

Pour mettre au monde  
un théâtre franco-ontarien

# Les 35 premières années de Théâtre Action

Par Joël Beddows et Amélie Mercier



## SIGLES

<b>ACFO</b>	Association canadienne-française de l'Ontario
<b>ACT</b>	Association des compagnies de théâtre
<b>AQJT</b>	Association québécoise du jeune théâtre
<b>ATFC</b>	Association des théâtres francophones du Canada (ANTFHQ avant 1996)
<b>ATSFO</b>	Association des travailleurs de la scène franco-ontariens
<b>CAC</b>	Conseil des Arts du Canada
<b>CAO</b>	Conseil des Arts de l'Ontario (Y compris le Bureau franco-ontarien et le Secteur franco-ontarien.)
<b>CNA</b>	Centre national des Arts (Théâtre français du Centre national des Arts)
<b>CRCCF</b>	Centre de recherche en civilisation canadienne-française
<b>CTP</b>	Comité des théâtres professionnels (de Théâtre-Action), table sectorielle qui a succédé au Comité provisoire des théâtres professionnels
<b>CQT</b>	Conseil québécois du théâtre
<b>DTR</b>	Programme de Développement du théâtre en région du Théâtre français du Centre national des Arts
<b>ÉNT</b>	École nationale de théâtre du Canada
<b>FTP</b>	Front commun des théâtres professionnels (une des tables sectorielles de Théâtre Action)
<b>PALO</b>	Programme d'appui aux langues officielles (programme du Ministère du Patrimoine canadien)
<b>RO</b>	Réseau Ontario
<b>ROSEQ</b>	Réseau des Organismes de Spectacles de l'Est du Québec
<b>TA</b>	Théâtre Action
<b>Tft</b>	Théâtre français de Toronto, autrefois le Théâtre du P'tit Bonheur
<b>TNO</b>	Théâtre du Nouvel-Ontario
<b>TPB</b>	Théâtre du P'tit Bonheur
<b>UDA</b>	Union des Artistes

Page couverture :

Festival 1983 – Sudbury. Roch Castonguay en Nino, le Clown, observateurs inconnus.

Photo © Jules Villemaire

# SOMMAIRE

2	<b>Note des auteurs</b>
3	<b>Remerciements</b>
5	<b>Introduction</b>
8	<b>Aux origines de Théâtre Action</b>
11	<b>Les années soixante-dix</b>
19	<b>Les années quatre-vingts</b>
35	<b>Les années quatre-vingt-dix</b>
40	<b>Le secteur professionnel</b>
46	<b>Le secteur scolaire</b>
51	<b>Le secteur communautaire</b>
55	<b>Les années deux mille</b>
56	<b>Le secteur professionnel</b>
59	<b>Le secteur scolaire</b>
62	<b>Le secteur communautaire</b>
64	<b>Et il reste tant à faire!</b>
66	<b>Bibliographie</b>
70	<b>Liste des membres des conseils d'administration</b>
73	<b>Directions de Théâtre Action</b>

**À Mariel O'Neill-Karch,  
professeure de l'Université de  
Toronto et première historienne  
du théâtre franco-ontarien :  
notre « mère mémoire » à tous.**

## NOTE DES AUTEURS

Affirmer que l'écriture de l'histoire d'un organisme aussi complexe que TA nécessite de faire des choix difficiles relève du pléonasme. Il n'en demeure pas moins qu'une sélection factuelle, dans le cas de l'étude présente, a été particulièrement difficile puisque les animateurs qui ont marqué TA se sont toujours investis avec passion au regard des nombreuses traces retrouvées dans les documents déposés dans le Fonds d'archives de l'organisme. La tâche a été rendue d'autant plus ardue du fait même que la majeure partie de ces intervenants est encore de ce monde, et dans certains cas, encore active dans le milieu théâtral franco-ontarien. En ce sens, il importe de souligner d'emblée que le récit qui suit se veut *une* lecture de l'histoire de TA, une lecture parmi tant d'autres; celle d'auteurs qui ont eu une liberté complète en ce qui concerne le contenu du document présent.

Nous avons volontairement choisi de privilégier des perspectives sociales, communautaires et politiques afin de mettre l'accent sur l'influence constante de TA non seulement sur le milieu théâtral, mais aussi sur la société franco-ontarienne dans son ensemble. La contribution de l'organisme aux grands projets de voir naître une nation franco-ontarienne et, ensuite, de constituer de toute pièce un théâtre franco-ontarien en mesure de rayonner à l'échelle internationale, est indéniable, tout comme l'est sa fonction ponctuelle de force régu-

latrice au sein du milieu. Voilà ce qui explique le rôle de leadership que le secteur professionnel a assuré au sein de cette structure depuis sa création en 1972. Fait révélateur, Lise Paiement, enseignante dans une école secondaire, et Denis Bertrand, à l'époque membre de la troupe communautaire Méli-Mélo de Kapuskasing, sont les deux seuls membres issus des secteurs amateurs de l'organisme à avoir assumé la présidence de TA (Voir la liste des membres des conseils d'administration pour de plus amples renseignements). La direction de l'organisme a autrement toujours été assurée par un intervenant ou un artiste issu du secteur professionnel.

En effet, bien que les secteurs scolaire et communautaire n'aient jamais cessé de manifester leur présence, force est de constater que la majeure partie des moments historiques marquants de TA ont été gérés par des artistes et des administrateurs rattachés aux troupes et aux compagnies professionnelles. Ce n'est qu'à la création des tables de consultation que les amateurs et les enseignants ont développé des plans d'action qui leur étaient et sont toujours propres. Au moment de dépouiller le Fonds d'archives de TA, il a été presque impossible de retracer l'évolution de ces secteurs en tant qu'entités autonomes avant le début des années quatre-vingt-dix : les traces de leurs activités se superposent continuellement avec celles du secteur professionnel dans les documents déposés au CRCCF,

principale source exploitée au moment de la conception de ce document. Autrement dit, ce n'est que plus récemment dans l'histoire du théâtre franco-ontarien que les secteurs scolaire et amateur sont devenus assez forts pour assurer un leadership à l'échelle provinciale dans leurs champs de compétence, pour comprendre les enjeux spécifiques à leurs pratiques et pour affronter les défis inhérents à leurs regroupements.

Nous tenons à apporter une seconde précision d'importance : l'invitation lancée par Denis Bertrand à Joël Beddows à rédiger l'historique de TA s'inspirait du fait qu'il était le seul à avoir dépouillé le Fonds d'archives de l'organisme avant cette date, un travail effectué dans le cadre de ses études doctorales. Cependant, son implication en tant que directeur artistique au Théâtre la Catapulte ne lui permettait pas de porter un regard objec-

tif sur TA après 1998. Son travail au Théâtre la Catapulte exigeait de lui qu'il côtoie TA de près, qu'il prenne position lors de débats marquants pour l'organisme et qu'il s'implique directement dans ses nombreux projets. Pour cette raison, même si c'est Joël Beddows qui a pris en main la rédaction des éléments historiques qui précèdent la tenue des premiers *États généraux du théâtre franco-ontarien*, c'est Amélie Mercier qui a été la principale rédactrice des événements qui ont suivi 1991.

Enfin, il est à espérer que ce document incitera d'autres chercheurs à aborder selon d'autres perspectives ce riche objet d'étude. Après tant d'heures de travail, une certitude s'impose : ce sujet n'est pas épuisé ! Au contraire, il reste énormément à faire pour rendre pleinement compte des accomplissements de TA.

## REMERCIEMENTS

Tout d'abord, nous tenons à remercier tous les membres du personnel du CRCCF de l'Université d'Ottawa qui ont rendu la rédaction de cette étude possible. Il faut également remercier le personnel de TA et, plus particulièrement, l'ancien directeur général, Denis Bertrand, qui a eu l'idée de rédiger cet historique, mais également Robert Corbeil, le directeur général actuel, qui a rendu sa réalisation possible. Un merci particulier à Ève Cardinal, qui a géré avec beaucoup de doigté le projet dans ses dernières étapes, ainsi qu'à Marc

Haentjens, pour ses précieux conseils et commentaires.

Mais avant tout, nous tenons à remercier tous les animateurs et artistes, tant amateurs que professionnels, qui ont investi TA d'une énergie sans fond depuis sa création en 1972. Le document qui suit témoigne de l'importance de leur travail. Il s'agit en fait de l'histoire d'une communauté artistique qui a décidé de se donner et de donner à l'Ontario français une tradition théâtrale.



# Introduction

---



# Introduction

L'histoire de TA est celui d'un « organisme de développement au service du théâtre franco-ontarien », un organisme qui a toujours cherché à répondre aux besoins particuliers des compagnies professionnelles, des troupes communautaires et estudiantines, et, plus récemment, des artistes pigistes professionnels, qui ont choisi d'œuvrer en Ontario français. Au-delà du dynamisme que l'on associe à cette communauté artistique depuis ses origines, ce mouvement a toujours trouvé une part importante de sa spécificité dans l'exiguïté de son milieu, un particularisme qui a incité les animateurs de TA à tisser, pendant plus de trois décennies, des rapports privilégiés entre les pratiques professionnelles et amateurs, et entre les producteurs et les consommateurs culturels de l'Ontario français. Il s'agissait de stratégies, parmi tant d'autres, qui ont permis, dans un premier temps, de faire la promotion de la nouvelle identité et de la vision culturelle dites « franco-ontariennes » pendant les années soixante-dix, et, à long terme, d'assurer l'autonomie – ne serait-ce que partielle – de leur milieu vis-à-vis de la métropole, Montréal. Pour retracer l'histoire de TA, il faut donc avoir présents à l'esprit les principaux projets qui ont marqué son existence, et qui lui ont permis d'atteindre ses objectifs et d'assurer ainsi la pérennité du mouvement théâtral franco-ontarien.

L'implication de TA dans le développement et l'enracinement d'une pratique théâtrale de langue française en Ontario – la constante qui figure dans la majeure partie des documents préservés dans le Fonds d'archives au CRCCF de l'Université d'Ottawa – a été traduit en programmation de maintes façons au fil des ans. En fait, on observe clairement des changements majeurs et parfois même radicaux dans la façon d'appréhender la mission de cette structure. Le glissement de sens dans le nom même de l'organisme

en est un parfait témoignage. Du début des années soixante-dix jusqu'au milieu des années quatre-vingts environ, l'« action socioculturelle » a été privilégiée. Les initiatives de l'époque mettaient en évidence la fonction sociale du théâtre, à savoir sa capacité de créer un discours commun de cohésion identitaire et culturelle chez les créateurs et les spectateurs. Autrement dit, le théâtre était considéré comme un moyen d'assurer le développement culturel de l'ensemble de la nation franco-ontarienne. En atteste la place de choix accordée à l'animation théâtrale pendant cette première période, un concept emprunté aux autres mouvements théâtraux contre-culturels actifs au même moment en Occident, et plus particulièrement au « jeune théâtre québécois ». Simultanément, TA a également joué un rôle de catalyseur pour le milieu théâtral : il a cherché à mettre les praticiens en contact les uns avec les autres afin d'encourager l'émergence de structures de création, sous forme de troupes tout d'abord, puis ensuite de compagnies professionnelles ou amateurs. Ce sont ces structures qui devaient, à long terme, créer et promouvoir les œuvres dramaturgiques qui allaient composer le canon franco-ontarien. La première génération de créateurs à se dire « Franco-Ontariens » prisait vraisemblablement l'interventionnisme.

