y décelons ne sauraient caractériser l'état de la pensée des Franco-Ontariens face à certains projets spatiaux d'envergure et susceptibles d'être mis de l'avant pour assurer le maintien d'un débat de réalité régionaliste au sein de l'ensemble canadien. Les paramètres spatiaux découverts dans ces discours théâtraux sont plus axés sur le besoin d'affirmer une existence dans un espace donné. Le théâtre s'en tient à décrire et présenter une réalité sans analyser les éléments des situations et sans projeter des solutions. L'espace est considéré puisqu'il est une composante de ces états de faits. Mais, l'étape d'une prise de possession réelle de cette dimension de son vécu n'a pas encore été conscientisée dans l'imaginaire collectif. Cela donne une pensée spatiale non-coordonnée et non-structurée de façon cohérente. L'imaginaire franco-ontarien est jeune. Il prend naissance de façon sporadique et éparse. Son langage souligne les hésitations et les angoisses d'une collectivité en quête de son identité tout en mettant à jour l'énergie et les stimulations qui s'associent à ce mouvement.

Néanmoins, nous avons démontré que le théâtre franco-ontarien, en tant qu'outil de créations culturelles et de transformations, a un discours apparent malgré sa confusion, ses ambiguïtés et sa faible articulation. L'étude d'un tel phénomène artistique chez une société

est une avenue de recherche valable pour le géographe.

Grâce à la méthode sémantique structurale, nous avons su démontrer l'existence de deux discours aux réseaux de sens différents. Dans le cadre d'une approche axée sur les concepts de l'espace vécu, de la sociodynamique de la culture et de l'émergence des tensions au sein d'une société, nous arrivons à prouver que l'art et, plus particulièrement, le théâtre véhiculent des représentations spatiales susceptibles d'être homologuées par la communauté. Ainsi, en plus d'avoir démontré l'efficacité d'un tel cadre conceptuel et l'intérêt de l'étude du théâtre pour le géographe, nous avons présenté une approche méthodologique nouvellement adaptée pour l'étude des perceptions spatiales. Nos résultats ont su contribuer à confirmer les recherches de certains chercheurs, surtout des sociologues, intéressés aux Franco-Ontariens. Mais, plus encore, notre recherche ouvre les portes à une série d'études possibles sur le contenu spatial des autres formes d'expression artistique tant de l'Ontario français que d'ailleurs.

Nous croyons que l'intérêt de la multiplication de ce genre de recherches est évident pour arriver à mieux saisir le phénomène de l'imaginaire spatial et du rôle des créations culturelles dans la mise en place des transformations sociales et dans la recherche des identités culturelles nouvelles.

N'est-il pas, désormais, important pour le géographe de transformer ses méthodes scientifiques, de choisir de nouvelles avenues pour en arriver à créer, réellement, cette géographie de l'imaginaire? Espérons que cette thèse saura jouer un rôle quelque peu anémique dans cette transformation souhaitée...

## BIBLIOGRAPHIE

- ALBANESE, Ralph JR., (1978), "Théâtre et anomie: le cas du Misanthrope", Cahiers Internationaux de Sociologie, Vol. LXVI, p. 113-126.
- ARCHIBALD, Clinton, (1979), "La pensée politique des franco-Ontariens au XXe siècle", Revue du Nouvel-Ontario, no. 2, Institut franco-ontarien, Sudbury, p. 13-30.
- BARDIN, Laurence, (1977), L'analyse de contenu, France, Presses Universitaires de France.
- BEAULNE, Pierre, (1971), Rapport d'enquête sur le théâtre franco-ontarien, inédit, disponible à Théâtre-Action à Ottawa.
- BERELSON, Bernard, (1959), "Content Analysis", in: LINDZEY, G., (ed), Handbook of Social Psychology, Vol. 1; Theory and Method, Etats-Unis Addison-Wesley Publishing Co., p. 488-522.
- BOUCHARD, Michel-Marc, (1982); Rapport sur la situation socio-économique des travailleurs à la pique franco-ontariens dans les domaines du théâtre (1980-81), Ottawa, tirage limité publié par Théâtre-Action.
- BUTTIMER, Anne, (1976), "Grasping the Dynamism of Life-World", Annals of the Association of American Geographers, Vol. 66, no. 2, p 277-292.
- BUTTIMER, Anne, (1979), "Le temps, l'espace et le monde vécu", L'Espace Géographique, Vol. 8, no. 4, p. 243-254.
- CAMPIOLI, Georges, (1975), L'analyse de contenu, Belgique, Presses Universitaires de Liège, Notes des Sciences Sociales, no. 3.
- CANADIAN COMMISSION FOR UNESCO, (1977), "A Working Definition of "Culture"", Cultures, Vol. 4, no. 4, p. 80-85.
- CANTO-KLEIN, Marianne, Françoise LANTIER et Nicole RAMOGNINO, (1967), "Une analyse sémantique conceptuelle", Bulletin du C.E.R.P., Vol. XVI, no. 3, p. 275-287.
- CARRIERE, Fernan, (1983), "Il y a cinq ans, le Rapport Savard (III): apprendre à jouer du coude sur la scène politique", Liaison, no. 28, p. 30-32 et p. 55-56.
- CARTWRIGHT, Donald, (1982), "Spatial Patterns in Franco-Ontarian Communities", in: BRETON, Raymond and Pierre SAVARD, (eds), The Quebec and Acadian Diaspora in North America, Toronto, The Multicultural Society of Ontario, p. 137-158.
- CASTORIADIS, Cornelius, (1979), "Transformation sociale et création culturelle", Sociologie et Sociétés, Vol. XI, no. 1, p. 33-48.

- CENTRE DE RECHERCHE EN CIVILISATION CANADIENNE-FRANCAISE (CCRF), (1976), Le théâtre canadien-français; évolution, témoignages, bibliographie, Montréal, Fidès, Archives des Lettres Canadiennes, tome V.
- CENTRE DE RECHERCHE EN CIVILISATION CANADIENNE-FRANCAISE (CCRF), (1981), Explorations et enracinements français en Ontario, 1610-1978, Ontario, Ministère de l'Éducation de l'Ontario, Esquisse historique et ressources documentaires.
- CERF, Eve, (1975), "Les contes merveilleux du théâtre alsacien de Strasbourg", Revue des Sciences Sociales de la France de l'Est, no. 4, p. 3-30.
- CERF, Eve, (1977), "Signes et symboles au théâtre alsacien", Revue des Sciences Sociales de la France de l'Est, no. 6, p. 20-29.
- CHOMBART DE LAUWE, Paul-Henry, (1979), "Appropriation de l'espace et changement social", Cahiers Internationaux de Sociologie, Vol. LXVI, p. 141-150.
- CLAVAL, Paul, (1974), "La géographie et la perception de l'espace", L'Espace Géographique, Vol. 3, no. 3, p. 179-187.
- CLAVAL, Paul, (1979), "Régionalisme et consommation culturelle", L'Espace Géographique, Vol. 8, no. 4, p. 293-302.
- CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO, (1982), Répertoire des ressources artistiques ontariennes, Conseil des Arts de l'Ontario, Toronto.
- DENNIE, Donald, (1978), "De la difficulté d'être idéologue franco-ontarien", Revue du Nouvel-Ontario, no. 1, Institut franco-ontarien, Sudbury, p. 69-90.
- DESLAURIERS, Omer, (1978), "La situation de la vie franco-ontarienne", Revue du Nouvel-Ontario, no. 1, Institut franco-ontarien, Sudbury, p. 23-33.
- DRULHE, Marcel, (1979), "L'espace imaginaire dans le conte: analyse d'un corpus de contes merveilleux occitans", Ethnologie Française, Vol. IX, no. 4, p. 351-364.
- DUMONT, Fernand, (1968), Le lieu de l'homme: la culture comme distance et mémoire, Montréal, HMH, Collection constantes, Vol. 14.
- DUMONT, Fernand, (1979a), "L'idée de développement culturel: esquisse pour une psychanalyse", Sociologie et Sociétés, Vol. XI, no. 1, p. 7-32.
- DUMONT, Fernand, (1979b), "Mouvements nationaux et régionaux d'aujourd'hui", Cahiers Internationaux de Sociologie, Vol. LXVI, p. 5-17.
- DUVIGNAUD, Jean, (1970), "Anomie et mutation sociale", Sociologie des mutations, Edition préparée par Yvonne Roux sous la direction de George Balandier, Paris, Anthropos, p. 63-82.