Or, après 1985, les gestes posés par TA ont commencé à changer d'orientation. Ils visaient dorénavant la professionnalisation des « compagnies de métier » et de leurs productions, sans exclure, bien entendu, l'enracinement des troupes amateurs. Si, auparavant, « l'action sociale » était privilégiée, le « théâtre en tant que pratique » prenait une place prépondérante. Certes, l'animation et la formation sont demeurées les deux fers de lance principaux de TA, mais ils n'étaient plus considérés de la même façon : ils s'inscrivaient dans une logique utilitaire d'appui ponctuel,



contrairement à la logique interventionniste et populiste observée précédemment. Ce changement découlait des besoins exprimés par le secteur professionnel qui, de son côté, avait lui aussi modifié sa vision : le théâtre dit « pauvre » d'autrefois se trouvait de plus en plus délaissé par les praticiens et était remplacé par des expressions artistiques plus personnelles impliquant de nouveaux défis au niveau de la mise en marché et du rayonnement du théâtre franco-ontarien, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'Ontario français.

Par ailleurs, dès 1985, c'est en partie grâce aux appuis offerts par TA que les compagnies théâtrales de l'Ontario français ont amélioré l'administration de leurs activités. Les animateurs de TA ont aussi travaillé au renforcement des secteurs scolaires et amateurs de la pratique franco-ontarienne. Force est de constater que les visions qui avaient nourri les actions menées par l'organisme se sont peu à peu adaptées aux attentes de chaque secteur.

Il est donc peu étonnant, qu'à bien des égards, TA soit un modèle unique au Canada, c'est-à-dire un « caméléon institutionnel » conçu pour répondre aux défis qui accompagnaient les contextes régional et minoritaire caractéristiques du milieu franco-ontarien. Le besoin de maintenir des liens efficaces entre les praticiens amateurs et professionnels représente un des moyens adoptés pour assurer la pertinence continue du projet de créer, en sol ontarien, une pratique originale de langue française et d'assurer son enracinement au sein même de la société. Compte tenu du caractère très restreint de chacun des secteurs, les compagnies et les troupes ne pouvaient assurer à elles seules la pérennité de leur milieu, ce qui explique l'absence de rupture entre les différents secteurs au moment des *États généraux du théâtre franco-ontarien* en 1991.

Enfin, il importe de préciser qu'il serait faux de voir dans ce parcours de trente-cinq ans, ou même dans ce livre, l'histoire du théâtre franco-ontarien. Ce serait affirmer volontairement que l'on peut rendre compte de l'histoire complexe d'un milieu par la seule

analyse de l'une de ces composantes. Par exemple, les annales de TA ne peuvent pas expliquer l'émergence des courants esthétiques propres à la dramaturgie franco-ontarienne, le rôle particulier que joue aujourd'hui l'enseignement des arts dramatiques dans les écoles franco-ontariennes ou encore les nombreux débats autour de la diffusion et des tournées sur le territoire ontarien.

Il n'en demeure pas moins que TA est resté le cœur névralgique du théâtre franco-ontarien. C'est pourquoi toutes les problématiques liées de près ou de loin aux pratiques franco-ontariennes se sont toujours retrouvées parmi les préoccupations articulées par les équipes de TA. Cependant, c'est en retraçant l'histoire de TA que l'on est à même de comprendre comment et dans quelle mesure trois générations d'animateurs, nourris par un esprit de collégialité, ont révisé ponctuellement la mission de leur organisme et, *in extensio*, de leur milieu, pour ensuite veiller à la mise en place de projets de développement et de structures capables de répondre aux besoins préalablement définis.

Le succès artistique et le rayonnement actuel du théâtre professionnel, le degré actuel d'enracinement des troupes communautaires et le succès considérable du Festival de théâtre en milieu scolaire sont tous les fruits de leur engagement et de leurs efforts. Ils ont ouvert la voie à la quatrième génération de créateurs à se dire « Franco-Ontariens » qui nourrit actuellement et progressivement TA de ses projets.

# Aux origines de Théâtre Action (TA)

Contrairement à la renaissance acadienne des années soixante-dix, le grand mouvement culturel, identitaire et communautaire autonomiste franco-ontarien de cette même décennie ne s'était jamais doté d'une plate-forme politique explicite. Les intervenants les plus visibles en Ontario français étaient, pour la plupart, des artistes de vingt à trente-cinq ans qui cherchaient à créer une nouvelle culture pouvant accompagner la nouvelle identité franco-ontarienne. Pendant près de quinze ans, des jeunes artistes, pour la majorité sans formation, ont exprimé leurs visions de la réalité sur le mode de la « contre-culture », refusant ainsi l'identité canadienne-française, véhicule de valeurs alors considérées désuètes. Il s'agissait là de la génération d'animateurs et de créateurs qui a contribué à faire du théâtre le porte-parole de leurs préoccupations et qui a fondé TA.

Ce mouvement de rupture identitaire et culturelle germait depuis dix ans. Les origines de l'idée d'un « Ontario français culturel », appelé parfois le « Nouvel-Ontario », la « Franco-ontarie » ou la « Francontarie », remontaient au début des années soixante, au moment où les Canadiens français de l'Ontario étaient confrontés aux revendications indépendantistes du Québec. Les nationalistes québécois, qui ont plus tard fondé le Parti québécois, avaient décidé d'abandonner symboliquement et politiquement leurs anciennes colonies outre-frontières, établies principalement à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles par l'Église catholique, afin de pouvoir se concentrer sur la construction et sur la promotion d'une nation québécoise. L'adoption d'un discours autonomiste par de jeunes francophones progressistes de l'Ontario était également tributaire de changements démographiques et économiques endogènes à leur province d'origine. Pendant les années soixante, la

population francophone de l'Ontario s'était subitement et rapidement urbanisée.

C'est ainsi qu'une société rurale, agraire et peu scolarisée, ayant préservé un fonctionnement unilingue dans des agglomérations insulaires et souvent isolées, a vu une part importante de sa population se déplacer vers des villes comme Sudbury, Timmins, North Bay, Ottawa, Toronto et Windsor. Des générations complètes sont alors parties à la recherche de travail dans les mines, les usines de pâtes et papier, les manufactures ou la fonction publique. Avec l'exode rural de ces fils et filles d'agriculteurs, la langue de la sphère publique est devenue inévitablement l'anglais, et celle de la sphère privée, le français. Les francophones de l'Ontario sont ainsi passés d'un statut majoritaire sur le plan local à un statut minoritaire, d'un statut de notables à un statut d'ouvriers au service d'industriels anglophones. Plusieurs d'entre eux ont très vite compris que cette nouvelle donne amènerait la folklorisation de leur culture et de leur langue.

Cette importante rupture identitaire s'est aussi effectuée dans le contexte du projet trudeauiste qui visait à faire du Canada un pays bilingue. Pour mettre en œuvre les recommandations de la Commission Laurendeau-Dunton (1965-1967), le gouvernement fédéral a adopté un projet d'homogénéisation identitaire et culturelle pour tous les canadiens d'expression anglaise et française en préconisant une politique de bilinguisme et de biculturalisme.

La collectivité franco-ontarienne a accepté les avantages financiers offerts par le gouvernement fédéral pour susciter la création d'institutions et d'infrastructures bilingues : c'est ainsi que l'Université Laurentienne, le Collège Glendon, des écoles secondaires et des hôpitaux ont été fondés, malgré les critiques du milieu artistique qui se refusait au bilinguisme institutionnalisé parce

qu'ils percevaient ce dernier comme un phénomène qui mènerait à la déconsidération de leur culture, étant donné que les Franco-Ontariens ne pouvaient pas exercer un contrôle complet sur ces institutions.

Même le gouvernement ontarien, le plus puissant des gouvernements provinciaux, n'est pas resté insensible au projet de réconciliation nationale proposé par Pierre Elliot Trudeau. Le Premier ministre ontarien John Robarts a ainsi créé le Comité franco-ontarien d'enquête culturelle parallèlement à la Commission Laurendeau-Dunton. Composé de représentants des quatre coins de la province, le comité a produit le *Rapport Saint-Denis* dans lequel le gouvernement de l'époque reconnaissait l'existence et l'importance de la population francophone de l'Ontario. Cependant, si l'existence d'une identité distincte de celle du Québec était affirmée dans le titre du rapport, les conclusions de ce dernier niaient l'existence d'une « culture franco-ontarienne », et ne proposaient aucune mesure favorable à son développement. Dans les faits, les recommandations s'inscrivaient dans une vision trudeauiste d'homogénéisation culturelle précisant que les Franco-Ontariens ne pouvaient s'émanciper culturellement du Québec<sup>1</sup>.

Or, seulement quelques années après le dépôt du *Rapport Saint-Denis*, le discours de Jean Lesage qui présentait le Québec comme le foyer de la francophonie canadienne<sup>2</sup> a cédé la place à celui de René Lévesque qui considérait les francophones hors Québec comme des « dead ducks », commentaire fait à Windsor en 1972. De plus, lors des crises scolaires qui allaient marquer le mandat de Bill Davis en tant que Premier ministre de

l'Ontario dans les années soixante-dix et au début des années quatre-vingts, la population franco-ontarienne ne recevait que peu de soutien de la part du Québec. Devant cette indifférence et, plus tard, l'intolérance croissante du gouvernement ontarien, les autonomistes culturels et les nationalistes franco-ontariens, la plupart liés au théâtre identitaire de création en émergence, s'étaient donnés comme projet d'affirmer leur particularisme culturel.

C'est paradoxalement dans le cadre d'une initiative émanant des recommandations du *Rapport Saint-Denis* et animée par des nationalistes québécois que les autonomistes franco-ontariens se sont regroupés pour la première fois. Les auteurs du rapport recommandaient la création d'un Conseil d'orientation culturelle qui devait avoir un statut similaire à celui du Conseil des Arts de l'Ontario (CAO) et dont le mandat n'était pas celui d'appuyer la création mais d'animer le milieu francophone<sup>3</sup>.

Ce mandat, en fin de compte, a été confié au Secteur franco-ontarien du CAO, dirigé par Richard Casavant. Ce dernier a créé « Opération Ressources », un projet interventionniste socioculturel très semblable à ceux animés plus tard par TA après sa fondation. Le choix de la firme In-Média a été décisif de par sa spécialisation en animation culturelle. Les premiers ateliers ont été offerts à Kapuskasing. André Paiement du Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO) et Louise Tanguay de la Fabrik à Pantouf, mais aussi quelques praticiens de l'Est, dont Jeanne Sabourin de L'Atelier y ont participé<sup>4</sup>. Aux dires de cette dernière, le mot d'ordre était de demeurer solidaires dans la lutte contre l'effritement culturel et linguistique des francophones du Nouvel-Ontario.