- DUVIGNAUD, Jean, (1971), Le théâtre et après, Paris, Casterman, Collection M. D.
- DUVIGNAUD, Jean, (1973), Les ombres collectives: Sociologie du théâtre, Paris, Presses Universitaires de France, Collection sociologie d'aujourd'hui.
- DUVIGNAUD, Jean et Jean LAGOUTTE, (1974), Le théâtre contemporain: culture et contre-culture, Paris, Larousse.
- FREGEAU, Johanne, (1983), Répertoire des textes du théâtre franco-ontarien, copie manuscrite des synopses des pièces (travail préliminaire à la confection du répertoire à paraître), inédit.
- FREMONT, Armand, (1974), "Recherches sur l'espace vécu", L'Espace géographique, Vol. 3, no. 3, p. 231-238.
- FREMONT, Armand, (1976), La région, espace vécu, France, Presses Universitaires de France, Collection SUP.
- GAGNON, Nicole, (sans date), Méthode quantitative de l'analyse de contenu, Laboratoire de recherches sociologiques, série "outils de recherches", cahier 2, Département de sociologie, Université Laval.
- GIRARD, G., R. DUELLET et C. RIGAUT, (1978), L'univers du théâtre, France, Presses Universitaires de France, Collection littératures modernes.
- GREIMAS, Julien, (1966), Sémantique structurale: recherche de méthode, Paris, Larousse, Collection langue et langage.
- HAENTJENS, Marc, (1983), Travail de recherche inédit présenté à Clinton Archibald en vue de la publication du rapport sur la situation des arts et de la culture en Ontario français et le rôle du CAFO, Ottawa, 1983.
- HARRIS, Zellig S., (1952), "Discourse Analysis", Language, vol. 28, p. 1-30.
- HENRY, Paul et Serge MOSCOVICI, (1968), "Problèmes de l'analyse de contenu", Langages, Vol. 11, p. 36-60.
- JUTEAU-LEE, Danielle, (1980), "Français d'Amérique, Canadiens, Canadiens français, Franco-Ontariens, Ontariens: qui sommes-nous?", Pluriel-Débat, no. 24, p. 21-42.
- JUTEAU-LEE, Danielle, (1982), "The Franco-Ontarian Collectivity: Material and Symbolic Dimensions of its Minority Status", in: BRETON, Raymond and Pierre SAVARD, (eds), The Quebec and Acadian Diaspora in North America, Toronto, The Multicultural History Society of Ontario, p. 167-182.

- JUTEAU-LEE, Danielle et Jean LAPOINTE, (1976), Identité culturelle et identité structurelle dans l'Ontario francophone: analyse d'une transition, Ottawa, Etude préparatoire pour le Rapport Savard, inédite.
- JUTEAU-LEE, Danielle et Jean LAPOINTE, (1979), "The Emergence of Francorians: New Identity, New Boundaries", in: ELLIOTT, J. L., (ed), Two Nations, Many Cultures: Ethnic Groups in Canada, Scarborough, Ontario, Prentice-Hall of Canada, Ltd, p. 99-115.
- LASARRE, Dominique, (1978), "L'analyse de contenu", Psychologie française, vol. 23, no. 3-4, p. 167-186.
- LEVY, André, (1974), "L'interprétation des discours", Connexions, no. 11, p. 43-63.
- MAJOR, Ginette, (1982), Le cinéma québécois à la recherche d'un public - bilan d'une décennie: 1970-1980, Canada, Les Presses de l'Université de Montréal.
- MOLES, Abraham, (1971), Sociodynamique de la culture, Paris, Mouton.
- MUCCHIELLI, Roger, (1979), L'analyse de contenu des documents et des communications, Paris, Editions ESF.
- PECHEUX, Michel, (1967), "Analyse de contenu et théorie du discours", Bulletin du C.E.R.P., vol. XVI, no. 3, p. 211-227.
- PELLETIER, Pierre, (1979), Onze centres culturels franco-ontariens: éléments de trajectoire et d'horizon; rapport présenté à l'Assemblée des Centres Culturels, Timmins, Assemblée des Centres Culturels.
- POCHE, Bernard, (1979), "Mouvement régional et fondements territoriaux de l'identité sociale: le mouvement régionaliste savoyard", Cahiers Internationaux de Sociologie, Vol. LXVI, p. 63-77.
- PROVOST-CHAUVEAU, Geneviève, (1971), "Problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours", Langue Française, no. 9, p. 6-21.
- REMY, Jean et Liliane VOYE, (1979), "Le mouvement flamand: dialectique du culturel et de l'économique", Cahiers Internationaux de Sociologie, Vol. LXVI, p. 29-61.
- RICHARD, Philippe, Francis LEVY et Michel de VIRVILLE, (1971), "Essai de description des contes merveilleux", Ethnologie Française, Vol. I, no. 3-4, p. 95-120.
- ROCHFORT, Renée, (1974), "La perception des paysages", L'Espace Géographique, Vol. 3, no. 3, p. 205-209.

- SAINT-DENIS, Roger, président, (1969), La vie culturelle des Franco-Ontariens, (Rapport du comité franco-ontarien d'enquête culturelle: Rapport Saint-Denis), Ottawa.
- SALTER, C. L. and W. J. LLOYD, (1977), Landscape in literature, Washington Association of American Geographers, Resource Papers for College Geography no. 76-3.
- SAVARD, Pierre, (1977), "Les Franco-Ontariens face au Québec", in: VIGNEAULT, Robert, Langue, littérature, culture au Canada français, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, Cahiers du Centre de recherche en civilisation canadienne-française, no. 12, p. 25-46.
- SAVARD, Pierre, (1978), "De la difficulté d'être Franco-Ontarien", Revue du Nouvel-Ontario, no. 1, Institut franco-ontarien, Sudbury, p. 11-22.
- SAVARD, Pierre, Rhéal BEAUCHAMP et Paul THOMPSON, (1977), Cultiver sa différence: rapport sur les arts dans la vie franco-ontarienne, (Rapport Savard), Conseil des Arts de l'Ontario, Groupe d'étude des arts dans la vie franco-ontarienne, Ottawa.
- SYMONS, T. H. B., (1971), "Ontario's Quiet Revolution: A Study of Change in the Position of the Franco-Ontarian Community", in: BURNS, R. M. (ed), One Country or Two?, Montréal, McGill-Queens University Press.
- TUAN, Yi-Fu, (1976), "Literature, Experience and Environmental Knowing", in: MOORE, G. T. and R. G. GOLLEDGE, (eds), Environmental Knowing: Theories, Research and Methods, Etats-Unis, Dowden, Hutchinson and Ross, p. 260-272.
- UNRUG, Marie-Christine d', (1974), Analyse de contenu et acte de parole, Paris, Editions Universitaires.
- VALLIERES, Gaëtan, (1982), "The Franco-Ontarian Experience", in: BRETON, Raymond and Pierre SAVARD, (eds), The Quebec and Acadian Diaspora in North America, Toronto, The Multicultural History Society of Ontario, p. 183-196.

ANNEXE 1

LISTE, PAR REGION ET SECTEUR THEATRAL, DES TROUPES DE THEATRE  
FRANCO-ONTARIENNES RECENSEES EN 1971 ET EN 1984

1971

A) Région du Centre

1) Secteur communautaire

- Les Audacieux
- Le Cercle Dramatoma
- Les Ka-O-Tik
- Les Pierres aux Reins

North Bay  
Elliot Lake  
Sudbury  
North Bay

2) Secteur étudiant

- La Troupe de l'Ecole Normale de Sudbury

Sudbury

B) Région de l'Est

1) Secteur communautaire

- L'Atelier
- Les Cerfs-Volant
- Les Etincelles sur Scène
- Le Groupe du Studio

Ottawa  
Ottawa  
Cornwall  
Ottawa

2) Secteur étudiant

- La Comédie des Deux Rives
- La Troupe de Sad

Ottawa  
Plantagenet

3) Secteur professionnel

- Le Théâtre des Lutins

Ottawa

C) Région du Sud

1) Secteur communautaire

- Les Tréteaux de Paris

Toronto

2) Secteur étudiant

- Les Cent Visages

Welland

3) Secteur professionnel

- Le Théâtre du P'tit Bonheur

Toronto

D) Région du Nord

1) Secteur étudiant

- Les Aventuriers

Hearst

1984

A) Région du Centre

1) Secteur communautaire

- Les Etincelles
- Cercle Dramabomia
- Les Compagnons
- Nipissing Players
- Les Petits Souliers Fanés
- Troupe de Théâtre d'Española

Sauit-Sainte-Marie  
Elliot Lake  
North Bay  
Sturgeon Falls  
Sturgeon Falls  
Española

2) Secteur étudiant

- Théâtre des Alentours
- Troupe les Drapeurs
- Troupe Soleil

North Bay  
Sudbury  
North Bay

3) Secteur professionnel

- Théâtre du Nouvel-Ontario

Sudbury

B) Région de l'Est

1) Secteur communautaire

- L'Accolade
- Cercle Gascon 2
- Les Compagnons de la Scène
- Groupe Dérives Urbaines
- Les Paniers Percés
- Les Patreaupyres
- Théâtre Alliance
- Théâtre Ché-Nou
- Théâtre d'la Place
- Les Tréteaux
- Troupe du P'tit Matin
- Les Vols-au-Vent

Vanier  
Hawkesbury  
Vankleek Hill  
Ottawa  
Casselman  
Ottawa  
Deep River  
Cornwall  
Rockland  
Kingston  
Plantagenet  
Alexandria

2) Secteur étudiant

- La Comédie des Deux Rives
- Troupe "Entre Guillemets"
- Troupe Oxygène
- Théâtre du Sablier
- Théâtre du Tonnerre

Ottawa  
Ottawa  
Cornwall  
Alexandria  
Ottawa

3) Secteur professionnel

- Le Cabano
- Théâtre d'la Corvée
- Théâtre d'la Vieille '17
- Théâtre des Lutins

Orléans  
Vanier  
Rockland  
Ottawa

C) Région du Nord

1) Secteur communautaire

- |                            |                |
|----------------------------|----------------|
| - La Bonne Humeur          | Iroquois Falls |
| - Le Club Joyeux           | Haileybury     |
| - Les Bozébels             | Swastika       |
| - Les 50 Plus              | Kirkland Lake  |
| - Méli-Mélo                | Kapuakasing    |
| - Théâtre Communautaire    | Dubreuilville  |
| - Théâtre l'Épinette Noire | Hearst         |
| - La Troupe de Moonbeam    | Moonbeam       |
| - La Troupe du Moulin      | Chapleau       |

2) Secteur étudiant

- |   |         |
|---|---------|
| - Les Flammèches                            | Timmins |
| - Troupe du Collège Universitaire de Hearst | Hearst  |

D) Région du Nord-Ouest

1) Secteur communautaire

- |                    |             |
|--------------------|-------------|
| - Théâtre du Géant | Thunder Bay |
|--------------------|-------------|

E) Région du Sud

1) Secteur communautaire

- |                                  |                    |
|----------------------------------|--------------------|
| - L'Association Française        | London             |
| - Les Bons Vivants               | Pénéanguishene     |
| - Coeur Joyeux                   | Pénéanguishene     |
| - Les Joueurs                    | St-Catharines      |
| - La Maison Française de Windsor | Windsor            |
| - La Troupe de Pointe-aux-Roches | Pointes-aux-Roches |
| - Métro-Théâtre                  | Toronto            |
| - Les Papillons de Velours       | Toronto            |
| - Les Pigeons Voyageurs          | Chatham            |
| - Rayons de Soleil               | Burlington         |
| - Théâtre d'Occasion             | Brampton           |
| - Le Théâtre Polichinelle        | Oakville           |
| - Troupe de Niagara Falls        | Niagara Falls      |

2) Secteur étudiant

- |                        |         |
|------------------------|---------|
| - Théâtre de la Relève | Windsor |
|------------------------|---------|

3) Secteur professionnel

- |                               |         |
|-------------------------------|---------|
| - Le Théâtre du P'tit Bonheur | Toronto |
|-------------------------------|---------|