Du 2 au 9 juillet 1971, une vingtaine de participants ont convergé vers le Grand Nord pour suivre des stages intensifs. Les animateurs montréalais, ouvertement nationalistes et réfractaires à la vision biculturelle du Canada, ont inspiré aux animateurs franco-ontariens quelques-unes des stratégies qui leur ont permis de rattraper leur retard vis-à-vis du milieu culturel québécois. Cette première rencontre a servi de prémices à la création de TA.

<sup>1</sup> Comité franco-ontarien d'enquête culturelle, *Le Rapport Saint-Denis* 42. Paul-François Sylvestre, analysant le rapport, fait le même constat : « À la lecture des recommandations du *Rapport Saint-Denis*, trente ans après leur publication, un constat général s'impose; il s'agit de cette approche quasi omniprésente qui consiste à voir les Franco-Ontariens comme une communauté qui doit constamment s'abreuver à une source artistique extérieure, qui demeure très souvent le Québec. » Paul-François Sylvestre, « La Culture en Ontario français : du cri identitaire à la passion de l'excellence », Ottawa, 20 mai 1999.

<sup>2</sup> Jean Lesage affirme en 1964 : « Nous croyons que le Québec est l'expression politique du Canada français et qu'il joue le rôle de mère patrie de tous ceux, qui, au pays, parlent notre langue. » Pierre Savard, « Relations avec le Québec » dans Cornelius J. Jaenen [directeur], *Les Franco-Ontariens* (Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 1993), p. 247.

<sup>4</sup> « Procès verbal, réunion du comité directeur de l'Atelier », 6 juin 1971. Fonds d'archives personnel de Gilles Provost.



Les années  
soixante-dix

---



# Les années soixante-dix

Le CAO n'a pas eu besoin de fonder le service d'animation recommandé par le *Rapport Saint-Denis*, ni même de faire appel aux services d'In-Média, car le milieu théâtral franco-ontarien a créé TA en mai 1972 à Sudbury, de façon à poursuivre le travail amorcé un an auparavant. En effet, à l'été 1971, lors d'une conférence de Theatre Ontario – un organisme de regroupement anglophone ayant un mandat semblable à celui de TA – à Geneva Park, l'histoire a voulu que huit participants de langue française, ayant pris conscience de leur communauté d'intérêts, aient refusé de s'intégrer aux ateliers de langue anglaise. Ils ont préféré former le Groupe Arc-en-ciel qui a servi de lieu de rencontre dans le cadre de cette même conférence. À cette occasion, ils ont tracé un premier bilan de l'activité théâtrale de langue française en Ontario et ont tenté de définir les besoins de leur milieu. Jeanne Sabourin, présente lors de cette première rencontre, a, depuis, affirmé ceci : « Avec seulement deux troupes professionnelles actives à l'époque, comparé aux anglophones qui étaient déjà bien organisés, nous avons senti que les besoins et le travail de développement et d'enracinement local à faire n'étaient pas les mêmes<sup>5</sup> ». Les membres de ce même groupe ont donc créé un comité *ad hoc* qui a commandé une étude de toutes les pratiques de langue française en Ontario.

Pierre Beaulne, par l'entremise de son rapport, a entériné les constats du Groupe Arc-en-ciel. L'étude du fonctionnement de dix des dix-sept troupes actives sur le territoire à l'époque a mis en évidence le retard qu'accusaient les francophones de l'Ontario par rapport aux

anglophones. Cela lui a permis de souligner la nécessité de créer un organisme de développement en vue de stimuler une activité théâtrale de langue française. C'est que les francophones avaient accordé peu d'importance à l'orientation de cette activité, que ce soit dans sa forme ou dans son contenu, et avaient fait peu de distinction entre les pratiques amateurs et professionnelles, puisque ces dernières étaient quasiment absentes à l'époque.

En fait, lors du forum provincial organisé par le Groupe Arc-en-ciel au printemps suivant à l'Université de Sudbury, collège affilié à l'Université Laurentienne, animateurs et artistes ont mis l'accent sur l'action socio-culturelle plutôt que sur le théâtre proprement dit. Dans son compte rendu, Pierre Beaulne écrivait :

Les 5, 6 et 7 mai dernier [1971], Théâtre-Action regroupait, pour la première fois dans l'histoire du théâtre franco-ontarien, tous les gens qui s'occupaient directement ou indirectement du théâtre dans la province. / Cette première rencontre provinciale orienta les participants vers une expérience d'animation et de création théâtrales où les techniques d'applications conduisant à L'ACTION eurent une place de choix à l'ordre du jour<sup>6</sup>[.]

Les intervenants ont également parlé du besoin de créer un théâtre professionnel de tournée. Or, avant même la fin de leur rencontre, le besoin de mettre sur pied une structure flexible en mesure d'offrir des services de formation en art

<sup>6</sup> Pierre Beaulne, Ottawa, 5 juillet 1972, « Rapport de la conférence de Sudbury » p. 7, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64-3/5/31.

<sup>5</sup> Jeanne Sabourin, entrevue privée, 10 mai 2000.

dramatique et en animation communautaire a été considéré prioritaire .

Lors de la première assemblée générale de TA, les premiers objectifs de « l'organisme de développement au service du théâtre franco-ontarien » ont été formulés :

1. Voir à la formation
  - A. D'un service de coordination;
  - B. D'un réseau de communication entre les différents centres;
  - C. D'un centre de formation et de ressources;
  - D. D'un service de diffusion;
2. Voir à l'organisation
  - A. D'un festival d'expression;
  - B. D'un circuit de tournée;
  - C. Des futures rencontres sur le plan provincial<sup>7</sup>.

Depuis sa fondation donc, TA a cherché à rallier tous les praticiens et toutes les compagnies de langue française de l'Ontario, et a exclu ceux et celles du Québec et des autres provinces canadiennes : il a ainsi tracé les premières frontières de l'Ontario français.

Sous la direction de Pierre Beaulne, son premier coordonnateur général, et de Lucien Crustin, son premier président du conseil d'administration, TA a traduit les objectifs établis en une série de programmes favorisant la concertation entre les artistes, les troupes et la communauté franco-ontarienne. Jacques Desnoyers, le successeur pressenti de Pierre Beaulne à la coordination générale, a d'abord été embauché en tant qu'animateur culturel. C'est lui-même qui a créé une première série de programmes, toujours dans le but de « conscientiser » les artistes en herbe et de stimuler une activité théâtrale, qu'elle soit professionnelle, amateur ou scolaire, mais aussi pour rapprocher les artistes de leur public naturel, la population franco-ontarienne. Les trois objectifs étaient considérés aussi primordiaux les uns que les autres.

Fait important à souligner, Desnoyers était issu du milieu du « jeune théâtre

québécois ». Il lui a donc emprunté certains traits, comme l'importance de réunir de jeunes créateurs ouverts à des pratiques qui dépassaient les cadres du théâtre dit traditionnel en salle fixe :

Nicole Doucet – Le concept d'animation locale est beaucoup plus venu de Desnoyers dans le sens qu'il disait [qu'] on est les deux [troupes] franco-ontarien[ne]s. Faut pas s'énerver, on est jeune, pis y vont être en train d'apprendre, pis y vont être plein de contradictions, d'énervement, mais au moins c'est du souffle. C'est pas fini, ça commence. Y faut assumer le milieu [,] *Lavalléville* (A. Paiement) c'est un peuple, c'est un pays, le monde en plus petit. C'est notre image, pis que notre image soit dure, qu'a soit fuckée et pleine de contradictions comme *Lavalléville* l'était, ben c'est nous autres ça. C'est nos ghettos *Lavalléville*.

André Legault – Dans ce sens là, Beaulne avait mis des outils sur pied. Desnoyers avait senti qu'y fallait axer sur les jeunes<sup>8</sup>.

TA a emprunté une autre stratégie au « jeune théâtre québécois » : tout comme lui, il a privilégié les festivals provinciaux comme outil de diffusion, ce qui lui a permis de réunir les praticiens professionnels et amateurs pour offrir des stages de formation et pour diffuser les productions des troupes auprès d'une population dispersée dans l'ensemble de la province. Chaque festival se tenait dans une ville différente choisie en fonction de la composition du milieu, de préférence majoritairement francophone et ouvrier. La volonté d'offrir une formation au public était intrinsèque à chaque exercice, faisant des Franco-Ontariens de toute la province – selon les organisateurs des festivals – des complices de leurs artistes.

Pendant six ans, les organisateurs ont respecté cette politique. Les villes choisies pour accueillir ces festivals en témoignent :

<sup>7</sup> Pierre Beaulne, « Rapport de la conférence de Sudbury », p. 2.

<sup>8</sup> J. Pierre Bégin, « Entrevue », *Liaison*, n°1 (été 1978), p. 11.

1974 Elliot Lake  
 1975 Pénétanguishene  
 1976 Cornwall  
 1977 Hearst  
 1978 Sturgeon Falls  
 1979 Rockland

Pourtant, en dépit de cette volonté affirmée, et en raison de l'inefficacité de certaines stratégies d'intégration, il y a eu moins de contacts entre les résidents de ces villes et les festivaliers que l'auraient souhaité les organisateurs<sup>9</sup>. Il n'en demeure pas moins qu'entre 1972 et le milieu des années quatre-vingts, TA était explicitement engagé envers les artistes et la communauté franco-ontarienne, particularité notable de ses activités durant les années soixante-dix. Les animateurs de l'époque tels André Legault, Carmelle LeGal-Brodeur, Anne-Marie de Varennes-Sparks et Nicole Doucet ont œuvré sans relâche pour rapprocher les deux groupes.

Comme ailleurs en Occident, pendant cette décennie de la « contre-culture », des pratiques théâtrales socialement rassembleuses ont été privilégiées: des formes théâtrales contestataires qui visaient la « subversion, la transgression, [et] la protestation<sup>10</sup> ». Dans un hommage à Nicole Doucet, coordonnatrice générale de TA entre 1975 et 1979, Denise Truax<sup>11</sup> a évoqué ce phénomène :

« Ce qui t'intéresse? Que chacun, par le théâtre, trouve son lieu particulier et sa parole et que celle-ci devienne

le véhicule d'un questionnement personnel, le moyen d'assumer et plus tard de résoudre des contradictions à la fois individuelles et collectives. Entre-temps, tu considérais aussi l'importance de défaire ce lien unique, ce lien familial qui nous liait alors au Québec et à sa culture. Cette réflexion coïncide avec la découverte d'autres groupes – de théâtre, d'animation, d'action – tous des groupes engagés, œuvrant dans diverses villes de l'Ontario. Ce sera le début de la reconnaissance de notre particularité<sup>12</sup>.

Il n'est pas étonnant que des populations isolées et rurales se soient méfiées des festivaliers et de leurs spectacles, mais aussi et surtout, de leurs discours à tendance socialiste, un discours dénoncé par l'élite catholique. Par conséquent, la communalisation souhaitée entre producteurs et consommateurs culturels potentiels s'est surtout résumée à la création de liens entre les artistes. Par ailleurs, la quasi-absence, dans les archives, de commentaires sur la qualité des spectacles présentés laisse penser que l'esprit démocratique qui inspirait l'ensemble de leurs efforts s'appliquait aussi à la sélection des pièces. Ces festivals jouaient donc un rôle de consécration endogène pour l'institution qui investissait toute son énergie dans la formation et l'animation :

Un 5<sup>e</sup> festival de Théâtre-Action, 5<sup>e</sup> festival de théâtre franco-ontarien et en fait un 5<sup>e</sup> festival de l'action franco-ontarienne en ce domaine. Prétentieux? Pas autant qu'on pourrait le croire. Il est indiscutable que ce festival a été un point tournant du théâtre franco-ontarien et aussi de Théâtre Action. En tant qu'organisme, en proposant et en acceptant l'esprit de l'écriture, on a consacré une évolution dont les étapes ont servi à étoffer le squelette du théâtre franco-ontarien. Tout en y restant profondément attaché, on est loin du « se découvrir, se fonder, des quatre coins

<sup>9</sup> Lise L. Roy se rappelle que certains des participants masculins se faisaient attaquer physiquement par des résidents des villes industrielles. André Legault évoque le peu de contact entre les résidents de Sturgeon Falls et les festivaliers, et que certains spectacles étaient vus seulement par les membres de la communauté artistique présents. Après le festival de Sturgeon Falls, Nicole Doucet a constaté que « la structure générale du festival se voulait un événement populaire dans le milieu et [...] par moments on s'est senti marginaux, [et] que l'on faisait loin du monde » « Du festival » *Liaison*, n° 3 (1978), p. 2.

<sup>10</sup> Marco De Marinis, « Sociologie » dans André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis et Anne Ubersfeld (directeurs), *Théâtre modes d'approche* (Bruxelles : Éditions Labor, 1987), p. 84.

<sup>11</sup> L'animatrice « Denise Truax », aujourd'hui la directrice générale de la maison d'édition *Prise de parole*, n'utilise pas de lettres majuscules au début de son nom et de son prénom, et ce, depuis le début des années quatre-vingts.

<sup>12</sup> Denise Truax, « En reconnaissance », *Liaison*, n° 5-6 (mai 1979), p. 3.



de l'Ontario » de Fernand Dorais. La conscience de notre NOUS est faite<sup>13</sup>.

Ce « Nous » se rapportait bien plus aux artistes qu'aux autres secteurs de la communauté francophone de l'Ontario. C'est à l'instigation de TA que le « Nouvel-Ontario » du TNO, l'espace culturel des premiers praticiens à se dire « Franco-Ontariens », s'est élargi pour devenir aussi l'espace culturel de tous les artistes franco-ontariens. En somme, pendant les années soixante-dix, TA a favorisé les producteurs qui ont voulu créer un théâtre franco-ontarien original et qui, pour ce faire, ont pratiqué un théâtre « pauvre », un théâtre de tournée présentant le plus souvent des créations collectives porteuses d'un message de cohésion identitaire pour les étudiants, les jeunes adultes et pour la classe ouvrière.

Si, en 1972, TA s'est donné comme mandat d'agir en tant qu'organisme de développement consacré à l'animation socioculturelle, à la formation et à la fête communautaire qui devait regrouper artistes et spectateurs, TA est aussi devenu une force de normalisation du milieu dans lequel il effectuait une mission interventionniste, celle qui avait inspiré sa propre création :

Tout comme aujourd'hui il était alors évident que Théâtre-Action allait vouer ses énergies à développer un théâtre utilitaire, un outil d'identification et de valorisation d'un peuple plutôt qu'une forme d'art. À ceux qui l'accusaient de favoriser unilatéralement un théâtre politique, Théâtre-Action faisait la sourde oreille, convaincu que le simple geste de présenter en [sic] scène ou dans la rue un théâtre miroir (d'une réalité sociale) est un geste politique<sup>14</sup>.

Plus spécifiquement, TA a investi une part de plus en plus importante de ses ressources dans la promotion d'une dramaturgie inspirée des réalités propres

à la population franco-ontarienne, même si cette dernière ne s'y intéressait que partiellement :

La création d'un théâtre auquel pourra s'identifier le public franco-ontarien<sup>15</sup> dépend en grande partie de la création d'une dramaturgie franco-ontarienne de qualité. / Le programme Dramaturgie du CAO ne garantit pas par lui-même un outil fort intéressant qu'il faudra continuer à exploiter en autant qu'il existe. / Théâtre-Action devra en collaboration avec les théâtres professionnels, la maison d'édition Prise de Parole et les troupes permanentes, découvrir les moyens dynamiques pour encourager et former des auteurs franco-ontariens. On devra s'assurer en plus, en se donnant les outils appropriés, la diffusion et la production de textes<sup>16</sup>.

À l'époque, TA était convaincu que présenter des spectacles à un public minoritaire était une forme d'animation. La circulation des productions de création allaient également devenir une priorité et TA a commencé à organiser des tournées pour les compagnies de création<sup>17</sup>, une nouvelle façon de diffuser les créations auprès du public franco-ontarien. De plus, l'organisme a encouragé la circulation des textes créés auprès des troupes

<sup>13</sup>Alain Poirier, « Une vague de fond "Made in Ontario" », *Liaison*, n° 15 (avril 1981), p. 6.

<sup>14</sup>Il s'agit ici d'une épellation de *franco-ontarien* plus tard abandonnée, mais retrouvée à quelques reprises dans les documents émis par TA entre 1975 et 1985.

<sup>15</sup>[Auteur inconnu], « Quelques projections », [sans date]. Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64-3/9/14. Lise Leblanc, qui travaillait pour TA entre 1975 et 1982, a précisé qu'il s'agissait d'un document de réflexion adopté plus tard par l'exécutif de TA vers la fin des années 1970. Lise Leblanc disait dans entrevue privée, 25 octobre 2000: « [L]es items suivants ébauchent quelques grandes lignes de force, nouvelles à cette années. / 1. La dramaturgie franco-ontarienne. Celle-ci devient prioritaire au sein de la programmation. À cet effet, nous sommes à élaborer les modalités d'un stage de dramaturgie qui s'adresse à des individus ou à des groupes qui écrivent déjà leurs propres textes », [Théâtre Action, « TA », p. 11.]

<sup>17</sup>« 3. Théâtre-Action a coordonné cette année la tournée de la Corvée de Vanier, dans les différents centres de l'Ontario français. Le spectacle *La Patente ou l'Union fait la force* décrivait l'existence d'une société secrète ayant existé pendant plus de 50 ans en Ontario. Son caractère historique et politique était intéressant pour les Franco-Ontariens. L'agent de tournée était Alain Poirier. » [Théâtre-Action, « Rapport des activités de Théâtre-Action du 1<sup>er</sup> juillet 1976 au 30 juin 1977 », Assemblée générale, p. 6, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64-3/1/8.

<sup>13</sup>Paulette Gagnon et Michelle Deshaies, « En proposant et en acceptant l'esprit de l'écriture », *Liaison*, n° 3 (décembre 1978), p.1. Nicole Doucet a souligné l'importance de la création d'une dramaturgie franco-ontarienne dès les premières heures de Théâtre Action. [sans titre], *Liaison*, n° 1 (été 1978), p. 2.

scolaires et amateurs avec l'espoir de voir ainsi émerger un répertoire franco-ontarien. Il a aussi encouragé les troupes amateurs à monter leurs propres créations collectives, appuyées par des animateurs de TA issus du secteur professionnel.

C'est ainsi que les champs de développement de TA se sont précisés au fil des ans. Les premiers animateurs à l'échelle provinciale – Jacques Desnoyers de 1973 à 1975, puis André Legault de 1975 à 1977 – ont d'abord été épaulés – pour être ensuite remplacés – par des animateurs régionaux œuvrant principalement auprès des groupes scolaires et amateurs. Il est impossible de retracer l'historique des secteurs scolaire et amateur, aussi appelé « communautaires », au sein de TA pendant cette première décennie d'existence puisque l'idée même de prendre en considération les besoins spécifiques de chacune des pratiques date des années quatre-vingt-dix. Selon la logique démocratique qui dominait à l'époque au sein de l'organisme, une telle division entraînait en contradiction avec le principe même de la valorisation de toutes les formes théâtrales présentes en Ontario : manifestement, l'approche de TA entre 1971 et 1979 a été nourrie par un holisme ambiant.

Cependant, les troupes amateurs et scolaires étaient généralement caractérisées par une plus grande instabilité comparées aux troupes professionnelles, pourtant fragiles elles aussi : rares sont les structures amateurs des années soixante-dix répertoriées dans le Fonds d'archives de TA dont l'existence ait pu se prolonger au-delà de cette décennie. Il est donc peu étonnant que les artistes aient consacré une partie importante de leur énergie à la consolidation de ces structures. À titre d'exemple, au troisième Festival provincial de TA tenu à Cornwall en 1976, des dix spectacles programmés, quatre troupes amateurs, à savoir le Théâtre Sans-Cerveau de Hawkesbury, le Théâtre Taro-Pistes de Rockland, le Théâtre Boukane de Windsor et Le P'tit Moulin de Sudbury ont présenté des productions, et, pour chacune d'elles, des créations<sup>18</sup>. Plus aucune de ces troupes n'existe à l'heure actuelle. Malgré tous

ces efforts et confronté à cet échec, TA a mis sur pied, en 1977, un système de festival régional, dans le but de se rapprocher davantage des membres des troupes et pour répondre aux besoins spécifiques de ces dernières, qui étaient établies dans le Nord, le Sud et l'Est de la province. Parmi les noms récurrents dans les listes d'animateurs et d'organiseurs de ces festivals, on trouve Paulette Gagnon, Nicole Doucet, Daniel Jacques, André Legault, André Paiement, Sylvie Trudel, Paulette Léger, Anne-Marie de Varennes-Sparks et Mariette Théberge<sup>19</sup>.

Peu de temps après, des tensions se sont rapidement fait sentir parmi les membres de TA. En effet, l'organisme, tout en offrant des services d'animation, s'était également mis à encourager l'émergence d'un théâtre d'intervention professionnelle voué à la promotion d'une nouvelle culture dite « progressiste » : la culture des « jeunes ». Sans qu'il n'y ait eu de scission, des dissensions importantes ont vu le jour entre les compagnies qui avaient pour mission de créer un théâtre utilitaire et pauvre et celles qui avaient pour « mandat » de monter des pièces de répertoire dans des productions plus élaborées en salle fixe telles la Compagnie Gilles-Provost et par moment le TPB, L'Atelier et même le TNO (après le départ d'Hélène Gravel). Cela peut expliquer pourquoi, la Compagnie Gilles-Provost n'a jamais présenté de production lors d'un Festival de TA, et pourquoi la participation du TPB était au mieux irrégulière. Même si TA n'a pas remis en question ses efforts visant à rassembler l'ensemble des producteurs et des créateurs du territoire, il a exercé certaines pressions sur les compagnies du second type qui avaient soit disparu, soit modifié leur mandat.