ANNEXE 2

LISTE DES PIÈCES ANALYSÉES

1. Déguises-toé, pis criea, Jean-Marc Dalpé, septembre 1976, 39 p., inédite.
2. D'une concession à l'autre, création collective avec Paulette Gagnon, Toronto, Université York, 1978, 39 p..
3. Hawkesbury Blues, Brigitte Haentjens et Jean-Marc Dalpé, Editions Prise de Parole, Sudbury, 1982, 74 p..
4. Jeans, René Perrier et Réjean Tellier avec l'école secondaire Thériault de Timmins, 1979, 22 p., inédite.
5. La guerre des symboles, André Roy, 1980, 93 p., inédite.
6. La maudite ou La ronde suspendue, Paul Doucet, 1978, 28 p., inédite.
7. La muraille, François Reeves, 1980, 28 p., inédite.
8. La parole et la loi, création collective du Théâtre d'la Corvée, Editions Prise de Parole, Sudbury, créée en 1979; parution en 1980, 56 p..
9. La patente ou L'union fait la force, création collective du Théâtre d'la Corvée, 1977, 31 p.; inédite.
10. La quintaine, Jacqueline Martin, in: Trois pièces en un acte; une trilogie sur l'incommunicabilité, Editions de l'Onde, Ottawa, 1966, p. 15-44.
11. L'artichaut ou Toronto, c'est... c'est quoi, Toronto? Monika Mérinat, mars 1975, 31 p., inédite.
12. Levalléville, André Paiement, Editions Prise de Parole, Sudbury, créée en 1974, parution en 1975, 80 p.
13. La vie et les temps de Médéric Boileau, André Paiement, Editions Prise de Parole, Sudbury, créée en 1973, parution en 1978, 60 p..
14. Le départ de '89, Pierre Albert, 1980, 28 p., inédite.
15. Le père Cabouse, Danielle Martin, 1976, 31 p., inédite.
16. Le séparafleur se sépare, Somagra, 1960, 23 p., inédite.
17. Le silence d'une tragédie ou La mesure humaine, Paul Doucet, 1979, 36 p., inédite.
18. Les communords, Claude Belcourt, Editions Prise de Parole, Sudbury, 1974, 49 p..

19. Les murs de nos villages, création collective du Théâtre d'la Vieille '17, Edition Maison (Centre culturel La Ste-Famille), créée en 1980, parution en 1983, 109 p..
20. Les plus hautes cheminées du monde, ça fait pas des Canadiens français forts, Michel Richard, date inconnue, 83 p., inédite.
21. L'histoire d'une histoire, La Fabrik à Pantouf, Hearst, 1977, 29 p., inédite.
22. Madame H., Danielle Martin, 1976, 31 p., inédite.
23. Moé j'viens du nord 'stie, André Paiement, Editions Prise de Parole, Sudbury, créée en 1970, parution en 1978, 40 p..
24. Momère, Linda Sauvé, 1982, 36 p. inédite.
25. Obéissance et résistance, Paul-François Sylvestre, 1982, 41 p., inédite.
26. On est poignés, Gyliane Brassard, 1973, 58 p., inédite.
27. On recommence, Somagra, 1962, 29 p., inédite.
28. Pépère Parent, André Paiement et la Troupe universitaire Laurentienne de Sudbury, 1971, 28 p., inédite.
29. Perds pas l'nord!, Anne-Marie de Varennes-Sparkes, 1975, 55 p., inédite.
30. Plus qu'un départ, Lucie Morgado, 1980, 45 p., inédite.
31. Porquis Junction, Sylvie Trudel, Editions Prise de Parole, Sudbury, créée en 1979, parution en 1980, 77 p..
32. Quèque chose à dire, Troupe du P'tit Matin de Plantagenet, mars 1980, 32 p., inédite.
33. Qui qui l'a marié c't'elle là? ou Le grand nord des Franco-Ontariens, création collective de la Comédie des Deux Rives, Université d'Ottawa, 1979, 70 p., inédite.
34. Tableau bleu-mauve, Troupe étudiante "Entre guillemet", 1979, 42 p., inédite.
35. Télémarco, Jean-Marc Amyot, Marc Roger et Anne-Marie de Varennes-Sparkes, 1978, 30 p., inédite.
36. Toujours ben qu'en '40, création collective avec Sylvie Trudel, Toronto, Université York, 1978, 27 p..
37. Vices et versas, Daniel G. Lalande, 1980, 19 p., inédite.

ANNEXE 3

LISTE DES PIÈCES LUES MAIS NON-ANALYSÉES  
SELON LEUR CRITÈRE RESPECTIF D'ÉLIMINATION

A) Sketchs

1. Chacun pour soi, Michel Richard, 1962, 11 p., inédit.
2. En sautant l'échafaud, Acques, monologues, date inconnue, 11 p., inédits.
3. Festival des jeunes, créations collectives par des enfants, 1973, 253 p., inédits.
4. Georgette ou La fougère allergique, Daniel Jacques, 1980, 7 p., inédit.
5. Interventions théâtrales, Théâtre d'la Vieille '17, collection de trois sketchs d'une dizaine de pages chacun, dates non-précisées, inédits.
6. La longue vacance de Mlle Orient, Elizabeth Gauvreau, date inconnue, 6 p., inédit.
7. L'attente, Jeannine Séguin, 1971, 6 p., inédit.
8. Le christ de commerce, Daniel Chartrand, 1973, 3 p., inédit.
9. Les commerciaux, Daniel Jacques, 1978, 10 p., inédit.
10. Le destin des couleurs, Pierre Renaud, date inconnue, 12 p., inédit.
11. Le funambule, Lucie Thivierge, 1967, 6 p., inédit.
12. Le premier vendredi du mois, anonyme, Sudbury, 1961-62, 5 p., inédit.
13. Les sandwiches, Aline Cloutier (adaptation), date inconnue, 8 p., inédit.
14. L'intermède impromptu, Louise Beatty, 1967, 8 p., inédit.
15. Lola Tota, Paul Doucet et Sylvie Trudel, 1976, 2 p., inédit.
16. Plutôt que le repos ou Les mauvaises lectures, Michel Richard, 1962, 11 p., inédit.
17. Rond, rond, rond, Michel Richard, 1964, 12 p., inédit.

18. (Sans titre), Daniel Jacques, sujet: la drogue, date inconnue, 8 p., inédit.
19. (Sans titre), Paul Clément, sujet: le jeune et le vieux, date inconnue, 3 p., inédit.
20. Un Noël pétardien, création collective de l'école secondaire Franco-Jeunesse, date inconnue, 4 p., inédit.
21. Vengeance, Troupe Espoir sans Soleil, école St-Noël-Chabanel, 1973, 6 p., inédit.

B) Pièces pour enfants et contes

1. Afin de rêver, création collective de la Troupe les Draveurs de Sudbury, date inconnue, 17 p., inédite.
2. Bon Bombidou, Jacqueline Martin, Editions de l'Onde, Ottawa, 1978, 80 p..
3. Bonjour le monde, Mariette Théberge, 1979, 44 p., inédite.
4. Cendrillon, Anne-Marie Villeneuve, 1979, 11 p., inédite.
5. C'est tout un bateau, Atelier d'animation avec le Théâtre-Suçon cinq sous, 1975, 20 p., inédite.
6. Couleur ou noir et blanc, Sylvie Trudel, 1980, 65 p., inédite.
7. Faut pas se laisser faire, Odette Gagnon, (adaptation 1979), Editions Québec-Amérique, 1981, 60 p..
8. Guerre aux pois verts, Nicole Beauchamp et la Troupe les Draveurs de Sudbury, 1973, 13 p., inédite.
9. Laurent et Mille-feuilles, Claude Lapointe et lise l. Roy, 1981, 29 p., inédite.
10. L'autre jour... j'ai rêvé d'une journée plus claire, Paul Doucet, 1982, 46 p., inédite.
11. L'éclipse ou Nous vivons tous heureux sous le soleil, Monika Mérinat, 1977, 32 p., inédite.
12. Le fou d'Agolan, Jacqueline Martin, Les Entreprises Culturelles Enr., Québec, 1983, 73 p..