En 1976, le CAO a mis sur pied un second comité ayant pour mandat de préparer un bilan des activités culturelles ayant été réalisées en Ontario français depuis 1969, et de formuler des recommandations pour orienter l'attribution des subventions accordées aux artistes

<sup>18</sup>Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64-3/4/7.

<sup>19</sup>« Animation locale », Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64-3/9/18.

francophones. Le rapport *Cultiver sa différence : Rapport sur les arts dans la vie franco-ontarienne*, communément appelé *Le Rapport Savard*, a été présenté à Frank F. McEachren, président du conseil d'administration du CAO, le 30 septembre 1977. Dans ce rapport, le CAO était encouragé à abandonner la vision conservatrice, québéco-centriste et élitiste canadienne-française de la culture incluse dans le *Rapport Saint-Denis*, et à adopter une philosophie interventionniste. La régionalisation, voire la « provincialisation », et la démocratisation culturelle étaient dorénavant de mise. En 1977, l'année même de la fermeture de l'Atelier et de la Compagnie Gilles-Provost, ce comité a reconnu l'existence de compagnies théâtrales de langue française à Sudbury, à Ottawa et à Toronto et a préconisé l'appui aux compagnies de création plutôt qu'aux compagnies liées au Québec.

Tout était en place pour la seconde vague d'animateurs de TA qui allait embrasser la cause de la professionnalisation de l'animation et des pratiques.





Les années  
quatre-vingts

---

# Les années quatre-vingts

Les années quatre-vingts ont permis à TA et à ses membres de mesurer les limites de leur influence en Ontario. L'idée d'une autonomie complète vis-à-vis de Montréal, la métropole traditionnelle de tous les francophones du pays, n'a pas été poursuivie. Par exemple, en dépit des priorités adoptées par le CAO à la suite du dépôt du *Rapport Savard*, TA a abandonné le projet qui aurait pu mener à plus d'indépendance. Anne-Marie de Varennes-Sparks, directrice de la troupe Perds pas l'Nord, cherchait à créer un syndicat distinct de l'Union des artistes (UDA), syndicat basé à Montréal, mais qui était devenu actif en Ontario français au moment de l'ouverture du CNA en 1969. Toujours fidèles aux tendances socialistes qui avaient marqué le théâtre franco-ontarien des années soixante-dix, de Varennes-Sparks et ses collègues ont alors choisi le nom de l'Association des travailleurs de la scène franco-ontariens (ATSFO)<sup>20</sup>. Mais, malgré l'appui de TA et de sa coordonnatrice générale Nicole Doucet, qui croyait sûrement que l'ATSFO puisse faire avancer appréciablement le processus d'autonomisation des artistes de la scène franco-ontarienne, le syndicat n'a jamais vu le jour, faute de soutien des comédiens d'Ottawa.

Cependant, les compagnies francophones au sein de TA n'ont jamais cessé de garder une relative autonomie leur permettant de se concerter et, au besoin, de faire front commun pour relever les défis imposés par des contextes géographiques et démographiques particuliers à l'Ontario français. Autrement dit, TA a été, pour les producteurs, un espace de dialogue, et un organisme de développe-

ment et de gestion de certains éléments régulateurs de leur milieu. À titre d'exemple, TA est demeuré l'organisateur des festivals provinciaux qui avaient promis progressivement la consécration des productions montées. De plus, les producteurs, par l'entremise de TA, ont maintenu des liens de fraternité avec les maisons d'édition franco-ontariennes, notamment *Prise de parole* de Sudbury, pour assurer la publication de leurs textes. Enfin, TA a fondé, en 1978, la revue *Liaison*. Même si cette revue allait s'affranchir de TA en 1981, au moment de la création de la maison d'édition L'Interligne qui allait prendre le relais de sa publication, on peut affirmer que la revue *Liaison*, durant les années quatre-vingts, est demeurée un des témoignages marquants de la deuxième décennie d'existence de TA ainsi que du théâtre franco-ontarien en général.

Dirigée par Denise Truax, entre 1979 et 1982, cette revue a tenté de répondre aux besoins exprimés par un milieu théâtral en pleine ébullition, et, plus particulièrement, à ceux touchant la communication – à informer ses membres dispersés partout en Ontario au sujet des activités théâtrales se déroulant sur l'ensemble du territoire ontarien – et la réflexion sur la portée des pratiques. À cet égard, les chroniques de Denise Truax brosaient des portraits extrêmement riches des préoccupations d'un milieu en émergence, tant sur le plan politique et social que sur le plan artistique. Progressivement, et de façon souvent controversée, TA a répondu au besoin d'une critique pour le secteur professionnel, une critique d'abord amicale – le mandat de Fernan Carrière entre 1982 et 1987 – mais qui s'est révélée de plus en plus rigoureuse au cours du mandat de Paul-François Sylvestre, dès 1987. Par ailleurs,

<sup>20</sup> Anne-Marie de Varennes-Sparks, « Orientation et objectifs de l'ATSFO », *Liaison*, n°0 (mai 1978), p. 5.

si l'époque de Carrière s'est caractérisée par une ouverture sur tout ce qui entourait la production culturelle, y compris les pratiques amateurs et scolaires, sans oublier l'animation socioculturelle, sur l'ensemble du continent, Sylvestre a recentré le travail de la revue autour de la production artistique professionnelle en Ontario français<sup>21</sup>.

L'évolution de la politique éditoriale de *Liaison* n'a pas été le seul indice d'une « sectorialisation » progressive au sein de TA entre 1980 et 1990. Le signe avant-coureur d'une rupture progressive entre le secteur professionnel et ceux du scolaire et des amateurs avait pu être observé en 1979 lors du Festival provincial qui s'était déroulé à Rockland. En effet, il s'y était tenu une des premières réunions visant à mettre sur pied un syndicat pour les artistes. Par ailleurs, dans le cadre de ce même Festival, une nouvelle génération de créateurs formés par le Conservatoire de Québec avait fondé le Théâtre de la Vieille 17. Ainsi, le milieu professionnel avait commencé à cultiver des liens et à se comparer aux compagnies membres de l'Association québécoise du jeune théâtre (AQJT). En outre, une complicité s'était déjà établie entre les compagnies franco-ontariennes et québécoises puisque certaines de ces dernières participaient au Festival. Mais, même si en 1978, l'AQJT faisait la distinction entre les « troupes amateurs » et les « troupes de métier », une telle sectorisation n'existait pas encore en Ontario français. Elle ne verra en fait le jour que bien des années plus tard. Il faut dire que l'engagement politique de la pratique théâtrale est resté longtemps plus prégnant en Ontario qu'au Québec étant donné qu'il permettait à la communauté de poursuivre son combat dans le dossier des écoles secondaires de langue française.

Il est donc peu étonnant qu'en 1978, lors d'une réflexion autour des orientations futures de TA, Pierre-René Goupil ait affirmé ce qui suit : « Pour la survie à long terme de Théâtre-Action, il est donc essentiel qu'il se préoccupe entre autres objectifs de la survie du fait francophone en Ontario<sup>22</sup> ». Or ce n'est qu'en 1985 qu'il est devenu évident que cette vision était incompatible avec celle

de l'élite qui contrôlait les centres culturels, les écoles et l'Association canadienne-française de l'Ontario (ACFO). Respectueuse des valeurs canadiennes-françaises établies, notamment celles liées à la survivance, l'élite francophone de l'Ontario se reconnaissait toujours très peu dans un théâtre engagé, et refusait d'accueillir des spectacles remettant en cause leur vision conservatrice d'une culture repliée sur elle-même<sup>23</sup>. Ces forces hostiles à « l'esprit du Nouvel-Ontario », dont parlait André Legault pendant les années soixante-dix, demeuraient, aux dires des artistes et des animateurs, « figées dans le temps<sup>24</sup> » :

C'est aussi au tournant de la nouvelle décennie que le milieu franco-ontarien a été marqué par le départ de plusieurs intervenants, des personnalités influentes ayant largement défini les activités des années soixante-dix. En 1981, Eugène Gallant et Anne-Marie de Varennes-Sparks ont respectivement quitté les directions artistiques du TPB et de la troupe Perds pas l'Nord. Le deuxième collectif du Théâtre d'la Corvée a lui aussi tiré sa révérence. À ces postes vacants s'est ajouté, toujours en 1981, celui de la direction artistique du TNO. Or aucun départ n'a été autant souligné par *Liaison* que celui de Nicole Doucet, coordonnatrice générale sortante de TA. Malgré son jeune âge – elle avait accédé à son poste à l'âge de 21 ans –, cette femme dynamique avait dirigé l'action de TA, et, par conséquent, celle de la majeure partie de la communauté artistique franco-ontarienne. Le bilan de son mandat, dressé par Denise Truax, soulignait ses réalisations :

[De] Pierre [Beaulne], dont tu assumeras la relève, tu retiendras deux nécessités, deux perspectives de développement : celle de promouvoir, globalement, le théâtre en

<sup>21</sup>Marie-Élizabeth Brunet, « Liaison...une histoire en chapitres », *Liaison*, n° 100 (janvier 1999), p. 7-10.

<sup>22</sup>Pierre-René Goupil, « Préambule au plan à moyen terme 1978-1982 », Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64-3/9/19.

<sup>23</sup>« Mais je crois que c'est surtout un problème de distribution. Ce n'est pas le public qui achète les spectacles, malheureusement, mais les animateurs culturels. Or, le plus souvent, ils privilégient une certaine forme de théâtre à laquelle les gens finissent par s'accoutumer, puisqu'on ne leur en montre pas d'autre ». [Marc Haentjens, « Engagement à conscientiser? Engagement à commu-niquer? », *Liaison*, n° 13 (décembre 1980), p. 9-10.

<sup>24</sup>Paulette Gagnon, entrevue privée, 25 janvier 2001.

**THEATRE ACTION**

★ ★

FESTIVAL PROVINCIAL  
juin '82  
SUDBURY !!



4<sup>e</sup> Festival de Théâtre francophone  
27 juin au 4 juillet  
OTTAWA - Centre National





Ontario francophone et ce, sous toutes ses formes et manifestations; mais aussi celle de créer un théâtre typiquement franco-ontarien – dans son contenu et son expression. Il est impératif d'expérimenter pour finalement inscrire un langage théâtral de chez nous. / [C]oncrètement, cela voudra dire d'offrir des services qui susciteront tant la formation que la création. [C]hacun des outils offerts aura un double mandat à remplir : par la formation, contribuer au perfectionnement; par l'animation, ouvrir sur la création, sur l'expression de soi. [P]ar ces moyens, soutenir les troupes dans leurs activités afin qu'elles puissent se découvrir elles-mêmes. / [...] [À] travers ces rencontres et les reconnaissances, des techniques se frotteront, les langages s'ébaucheront, des gestes se répondront, créant une communauté de ressources : présence, échange, parole/identité, milieu, dramaturgie<sup>25</sup>.

Nicole Doucet a été véritablement un des animateurs les plus importants de la génération qui a créé les assises du milieu culturel franco-ontarien. Les artistes qui ont suivi n'ont pas abandonné les valeurs, les méthodes de travail ou les buts de TA, qui a été dirigé dès l'hiver 1979 par Marc Haentjens, diplômé de l'École des hautes études en administration de Paris. Son embauche par le conseil d'administration a fait l'objet d'une controverse, puisque plusieurs membres craignaient qu'une vision trop mercantile de la culture soit imposée à l'organisme. Ils auraient préféré voir à la tête de TA Odette Gagnon, candidate ayant postulé au même moment que Marc Haentjens. Elle était alors animatrice pour l'AQJT et plus connue dans le milieu franco-ontarien. Mais le conseil d'administration a préféré lui offrir le poste d'animatrice provinciale, qu'elle avait accepté.

Malgré les craintes de certains, Marc Haentjens a vite affirmé qu'il partageait la vision promue par TA depuis 1972.

L'organisme est donc demeuré opposé à la notion d'une « culture de prestige » inaccessible à la population franco-ontarienne peu scolarisée et dispersée géographiquement: c'est cette même opposition qui a défini ses efforts entre 1980 et 1985. Ainsi, dans une communication présentée à la Commission Applebaum-Hébert en 1982, TA, en tant que lieu de regroupement du « jeune théâtre franco-ontarien », a revendiqué un financement adéquat pour un théâtre où l'artiste était considéré avant tout comme un intervenant engagé :

Une politique culturelle canadienne doit :

1. Refuser le concept d'une culture de prestige qui consacre – et subventionne en conséquence – certains artistes (producteurs) et certaines maisons de production (Centre national des Arts...) au détriment des autres producteurs culturels, mais doit plutôt favoriser un développement culturel en profondeur qui tend à soutenir et à aider l'ensemble des initiatives émergeant de la communauté.
2. Conséquemment, refuser le concept de l'artiste comme créateur indépendant et au-dessus de la réalité, qui détient non seulement la vérité sur cette réalité mais qui seul peut l'exprimer « artistiquement », au profit d'un concept de l'artiste comme travailleur culturel, qui travaille à partir de sa communauté et avec elle, qui met ses compétences au profit de la communauté, d'une part par la création, à travers laquelle il aide la communauté à se réfléchir et, d'autre part, par l'animation, au moyen de laquelle il amène la communauté à assumer son expression culturelle en lui transmettant les outils de création.
3. Conséquemment, refuser les concepts d'art élitistes – i.e. fait par un petit nombre d'invités au nom et au-dessus du grand nombre – et de spectateurs consommateurs passifs<sup>26</sup>.

Les défis qui accompagnaient cette mission étaient de taille, et seule une nouvelle génération de créateurs et d'animateurs solidaires et enthousiastes pouvait les relever. Cette nouvelle génération a non

<sup>25</sup>denise traux, « En reconnaissance », p. 3, ébauche, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64-10/10/9.

seulement réaffirmé un désir de créer de toute pièce une culture franco-ontarienne, mais aussi une volonté de la diffuser auprès d'une population culturellement et linguistiquement colonisée. Murray Maltais, critique de théâtre pour le journal *Le Droit*, a rendu compte du Festival de Rockland en ces termes :

À mon humble avis, aucune autre manifestation culturelle franco-ontarienne ne revêt tant d'importance au niveau de la rencontre, du partage et de cette fraternité que l'on n'observe pas toujours dans les milieux du théâtre, mais aussi au niveau de l'identité. Dans une province qui ne veut pas reconnaître officiellement leur langue et leur culture, des jeunes Franco-Ontariens auront une fois de plus prouvé non que cette dernière existe, mais qu'elle rayonne, et ne craint pas plusieurs comparaisons. Ce qui frappe particulièrement, c'est à coup sûr cet enthousiasme, cette énergie, cette ferveur chez les organisateurs de cette sixième rencontre annuelle. On la sent, toute proche du sentiment religieux, à une époque où celui-ci tend à se diluer. Bien peu de participants au festival ignorent le travail considérable accompli par les responsables de Théâtre Action, aujourd'hui ou d'hier, parfois au détriment de leur santé. Il y a là une manière de néo-apostolat de la culture et du théâtre qui laisse songeur d'abord, et qu'on ne peut s'empêcher d'admirer ensuite<sup>27</sup>.

En 1979, le travail de TA dans le domaine du développement communautaire était toujours perçu comme indissociable de l'enracinement et de l'essor d'une pratique franco-ontarienne. Pour poursuivre le travail de leurs prédécesseurs, TA et ses membres devaient chercher à créer des liens affectifs avec la collectivité franco-ontarienne, et ce, afin de diffuser la création dite franco-ontarienne. L'animation s'est donc retrouvée, en 1980, en tête des priorités de TA articulées de la façon suivante :

1. Animation provinciale
2. Animation régionale
3. Animation locale
4. Festival provincial
5. Festivals régionaux
6. Stages provinciaux
7. Coups de pouce
8. Dramaturgie
9. Auditions
10. Stagiaires
11. Information
12. Banques de ressources<sup>28</sup>

Dans le cadre d'un projet intitulé *Solidifier les bases du théâtre franco-ontarien*<sup>29</sup> et financé par le Programme des langues officielles du Secrétariat d'État, l'ancêtre du ministère du Patrimoine canadien, TA a offert pour la première fois les services d'animateurs spécialisés pour des clientèles spécifiques. Brigitte Haentjens a été nommée la première animatrice du milieu communautaire; Jean Marc Dalpé, du milieu professionnel; et, Isabelle Cauchy, du milieu scolaire<sup>30</sup>. Ils ont défini leur travail de la façon suivante :

Qu'est-ce que ça veut dire concrètement, être un animateur(trice) local(e), c'est-à-dire une personne – plus ou moins – proche du théâtre, qui vit quelque part dans la province ou qui est envoyée là parce qu'il n'y avait personne sur place pour faire le travail. Vivre quelque part comme « théâtres » et se faire connaître comme tel;

- savoir ce qui se passe au niveau de la vie locale, communautaire, et y participer;
- aider le théâtre qui existe déjà sur place;

<sup>28</sup>Théâtre Action, « Les Programmes de TA », *Liaison*, n° 10 (1980) p.18.

<sup>29</sup>« Théâtre Action a reçu une subvention du Secrétariat d'État lui permettant de mettre en œuvre un projet d'animation locale. Ce projet a pour but d'encourager des initiatives qui proviennent du milieu. « Solidifier les bases du théâtre franco-ontarien » est un projet qui se propose de permettre à cinq animateurs de travailler à des projets théâtraux bien précis dans leur milieu respectif. / Le projet est en marche depuis la fin du mois de décembre ('79) et la coordination est assurée par Brigitte Haentjens ». (Théâtre Action, « Annonces! De Théâtre Action... des nouvelles... », *Liaison*, n° 8 [décembre-janvier 1980], p. 9.)

<sup>26</sup>Théâtre Action et *Liaison*, « Recommandations », *Liaison*, n° 19 (décembre 1981 - janvier 1982), p.18.

<sup>27</sup>Murray Maltais, « Le Festival de Théâtre Action : Cultiver sa différence », *Le Droit* (Ottawa), samedi 30 juin 1979, p.19.

<sup>30</sup>Théâtre Action, « Théâtre Action renforce son équipe d'animation », *Liaison*, n° 14 (février 1981), p. 31.

- en incitant ou en initiant au théâtre du monde qui n'en a jamais fait;
- en étant un personnage contact pour Théâtre Action<sup>31</sup>.

Après les départs de Dalpé et de Haentjens en 1982 et celui de Cauchy un an plus tard de TA, de nombreux praticiens qui allaient marquer le théâtre franco-ontarien pendant la décennie suivante, tels Brigitte Beaulne, Marc Bertrand, Marie Cadieux, Marcus Charbonneau, se sont joints aux équipes d'animation. Ce service est devenu un lieu de formation et un tremplin pour la carrière des artistes puisque ces animateurs se retrouvaient souvent par la suite intégrés au Théâtre d'la Vieille 17, au Théâtre d'la Corvée et au TNO<sup>32</sup>.

Cette nouvelle génération s'est aussi beaucoup investie dans la formation des autres praticiens. Entre 1979 et 1985, à plusieurs reprises, les animateurs de TA ont organisé des « stages provinciaux » d'une durée de cinq jours pour pallier à l'absence d'un programme de formation professionnelle en Ontario français. Ces sessions étaient généralement offertes pendant les festivals provinciaux, bien que les troupes et les compagnies en proposaient également, souvent en collaboration avec TA<sup>33</sup>. Contrairement à la pratique des années soixante-dix, seuls les services de formateurs qualifiés étaient retenus. Pour la plupart, ils venaient de compagnies associées à l'AQJT ou au Conservatoire de Québec<sup>34</sup>. Il n'était plus de mise d'utiliser ces occasions comme de simples moments de rencontre entre les praticiens des différentes régions de la province. Le milieu était devenu plus sérieux.

Or, au fil des ans, les praticiens issus des écoles québécoises et françaises sont devenus quelque peu réticents à investir leur énergie dans la formation de praticiens autodidactes ou d'étudiants

issus du Département de théâtre de l'Université d'Ottawa qu'ils jugeaient mal préparés pour participer à des créations. Immanquablement, ils constataient la stérilité de leurs efforts puisque les sessions d'enseignement n'étaient pas suffisamment longues pour permettre aux directeurs des théâtres d'embaucher les participants par la suite. Dans les années quatre-vingts, les étudiants franco-ontariens qui désiraient poursuivre une formation professionnelle étaient encouragés à auditionner pour l'une des écoles établies au Québec : l'École nationale du théâtre (ÉNT) ou l'un des Conservatoires à Montréal ou à Québec :

[Odette Gagnon] : La formation des professionnels en Ontario, qu'est-ce que t'en penses? [Jean Marc Dalpé] : Dans une province où on a de la difficulté à ouvrir une école secondaire pour 400 élèves francophones, le dossier de la formation théâtrale ne réserve aucune surprise. Il y a deux solutions pour un jeune comédien en quête de formation : s'expatrier ou... hum!... s'expatrier. Il y a bien sûr l'Université d'Ottawa, mais le [D]épartement de théâtre lui-même ne se définit pas comme une école de formation professionnelle<sup>35</sup>.