13. Les deux roches du village rouge, Anne-Marie de Varennes-Sparkes et Guy Richer, date inconnue, 19 p., inédite.
14. Les enfants ont tout, sauf ce qu'on leur enlève, Claudia Pharrand et Robert Bradley, (Les Draveurs), 1978, 21 p., inédite.
15. Magicien malgré lui, Louise Thibault, 1978, 22 p., inédite.
16. Méceno et corde à danser, Pierre Vallée, (adaptation), 1980, 48 p., inédite.
17. Orage sans pluie, Théâtre du Cabano, 1981, 14 p., inédite.
18. Pim Pami caille, Troupe Les Draveurs de Sudbury, date inconnue, 22 p., inédite.
19. Sifflet-Miroir ou Les aventures de Toto et Picassine, école secondaire Charlebois, date inconnue, 14 p., inédite.
20. Ti-Jean de mon pays, Nicole Beauchamp, (adaptation des contes du Père Lemieux), 1976, 17 p., inédite.
21. Ti-Jean joueur de tours, André Paiement, (adaptation des contes du Père Lemieux), 1972, 14 p., inédite.
22. Ti-Jean poilu, Marie-José Boutin, (adaptation des contes du Père Lemieux), 1976, 20 p., inédite.
23. Ti-Nick au pays de la plus haute cheminée du monde, Nicole Beauchamp, conte, date inconnue, 12 p., inédite.
24. 1-2-3 go, Théâtre d'la Corvée, 1981, 60 p., inédite.

C) Pièces sans contenu spatial

1. A mes fils bien-aimés, André Paiement, Editions Prise de parole, Sudbury, créée en 1972, parution en 1978, 53 p..
2. Amour à vendre s'adresser à:..., Claude Lapointe et Ise L. Roy, 1981, 39 p., inédite.
3. Avec ou sans public, Dominique Martel, 1977, 77 p., inédite.
4. Ca fait longtemps que je l'attends, Sylvie Trudel, 1977, 72 p., inédite.
5. C'est pas moi, c'est Jos qui parle, Jean-Noël Bilodeau, 1975, 17 p., inédite.

6. C'est toujours la même chose... mais c'est jamais pareil, Nicole Beauchamp et la Troupe les Draveurs de Sudbury, 1980, 31 p., inédite.
7. C'était une fois..., Hedwige Herbiet, 1973-74, 52 p., inédite.
8. Étincelle et Flammèche ou Un esprit sain dans un corps sain, Gaby Déziel-Hupé, date inconnue, 71 p., inédite.
9. Folles amours, Paul-André Légaré, 1981, 54 p., inédite.
10. Frédéric mon ami, mon frère et mon..., Daniel Jacques, 1974, 32 p., inédite.
11. La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste, Michel M. Bouchard, 1979, 58 p., inédite.
12. Lafortune et Lachance, Robert Marinier, 1979, 53 p., publiée en photo-roman aux Editions l'Interligne, Ottawa, 1983.
13. La flûte de l'orphelin, Sylvie Trudel, 1975, 30 p., inédite.
14. La tante, Robert Marinier, Editions Prise de Parole, Sudbury, 1981, 71 p..
15. La vraie nature d'Emile, Nicole Doyon, date inconnue, 34 p., inédite.
16. Le grand jour, François Dépatie, 1976-77, 104 p., inédite.
17. Les Ayayennes, Henri Bélanger, 1981, 80 p., inédite.
18. Les trois vendeurs, André Pigeon, 1958, 16 p., inédite.
19. Meurtre de tante Pénélope, Gysèle Brosseau-Poirier, date inconnue, 50 p., inédite.
20. On s'en r'parlera, Claire Morisset et André Thériault, date inconnue, 33 p., inédite.
21. Paré, pas paré, on commence, Linda Sauvé, date inconnue, 24 p., inédite.
22. Rêve à dormir debout, Marie-Thé Morin, 1981, 69 p., inédite.
23. Si mes parents savaient, Marie-Thé Morin, 1980, 44 p., inédite.
24. Un cerf-volant ne changera pas la couleur du ciel ou Rendez-vous, Troupe d'Alexandria, date inconnue, 8 p., inédite.

25. Un coup manqué, Troupe l'Exit de Hearst et Paulette Gagnon, 1981, 21 p., inédite.
26. Vous êtes ici réunis..., Danielle Martin, 1979, 48 p., inédite.

D) Pièces dites "de localisation"

1. Ca bigotte chez Bigot, Pierre Collin et Gaby Déziel-Hupé, (avec la Troupe Hexagone du C.N.A.), 1974, 56 p., inédite.
2. Clara, Marcelle McGibbon, 1980, 84 p., inédite.
3. Enterre donc ça, Danielle Martin, 1978, 87 p., inédite.
4. Il n'y a pas de honte à aimer, Paul-François Sylvestre, 1981, 26 p., inédite.
5. La clé des champs est rouillée, Hélène Guillot, 1980, 55 p., inédite.
6. La farce de Maître Pathelin, Raphaël Albani et Claire Faubert, 1978, 91 p., inédite.
7. L'âme d'un bûcheron, Marc L. Castonguay, 1974, 37 p., inédite.
8. L'amour gagne toujours, Linda Sauvé, 1980, 34 p., inédite.
9. La nuit des autres, Marcelle McGibbon, 1973, 54 p., inédite.
10. La veuve et le varech, Michel M. Bouchard, 1980, 46 p., inédite.
11. La vie à deux lits, André Ouellette, 1979, 90 p., inédite.
12. Le charnier, Jacqueline Martin, in: Trois pièces en un acte; une trilogie sur l'incommunicabilité, Editions de l'Onde, Ottawa, 1966, p. 67-109.
13. Le destin tragique de Cavalier De La Salle, Jacqueline Martin, Editions de l'Onde, Ottawa, 1979, 88 p..
14. Le diable au ventre, Marie Paquin, date inconnue, 25 p., inédite.
15. Le jeu de cartes, Nicole Beauchamp et Linda Sorgini, 1973, 27 p., inédite.
16. Le manoir du troisième souffle, Troupe les Papillons de Ve-lours, 1979, 16 p., inédite.

17. Le rêve de mon oncle Ephrem, Troupe universitaire Laurentienne, 1973, 13 p., inédite.
18. Le schisme du grand rang, Christian Bédard, Editions Le Boréal, Hearst, 1978, 43 p..
19. Les innocentes, Gysèle Brosseau-Poirier, date inconnue, 51 p., inédite.
20. Les murs des autres, Jacqueline Martin, in: Trois pièces en un acte; une trilogie sur l'incommunicabilité, Editions de l'Onde, Ottawa, 1966, p. 45-65.
21. Les pingouins, Michel Richard, 1967, 29 p., inédite.
22. Les Prométhées déchainés, Jacqueline Martin, 1969, 68 p., inédite.
23. L'hiver doux, Mariette Théberge, 1980, 29 p., inédite.
24. L'ombre d'un doute, Marilyn Morse, 1977, 32 p., inédite.
25. Marie 4 Victor, Jacques Gauthier, 1979, 91 p., inédite.
26. On bâtit pas l'hiver, Troupe de l'Art en Barre, Timmins, date inconnue, 28 p., inédite.
27. Orchidée noire, Francine Brasseau, 1975, 34 p., inédite.
28. Pierre-Jacques à Jos Marchand ou Le goujat, Claire Faubert et Hedwige Herbiet, 1976, 31 p., inédite.
29. Pile ou face, Hedwige Herbiet, (avec la Troupe Hexagone du C.N.A.), 1975, 70 p., inédite.
30. Quècqu' chose de rare, Jean-Guy Trépanier, date inconnue, 24 p., inédite.
31. Radisson, Robert Claing, 1976, 51 p., inédite.
32. Strip, Catherine Caron, Brigitte Haentjens et Sylvie Trudel, 1980, 65 p., inédite.
33. Victor Blanc: La bête ou Un caprice des temps, Pierre Pelletier, Editions de l'Université d'Ottawa, 1981, 61 p..

E) Pièces ayant des thèmes non-représentatifs :

1. C'est quoi le but?, Théâtre du Cabano, 1980, 47 p., inédite.  
(implication des jeunes contre l'isolement et l'assimilation, valorisation de la création et de la prise en charge de son milieu)
2. De qui tu ris, Louison Danis et Pierre Collin, date inconnue, 28 p., inédite.  
(droit à la gestion de son territoire et à la liberté)
3. Elle... était une fois, Troupe Perds Pas l'Nord, 1980, 36 p., inédite.  
(isolement, assimilation et difficultés des grandes villes)
4. "Et le septième jour...", André Paiement et la Troupe universitaire Laurentienne de Sudbury, Editions Prise de Parole, Sudbury, créée en 1970, parution en 1978, 23 p..  
(valorisation de la création de sa vie, de son milieu et d'un territoire imaginaire)
5. La Caboose, Monique Cousineau, 1959, 19 p., inédite.  
(appartenance culturelle canadienne-française)
6. La free game, Troupe Quet'chose de la Vallée, date inconnue, 29 p., inédite.  
(valorisation des changements sociaux et économiques dans la ville de Sudbury)
7. Le fou, François Poulin, 1975, 47 p., inédite.  
(valorisation d'un territoire imaginaire et nécessité de la création de son propre milieu de vie)
8. Le show du monde à l'envers, Serge Marquis, Jean-Marc Amyot et Anne-Marie de Varennes-Sparkes, date inconnue, 27 p., inédite.  
(l'assimilation)
9. T'aimes pas ça icitte?, Troupe du Tri-Town, date inconnue, 29 p., inédite.  
(exode des jeunes et le manque de potentiel des petits villages du Nord de l'Ontario)

ANNEXE 4

LISTE DES PERSONNAGES ETUDIÉS SELON LES PIÈCES

| PIÈCES   | PERSONNAGES RESIGNÉS                | PERSONNAGES ANONIMES               |
|--|-------------------------------------|------------------------------------|
| 1. <u>Déguises-toé, pis cries</u>  | aucun                               | les fous                           |
| 2. <u>D'une concession à l'autre</u>   | les colons                          | aucun                              |
| 3. <u>Hawkesbury Blues</u>   | synthèse                            | Louise                             |
| 4. <u>Jeans</u>  | synthèse                            | Sébastien                          |
| 5. <u>La guerre des symboles</u>   | Médéric                             | François                           |
| 6. <u>La maudite</u> ou <u>La ronde suspendue</u>                                | Robert                              | Adélaïde                           |
| 7. <u>La muraille</u>  | synthèse                            | Alexandre Legrand                  |
| 8. <u>La parole et la loi</u>  | aucun                               | les francophones                   |
| 9. <u>La patente</u> ou<br><u>L'union fait la force</u>                          | les Canadiens français              | aucun                              |
| 10. <u>La quintaine</u>  | Emma                                | Géraldine                          |
| 11. <u>L'artichaut</u> ou <u>Toronto, c'est...</u><br><u>c'est quoi Toronto?</u> | les francophones                    | aucun                              |
| 12. <u>Lavalléville</u>  | Adolphe et Adèle                    | Albert, Diane et Ambroise          |
| 13. <u>La vie et les temps de Médéric Boileau</u>                                | Médéric                             | la mère Boileau                    |
| 14. <u>Le départ de '89</u>  | Sylvain, Claudette et le grand-père | Patricia et Bob                    |
| 15. <u>Le père Cabouse</u>   | Gros-Mine                           | le père Cabouse                    |
| 16. <u>Le séparafleur se sépare</u>  | aucun                               | les francophones du Moulin-à-Fleur |
| 17. <u>Le silence d'une tragédie</u> ou<br><u>La mesure humaine</u>              | le cultivateur                      | le gréviste                        |
| 18. <u>Les communords</u>  | Stéphanie et Jérémie                | Julien, Philippe et Jean-François  |

|   |                            |                        |
|---|----------------------------|------------------------|
| 19. <u>Les murs de nos villages</u>   | synthèse                   | un fils                |
| 20. <u>Les plus hautes cheminées du monde, ce fait pas des Canadiens français forts</u> | synthèse                   | Lavoie                 |
| 21. <u>L'histoire d'une histoire</u>  | synthèse                   | aucun                  |
| 22. <u>Madame H.</u>  | Madame H.                  | aucun                  |
| 23. <u>Moé j'viens du nord 'stie</u>  | les parents                | Roger et ses amis      |
| 24. <u>Momère</u>   | Alexandrine et Omer        | aucun                  |
| 25. <u>Obeïssance et résistance</u>   | aucun                      | les Canadiens français |
| 26. <u>On est poignés</u>   | Beth                       | Blanche et Claire      |
| 27. <u>On recommence</u>  | synthèse                   | Bouff                  |
| 28. <u>Pépère Parent</u>  | Pépère Parent              | aucun                  |
| 29. <u>Perds pas l'nord!</u>  | les francophones           | aucun                  |
| 30. <u>Plus qu'un départ</u>  | Louise et Marguerite       | Dominique              |
| 31. <u>Porquis Junction</u>   | Bruno                      | Rosalie                |
| 32. <u>Quèque chose à dire</u>  | les étudiants              | aucun                  |
| 33. <u>Qui qui l'a marié c't'elle là?</u>   | synthèse                   | aucun                  |
| 34. <u>Tableau bleu-mauve</u>   | les étudiants francophones | aucun                  |
| 35. <u>Télémarto</u>  | synthèse                   | aucun                  |
| 36. <u>Toujours ben qu'en '40</u>   | synthèse                   | aucun                  |
| 37. <u>Vices et versas</u>  | synthèse                   | aucun                  |