Les artistes ont donc abandonné en cours de route toute initiative de formation ponctuelle. Les résultats obtenus étaient bien trop insuffisants au regard du désir de professionnalisation de leur milieu.

Le travail de TA dans le domaine de la distribution des productions a connu une évolution semblable : à l'optimisme et à l'engagement du début de la décennie ont succédé l'épuisement et la désaffection. Lors du Festival provincial de 1979, les compagnies et les troupes professionnelles ont créé le Comité provisoire des théâtres professionnels (CTP), un regroupement rattaché à TA. Le CTP

<sup>31</sup>Brigitte Haentjens, « Cé quoi ta job? J'fais d'animation! », *Liaison*, n° 9 [avril 1980], p. 3-4.

<sup>32</sup>Jean Marc Dalpé, « Le Théâtre en région : le Théâtre d'la Vieille 17 : une expérience théâtre-animation », *Liaison*, n° 9 [avril 1980], p. 5 ; Marc O'Sullivan, « Les Corvéables : une expérience en animation », *Liaison*, n° 21 [avril-mai 1982], p. 11. Guy Gaudreau [directeur] *Le Théâtre du Nouvel-Ontario, 20 ans*, Sudbury, Édition TNO, 1991, p. 46-47.

<sup>33</sup>Marc O'Sullivan, « L'auto formation au théâtre : quand les corbeaux deviennent des serins », *Liaison*, n° 26 [mars-avril 1983], p. 21.

<sup>34</sup>« Entre 1979 et 1983, des animateurs sont toujours venus pour donner des ateliers : Yves-Érick Marier (commedia dell'arte) - Toronto 1980, (Masque neutre) - Ottawa 1981, (Observation du milieu) - Sudbury 1982 ; Jacques Lessard (Théâtre/danse/musique) - 1983 ». Mathieu Brennan à Pierre Genest, directeur général des Conservatoires du Québec, 16 mai 1983, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64-10/10/8.

<sup>35</sup>Odette Gagnon, « Le Théâtre professionnel en Ontario : un combat permanent? », *Liaison*, n° 15 [avril 1981], p. 8.

visait la réglementation de la diffusion pour assurer l'organisation des tournées des productions franco-ontariennes. Par son entremise, TA cautionnait pour la première fois la sectorisation de ses membres et réaffirmait l'existence d'une frontière institutionnelle entre les pratiques franco-ontariennes et québécoises. Dressant la liste des mesures nécessaires au contrôle du marché ontarien<sup>36</sup>, les directeurs des compagnies, membres du comité, se sont assigné un calendrier concerté pour éviter toute forme de compétition entre les troupes<sup>37</sup>. Ils ont également négocié une entente avec le distributeur Prologue qui, l'époque, n'organisait que des tournées de productions québécoises.

TA et les troupes ont en outre manifesté leur mécontentement quant aux pratiques dites « déloyales » de L'Hexagone, la compagnie pour jeunes publics du Théâtre français du CNA. Sous la direction artistique de Jean Herbiet, ce théâtre hautement subventionné vendait ses spectacles de tournée à des prix nettement inférieurs aux normes établies par les compagnies franco-ontariennes<sup>38</sup>. Le CTP a fait pression sur le secteur franco-ontarien du CAO qui suivait de moins en moins le plan d'action dressé par le *Rapport Savard* a convaincu de ne plus considérer le CNA comme un producteur ontarien. Une fois ce principe adopté en 1981, le CNA a perdu l'accès au financement provincial de ses tournées, ainsi que son droit de recommander des auteurs auprès du CAO dans le cadre du programme « Appui aux dramaturges »<sup>39</sup> :

Grâce à l'intervention des troupes de théâtre franco-ontariennes, on a obligé L'Hexagone, du Centre national des Arts, à augmenter ses prix de spectacles de tournée de 125 \$ à 250 \$.  
« La compétition était devenue tout simplement impossible », affirme

Jacques Jolicœur. Lors d'une émission diffusée à Radio-Canada, on a eu des discussions serrées avec M. Jean Herbiet, directeur du théâtre français au CNA. Un des points importants de l'entretien portait sur le mandat de développement du théâtre que doit suivre le CNA. Est-ce développer ce théâtre que d'avoir recours à une concurrence déloyale<sup>40</sup>?

De plus, ce petit comité a contribué à la décision d'André Brassard, nommé directeur artistique en 1983, de dissoudre L'Hexagone. Le CTP a essayé de convaincre le CAO de ne plus financer l'achat de spectacles québécois par les diffuseurs franco-ontariens et d'exclure les compagnies québécoises du Contact ontariois, sa bourse annuelle. Il s'agissait d'une autre initiative inspirée du principe selon lequel les Franco-Ontariens devaient cultiver leur différence culturelle, tout comme les producteurs devaient cultiver leur autonomie institutionnelle. Mais, les producteurs franco-ontariens n'ont pu que constater les limites de leur gageure. Certes, les centres culturels et communautaires étaient de plus en plus encouragés par le CAO à « acheter ontariois<sup>41</sup> », mais il allait falloir attendre 1995 pour que cela devienne un des critères donnant droit à l'obtention d'un appui financier.

Dans un premier temps, les diffuseurs ont refusé d'acheter les créations franco-ontariennes prétextant que les productions québécoises étaient de meilleure qualité<sup>42</sup>. Le *Rapport Larouche* commandé en 1982 par TA stipulait que les troupes et les compagnies devaient se doter de structures administratives plus fortes, voire professionnelles, ainsi que de stratégies de mise en marché moins artisanales pour fidéliser le marché ontarien et pour développer des marchés à l'extérieur de la province<sup>43</sup>. Ce manque d'organisation était, en partie, attribuable à la spécialisation de pigistes qui se consacraient surtout à leur métier de créateur<sup>44</sup>.

<sup>36</sup>[Théâtre Action] Comité des théâtres professionnels, 8 septembre 1980; pour la réunion des 6 et 7 septembre 1980 à Sudbury, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64-5/1/4.

<sup>37</sup>Anne-Marie de Varennes-Sparks, « CPTP, le comité provisoire du théâtre professionnel », *Liaison*, n° 7 (septembre-octobre 1979), p. 20.

<sup>38</sup>[Théâtre Action] Comité des théâtres professionnels, le 8 septembre 1980; pour la réunion des 6 et 7 septembre 1980 à Sudbury, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64-5/1/4.

<sup>39</sup>Théâtre Action, [sans titre] *Liaison*, n° 12 (octobre 1980), p. 25.

<sup>40</sup>« Ce soir, on fête les cinq ans de La Corvée : un bilan significatif », [Auteur inconnu] *Le Droit* [Ottawa], samedi 24 janvier 1981, p. 17.

<sup>41</sup>Jean Malavoy, « Contact ontariois 1981, un mot d'ordre : Acheter Ontariois! » *Liaison*, n° 16 [juin 1981], p. 31-32.



Les compagnies ont suivi les recommandations des deux rapports de TA. Cependant, quatre ans après la création du CTP et deux ans après le dépôt du *Rapport Larouche*, si l'on se fie aux affirmations de Brigitte Haentjens, peu de choses avaient changé :

Pour la metteuse en scène du Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO), Brigitte Haentjens, l'aspect artistique des centres est des plus superficiels. « Les centres abordent le concept artistique de façon colonisatrice, c'est-à-dire : tout ce qui est du Québec est meilleur. Ce sont les petits centres, tel celui à Kirkland Lake, qui promeuvent le plus les talents franco-ontariens », d'ajouter Haentjens. Petite parenthèse qu'il est cependant bon d'ajouter : le gouvernement provincial décourage les talents locaux en subventionnant les spectacles provenant de l'extérieur de la région concernée<sup>45</sup>.

Selon le *Rapport Larouche*, les acheteurs scolaires se souciaient bien moins de l'originalité des spectacles que de la qualité de la langue utilisée. De plus, ils privilégiaient les comédies et les productions ayant peu d'exigences techniques. Seules les créations du Théâtre des Lutins répondaient à ces critères, car cette compagnie ne montait que des pièces pour enfants écrites et jouées dans un français dit normatif, et conçues pour être présentées dans des gymnases d'école. Malgré les efforts de TA pour orienter la diffusion et les diffuseurs, le fossé se creusait inexorablement entre producteurs et distributeurs culturels : les premiers refusaient de soumettre les

démarches artistiques de leurs créateurs aux exigences des seconds.

C'est dans ce contexte d'abandon progressif des domaines de la formation, de l'animation et de la tournée par les membres de TA que le déclin des festivals provinciaux a eu lieu. Après cinq ans de tentatives infructueuses, les animateurs de TA n'avaient pas réussi à créer un rapprochement réel entre festivaliers et spectateurs locaux. Par conséquent, les liens s'étaient multipliés entre les membres de TA et les membres de l'AQJT à un tel point qu'il était devenu difficile de repérer une programmation de Festival provincial de TA où ne figuraient pas les noms de Martine Beaulne, d'Eudore Belzile, de Claude Poissant, d'Alice Ronfard, du Théâtre Petit à Petit, du Théâtre du Quartier et du Théâtre Parminou, tous liés à l'AQJT. La programmation « Théâtre hors-Ontario » des festivals était, dans les faits, consacrée au jeune théâtre québécois. Les annonces des activités de l'AQJT dans *Liaison* s'étaient multipliées pendant la même période et la revue québécoise *Jeu* avait présenté un bilan du Festival de TA à Toronto qui était une introduction générale aux projets menés par TA et aux troupes vouées au théâtre franco-ontarien de création<sup>46</sup>. En 1980, Marie-Christine Larocque, membre sortante de la compagnie La Famille Corriveau et agente des communications pour l'AQJT<sup>47</sup>, avait proposé dans *Liaison* la création d'un réseau de festivals regroupant tous les « jeunes théâtres » du Canada et du monde<sup>48</sup>.

Rockland fut la dernière ville de petite taille à accueillir le Festival de TA. Les praticiens de l'Ontario français, comme ceux du Québec, étaient de moins en moins concernés par l'enracinement et par le développement communautaire et culturel. L'urbanisation des festivals masquait un désengagement progressif de la part des troupes envers la collectivité franco-ontarienne. Après 1979, ces événements

<sup>42</sup>Jacques Jolicoeur et Marc Haentjens, « Association des animateurs culturels du Nord, réunion du 24 janvier 1980 », p. 1-2, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64-5/1/4.

<sup>43</sup>« Embauché par Théâtre Action dans le cadre du Programme Expérience '82, Luc aura l'occasion de tester ses techniques de marketing sur l'analyse d'un marché peu courant dans les études de cas universitaires : impliquant six (6) troupes de théâtre professionnelles et près de quatre cents (400) acheteurs dans les milieux éducatif, culturel et communautaire, le marché du théâtre de tournée offre en effet peu de points communs avec le marché des savons et des ordinateurs ». [Marc Haentjens, « Laroche, vous connaissez? », *Liaison*, n° 24 (octobre-novembre 1982), p. 9.