| REGIONS         | ESPACES   | l'appartenance culturelle |                    |              |           |                    | la temporalité |        |         |               |                    |          |
|-----------------|---|---------------------------|--------------------|--------------|-----------|--------------------|----------------|--------|---------|---------------|--------------------|----------|
|                 | THEMES  |                           |                    |              |           |                    |                |        |         |               |                    |          |
|                 | PIECES<br>♦ absence du discours résigné   | Franco-Ontariens          | Canadiens français | francophonie | Québécois | absence de mention | passé          | avenir | présent | a-temporalité | absence de mention | exigüité |
| CENTRE          | La guerre des symboles  |                           | •                  |              |           |                    | •              |        |         |               |                    |          |
|                 | Lavalléville  | •                         |                    |              |           |                    | •              |        |         |               |                    |          |
|                 | La vie et les temps de Médéric Boileau<br>♦ Le séparateur se sépare             |                           | •                  |              |           |                    | •              |        |         |               |                    | •        |
|                 | Les commanords  |                           |                    |              | •         |                    | •              |        |         |               |                    |          |
|                 | Les plus hautes cheminées du monde,<br>ça fait pas des Canadiens français forts |                           | •                  |              |           |                    |                | •      |         |               |                    |          |
|                 | Moé j'viens du nord stie  |                           |                    |              |           | •                  | •              |        |         |               |                    |          |
|                 | On recommence   |                           |                    |              |           | •                  |                |        |         | •             |                    |          |
| Pépère Parent   |   | •                         |                    |              |           | •                  |                |        |         |               |                    |          |
|                 | SOUS-TOTAL  | 1                         | 4                  | 1            | -         | 2                  | 6              | 1      | -       | 1             | -                  | 1        |
| EST             | ♦ Déguises-toé, pis cries   |                           |                    |              |           |                    |                |        |         |               |                    |          |
|                 | Hawkesbury Blues  |                           | •                  |              |           |                    | •              |        |         |               |                    |          |
|                 | ♦ La parole et la loi   |                           |                    |              |           |                    |                |        |         |               |                    |          |
|                 | La patente ou L'union fait la force   |                           | •                  |              |           |                    |                | •      |         |               |                    |          |
|                 | La quintaine  |                           | •                  |              |           |                    | •              |        |         |               |                    |          |
| Le-père Cabouse |   |                           |                    | •            |           |                    |                |        | •       |               |                    |          |
|                 | Les murs de nos villages  | •                         |                    |              |           |                    |                |        | •       |               |                    |          |







|   |  |    |   |   |   |    |   |    |   |   |   |   |    |   |
|---|--|----|---|---|---|----|---|----|---|---|---|---|----|---|
| NORD  | Madame H.  | •  |   |   |   | •  |   |    | • |   |   |   |    |   |
|   | Momère   | •  |   |   |   | •  |   |    | • |   |   |   |    |   |
|   | Plus qu'un départ  | •  |   |   |   | •  |   |    | • |   |   |   |    |   |
|   | Quèque chose à dire                                      | •  |   |   |   | •  |   |    | • |   |   |   |    |   |
|   | Qui qui l'a marié c't'elle là?                           | •  |   |   |   | •  |   |    | • |   |   |   |    |   |
|   | Tableau bleu-mauve                                       | •  |   |   |   | •  |   |    | • |   |   |   |    |   |
|   | Vices et versa's   | •  |   |   |   | •  |   |    | • |   |   |   |    |   |
|   | SOUS-TOTAL   | 5  | 6 | 1 | - | -  | 4 | 2  | 6 | - | - | 3 | 1  | 6 |
|   | Jeans  | •  |   |   |   |    | • |    |   | • |   |   |    |   |
|   | La maudite ou La ronde suspendue                         | •  |   |   |   |    | • |    |   | • |   |   |    |   |
| Le départ de '89                                  |  |    |   |   | • | •  |   |    | • |   |   |   |    |   |
| Le silence d'une tragédie ou<br>La mesure humaine | •  |    |   |   |   | •  |   |    | • |   |   |   |    |   |
| L'histoire d'une histoire                         | •  |    |   |   |   | •  |   |    | • |   |   |   |    |   |
| Porquis Junction                                  | •  |    |   |   |   | •  |   |    | • |   |   |   |    |   |
| SOUS-TOTAL  | 1  | 4  | - | - | 1 | 1  | 1 | 2  | 2 | - | 2 | 1 | 3  |   |
| SUD   | D'une concession à l'autre                               | •  |   |   |   | •  |   |    |   | • |   |   |    |   |
|   | La muraille  | •  |   |   |   | •  |   |    |   | • |   |   |    |   |
|   | L'artichaut ou Toronto, c'est...<br>c'est quoi, Toronto? |    |   |   |   | •  |   |    |   | • |   |   |    |   |
|   | • Obéissance et résistance                               |    |   |   |   |    |   |    |   |   |   |   |    |   |
|   | On est poignés   | •  |   |   |   | •  |   |    |   | • |   |   |    |   |
|   | Perds pas l'nord!  | •  |   |   |   | •  |   |    |   | • |   |   |    |   |
|   | Télémarco  | •  |   |   |   | •  |   |    |   | • |   |   |    |   |
|   | Toujours ben qu'en '40                                   | •  |   |   |   | •  |   |    |   | • |   |   |    |   |
| SOUS-TOTAL  | 3  | 3  | 1 | - | - | 2  | 2 | 2  | 1 | - | - | - | 6  |   |
| TOTAL   | 10   | 17 | 3 | - | 3 | 13 | 6 | 10 | 4 | - | 6 | 4 | 11 |   |

|          |            |             |            |             |       |
|----------|------------|-------------|------------|-------------|-------|
|          |            |             |            |             |       |
| 6 1 1    | 7 - 1 3 1  | - 5 2 3 2   | 3 2 4 - 3  | 3 1 - - 8   | - 3 2 |
|          |            |             |            |             |       |
| 1 3 - -  | 4 2 - - -  | - 2 1 3 -   | 2 1 3 - -  | 1 - 1 - 4   | 1 2 1 |
|          |            |             |            |             |       |
| - 6 - 1  | 2 - 4 - 1  | - 6 - 1 -   | 4 1 2 - -  | 5 - 1 - 1   | - - 3 |
| 4 17 2 4 | 16 2 8 4 3 | 1 17 3 10 2 | 12 7 9 - 5 | 12 2 3 - 16 | 3 5 7 |

3 *cf*

|   |    |   |   |   |   |    |       |   |   |    |   |   |   |   |    |    |   |   |   |   |    |    |   |   |    |    |   |   |   |
|---|----|---|---|---|---|----|-------|---|---|----|---|---|---|---|----|----|---|---|---|---|----|----|---|---|----|----|---|---|---|
|   |    |   |   |   |   |    |       |   |   |    |   |   |   |   |    |    |   |   |   |   |    |    |   |   |    |    |   |   |   |
| 2 | 3  | 2 | 4 | - | 3 | 1  | - - 8 | - | 3 | 2  | 1 | 6 | 8 | - | 1  | 3  | - | - | 3 | 4 | 4  | 1  | 4 | 8 |    |    |   |   |   |
|   |    |   |   |   |   |    |       |   |   |    |   |   |   |   |    |    |   |   |   |   |    |    |   |   |    |    |   |   |   |
| - | 2  | 1 | 3 | - | - | 1  | -     | 1 | - | 1  | - | 4 | 1 | 2 | 1  | -  | 2 | 3 | - | 1 | 2  | -  | - | 3 | 3  | -  | - | - | 4 |
|   |    |   |   |   |   |    |       |   |   |    |   |   |   |   |    |    |   |   |   |   |    |    |   |   |    |    |   |   |   |
| - | 4  | 1 | 2 | - | - | 5  | -     | 1 | - | 1  | - | 3 | 1 | 3 | 5  | -  | 1 | 1 | - | 4 | 2  | -  | 1 | 4 | 2  |    |   |   |   |
| 2 | 12 | 7 | 9 | - | 5 | 12 | 2     | 3 | - | 16 | 3 | 5 | 7 | 2 | 16 | 20 | 3 | 3 | 7 | - | 16 | 11 | 4 | 2 | 12 | 14 |   |   |   |

|          |            |            |            |            |            |  |  |  |  |  |  |  |  |
|----------|------------|------------|------------|------------|------------|--|--|--|--|--|--|--|--|
|          |            |            |            |            |            |  |  |  |  |  |  |  |  |
| - - - -  | 6 2 3 1    | 1 3 3 1 4  | 8 - 3 1 -  | 6 - 5 1 -  | - 4 4 - 4  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| 1 1 -    | 3 2 1 - -  | - 1 1 4    | 5 - - 1 -  | 3 - 2 1 -  | - 3 3 - -  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| 2 1 - -  | 1 3 3 - -  | - 1 3 2 1  | 4 - - 2 1  | 4 - 2 - 1  | 3 3 - - 1  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| 14 6 1 - | 6 12 8 5 2 | 1 7 7 4 14 | 24 - 3 5 1 | 16 - 9 7 1 | 3 13 8 - 9 |  |  |  |  |  |  |  |  |

if of 4.









3 /

NORD

SUD

|   |    |   |   |     |   |    |   |      |    |
|---|----|---|---|-----|---|----|---|------|----|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• Plus qu'un départ</li> <li>• * Quèque chose à dire</li> <li>• * Qui qui l'a marié c't'elle là?</li> <li>• * Tableau bleu-mauve</li> <li>• * Vices et versas</li> </ul> | •  | • | • |     |   |    |   |      |    |
| SOUS-TOTAL  | 4  | 2 | - | 1 - | 1 | 4  | - | 2 -  | 5  |
| Jeans   | •  |   |   |     |   |    |   | •    | •  |
| La maudite ou La ronde suspendue  |    | • |   |     | • |    |   |      | •  |
| Le départ '89   | •  |   |   |     |   | •  |   |      |    |
| Le silence d'une tragédie ou<br>La mesure humaine   | •  |   |   |     | • |    |   |      | •  |
| * L'histoire d'une histoire   |    |   |   |     |   |    |   |      |    |
| Porquis Junction  |    | • |   |     | • |    |   |      | •  |
| SOUS-TOTAL  | 3  | 2 | - | - - | 2 | 2  | 1 | - -  | 4  |
| * D'une concession à l'autre  |    |   |   |     |   |    |   |      |    |
| La muraille   |    | • |   |     |   | •  |   |      |    |
| * L'artichaut ou Toronto, c'est...<br>c'est quoi, Toronto?  |    |   |   |     |   |    |   |      |    |
| Obéissance et résistance  |    | • |   |     |   | •  |   |      |    |
| On est poignés  |    | • |   |     |   | •  |   |      |    |
| * Perds pas l'nord!   |    |   |   |     |   |    |   |      |    |
| * Télémarto   |    |   |   |     |   |    |   |      |    |
| * Toujours ben qu'en '40  |    |   |   |     |   |    |   |      |    |
| SOUS-TOTAL  | -  | 3 | - | - - | - | 3  | - | - -  | -  |
| TOTAL   | 13 | 9 | - | 1 - | 4 | 15 | 1 | 3. - | 10 |

|           |            |            |            |             |         |
|-----------|------------|------------|------------|-------------|---------|
|           |            |            |            |             |         |
| 1 1 - -   | 3 2 - 2 -  | - 7 - - -  | 3 3 1 - -  | 1 - 1 - - 5 | - 4 1 - |
|           |            |            |            |             |         |
| 1 - - -   | 3 1 1 - -  | 1 4 - - -  | 5 - - - -  | 1 1 1 - 2   | - 2 1   |
|           |            |            |            |             |         |
| - - - 2 1 | 1 - - 1 1  | - 1 1 - 1  | 1 2 - - -  | 3 - - - -   | 1 1 1   |
| 0 5 1 5 2 | 12 4 1 3 3 | 4 15 2 - 2 | 16 5 2 - - | 6 5 4 - 8   | 1 12 3  |

|           |           |            |            |            |       |
|-----------|-----------|------------|------------|------------|-------|
|           |           |            |            |            |       |
| 3 1 - -   | 1 - 1 - 5 | - 4 1 - 2  | 4 - - 3 -  | - - 2 5 -  | 3 3 - |
|           |           |            |            |            |       |
| - - - -   | 1 1 1 - 2 | - 2 1 - 2  | 3 - 1 1 -  | - 2 1 2 -  | - 4 1 |
|           |           |            |            |            |       |
| 2 - - -   | 3 - - - - | 1 1 1 - -  | 1 1 1 - -  | - - 2 1 -  | 2 1   |
| 6 5 2 - - | 6 5 4 - 8 | 1 12 3 - 7 | 11 1 3 8 - | - 4 6 13 - | 9 8 4 |

|       |                       |                  |                  |                  |                  |
|-------|-----------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|
|       |                       |                  |                  |                  |                  |
| - 1   | 2 5 - - -             | 1 1 1 - 4        | 1 - 3 3 -        | 2 - 1 4 -        | 1 - 2 - 4        |
|       | •<br>•<br>•<br>•<br>• | •<br>•<br>•<br>• | •<br>•<br>•<br>• | •<br>•<br>•<br>• | •<br>•<br>•<br>• |
| - -   | 4 1 - - -             | - 2 2 - 1        | 2 - 3 - -        | 3 - 1 - 1        | - 2 2 - 1        |
|       | •<br>•<br>•           | •<br>•<br>•      | •<br>•<br>•      | •<br>•<br>•      | •<br>•<br>•      |
| 1 - - | 2 1 - - -             | - 2 - - 1        | 2 - - - 1        | 2 - - - 1        | - 2 - 1 -        |
| 4 1 1 | 12 9 1 1 -            | 1 11 3 - 8       | 8 - 6 7 2        | 13 - 2 5 3       | 1 10 4 1 7       |