<sup>44</sup>Fernan Carrière, « Il y a cinq ans : Le Rapport Savard (2) », *Liaison*, n° 27 (été 1983), p. 23.

<sup>45</sup>Gilles Lajoie, « Les Centres culturels en Ontario français : des centres qui défrichent ou qui consomment? », *Liaison*, n° 28 (1983-84), p. 20.

<sup>46</sup>Odette Gagnon, Lise Leblanc, Denise Truax, « Théâtre Action : un septième festival franco-ontarien », *Jeu*, n° 17 (1980), p. 60.

ne se déroulaient plus que dans des villes dotées d'infrastructures pouvant accueillir un nombre important de participants. La chronologie des festivals présentée ci-dessous traduit bien cette évolution :

1980 Toronto

1981 Ottawa

1982 Sudbury

1983 Sudbury

1984 Toronto

1985 Ottawa

Ces choix, de même que la participation significative d'artistes québécois et du CNA, semblent indiquer que les artistes professionnels voulaient faire des festivals un lieu de diffusion. Devenu officiellement un événement bisannuel à la suite du Festival de 1985, il n'allait plus y avoir que deux autres éditions, une en 1987 à North Bay et l'autre en 1990 à l'Université Laurentienne à Sudbury. Fait notable, cette dernière édition a été marquée par la désertion des compagnies professionnelles.

Ce constat d'échec s'explique une fois encore par la professionnalisation des pratiques :

C'était visible que Marc Haentjens était, sinon soucieux, du moins inquiet de la tournure des événements. C'était l'été dernier, au festival annuel de Théâtre Action. Le comportement des comédiens « professionnels » le frappait : tels des phototrophes dans la nuit, la plupart d'entre eux tournoyaient autour des *spotlights* qu'étaient Monique Mercure et, surtout, André Brassard qui avait été [nommés] directeur artistique du Théâtre français du Centre national des Arts (CNA) six mois plus tôt. Marc Haentjens sentait que les « pros » se désintéressaient des autres participants au festival, soit les étudiants et les amateurs du théâtre communautaire, ce qui créait une atmosphère

qui contrastait beaucoup avec celle des festivals précédents<sup>49</sup>.

Il faut dire que cet événement ne pouvait plus servir de lieu de consécration professionnelle puisque la majorité des participants était des amateurs. Il s'en est suivi une dilution de la visibilité du travail professionnel. Alors que Nicole Doucet soulignait la contribution de toutes les productions aux festivals des années soixante-dix, et que Brigitte Haentjens trouvait l'animation communautaire et culturelle « exaltante », en 1983, la dramaturge Claude Lapointe allait remettre en question son rôle de « fête communautaire », car elle pensait plutôt que le festival devait servir aux besoins des praticiens professionnels :

Il ne faut pas se conter d'histoires, le 10<sup>e</sup> Festival annuel de Théâtre Action se devait d'être spécial et... il ne l'a pas été. S'il a [marqué] clairement le point tournant d'un organisme, il n'a pu témoigner ni de l'histoire, ni de la vie du théâtre franco-ontarien d'aujourd'hui. [...] / Contrairement au festival de l'an dernier, où l'on aurait déploré la faible participation des plus jeunes, le festival '83 a connu trop de jeunes trop jeunes! [...] / Une méthode de sélection devrait être mise sur pied, le nombre de spectacles réévalué et la nécessité d'une plus grande participation professionnelle sérieusement considérée<sup>50</sup>.

L'afflux cette année-là de festivaliers amateurs s'expliquait en partie par l'échec du système des festivals régionaux. Ces événements de plus petite envergure, orientés à la fois vers les clientèles communautaires et estudiantines, n'avaient eu lieu que trop sporadiquement et n'avaient donc pas permis de faire le tri entre les meilleures productions de ces catégories. En 1983, à la suite de l'abandon complet de ce système de petits festivals, les écoles et les troupes communautaires accédaient directement au Festival provincial, diminuant ainsi l'impact qu'aurait pu avoir ce dernier sur ses invités. À ce sujet, Fernan Carrière de la revue *Liaison* a écrit :

<sup>49</sup>Gilbert David, « Ici, maintenant, demain » *Jeu*, n° 15 (1980), p. 111.

<sup>48</sup>Marie-Christine Larocque (permanente à l'Association québécoise du jeune théâtre) *Liaison*, n° 10 (1980), p. 15.

<sup>49</sup>Fernan Carrière, « Il y a cinq ans : Le Rapport Savard (2) », *Liaison*, n° 27 (été 1983), p. 21-22.

S'il est une critique que l'on peut adresser aux organisateurs du festival annuel de Théâtre Action, c'est de nous soumettre à la pénible écoute de certains spectacles où l'on applaudit par politesse : certaines représentations de troupes communautaires et étudiantes n'ont carrément pas leur place au festival<sup>51</sup>.

La création et la pratique professionnelle sont peu à peu devenues des activités sérieuses, ce qui laissait peu de temps pour soutenir les activités des amateurs. Selon le programme du dernier Festival annuel de TA, tenu en 1985 à Ottawa, la présence estudiantine et communautaire se limitait à trois spectacles, alors que l'on pouvait compter cinq productions professionnelles, dont deux du Québec – *L'Écran humain/performance multimédia* de Paul Saint-Jean et *Les Paradis n'existent plus... Jeanne d'Arc* d'Alice Ronfard dans une mise en scène de Claude Poissant –, une table ronde regroupant Jean Asselin, Brigitte Haentjens et André Brassard ainsi que des ateliers animés par des artistes issus du milieu professionnel québécois. Dans ce programme, seuls les productions professionnelles et les animateurs des ateliers ont eu droit à une photographie promotionnelle.

Visiblement, les membres du milieu théâtral franco-ontarien se sentaient de plus en plus proches de leurs homologues québécois et de plus en plus éloignés des dirigeants de la communauté franco-ontarienne. C'était là la conséquence de l'échec des partenariats créés entre artistes et politiciens au début de la décennie. TA, à l'initiative de son coordonnateur général, Marc Haentjens, s'est impliqué davantage au sein de l'ACFO dès 1979. Un partenariat fragile s'est ainsi établi entre les dirigeants des mouvements théâtraux et politiques qui partageaient un même souci de bien-être et d'épanouissement pour une population minoritaire et menacée par l'assimilation : pendant la crise scolaire de Penetanguishene en 1980, l'ACFO et le milieu artistique ont aussi fait front commun

contre un conseil scolaire anglophone qui refusait la création d'une école secondaire homogène de langue française. L'ACFO a même commandé le spectacle *Protégera nos foyers et...* au Théâtre de la Vieille 17 et a subventionné sa tournée provinciale.

Les rapports entre les artistes et l'ACFO se sont toutefois considérablement détériorés quand, un an plus tard, l'ACFO a décidé, sans aucune consultation préalable, de s'ingérer dans le domaine du « développement communautaire et culturel ». TA a alors craint le dédoublement ou, pire encore, la promotion de valeurs inconciliables avec son programme culturel. Il a été frustré de constater que la portée de son travail était à ce point méconnue des dirigeants d'une organisation dont la vocation était de représenter l'ensemble de la société franco-ontarienne<sup>52</sup>. Par la suite, TA et ses partenaires, dont Direction jeunesse, ont choisi d'intervenir au sein même de l'ACFO pour revendiquer la création de projets qui leur permettraient de réagir collectivement aux nombreuses crises scolaires qui secouaient la province.

TA a également appuyé la mise sur pied d'un programme de développement socio-économique dans toutes les régions de la province. Ce programme a été géré directement par le siège social de l'ACFO à Ottawa et non pas par ses associations régionales. Les méthodes de travail de certains responsables régionaux ont cependant créé de vives tensions au sein de l'organisme. Citons le cas du gestionnaire du programme, René Guindon, qui a préféré retenir les services de jeunes revendicateurs utilisant des méthodes peu orthodoxes comme, par exemple, des « sit-in » dans les bureaux de prestations sociales<sup>53</sup> ou des manifestations quasi violentes pour l'obtention d'écoles secondaires. Les associations locales ont alors demandé l'annulation du programme qui nuisait, selon elles, à la réputation de l'ACFO.

<sup>50</sup>Claude Lapointe, « Festival de Théâtre Action : dix ans de théâtre qu'on aurait voulu fête... », *Liaison*, n° 28 (1983), p. 15.

<sup>51</sup>Fernan Carrière, « Le 11<sup>e</sup> festival de Théâtre Action, une atmosphère de travail » *Liaison*, n° 32 (automne 1984), p. 20.

<sup>52</sup>Document déposé à la XXXII<sup>e</sup> assemblée générale de l'Association canadienne-française de l'Ontario, les 28, 29 et 30 août 1981 à Windsor, Fonds Théâtre-Action, C64-8/7/6.

<sup>53</sup>Pierre Bélanger est devenu un de ces agents, et se remémore les « sit-ins » qu'il a organisé dans les bureaux du bien-être social à Kirkland Lake et à New Liskeard. [Pierre Bélanger, entrevue privée, dimanche 16 avril 2000].



Puis, TA, le milieu culturel dans son ensemble et les militants ont cherché à faire de l'ACFO un outil de lobbying tourné vers les intérêts politiques des Franco-Ontariens :

Dans le contexte actuel, l'Ontario français a besoin, et ce de façon très urgente, d'une plate-forme à partir de laquelle serait discuté, et en profondeur, un projet social et politique global pour les Ontariois. Une plate-forme qui permettrait de clarifier les objectifs, les enjeux et les stratégies que les divers intervenants ontariens poursuivent et de consolider leur action collective. Malgré les promesses qu'elle porte en son sein, malgré les belles paroles prononcées en haut lieu, malgré les vœux pieux, l'ACFO n'offre pas, à l'heure actuelle, cette plate-forme<sup>54</sup>.

Ce débat a pris de l'ampleur : certains leaders des chapitres régionaux avaient publiquement attaqué les factions « gauchistes » qui cherchaient à contrôler l'organisme<sup>55</sup>. Les conséquences de ce débat souvent houleux allaient peser lourd sur le destin du milieu artistique : en 1981, TA a dû abandonner le projet de transformer l'École Guigues du Marché By en centre de création artistique. Marc Haentjens et son équipe étaient en mesure de garantir le financement nécessaire à la rénovation de l'édifice, mais ces derniers refusaient que le Conseil des écoles catholiques d'Ottawa-Carleton ait le contrôle du conseil d'administration du nouveau centre,

<sup>54</sup>denise truax, « À la 33<sup>e</sup> assemblée annuelle de l'ACFO : faire face à la contestation », *Liaison*, n° 23 (août-septembre 1982), p. 5.

<sup>55</sup>denise truax, « La légitimité n'aurait qu'un visage!?, *Liaison*, n° 18 (octobre-novembre 1981), p. 5.

<sup>56</sup>« Théâtre Action souhaite fortement appuyer le projet présenté par l'ACFO régionale Ottawa-Carleton et visant la création d'un centre artistique et culturel francophone dans les locaux de l'école Guigues. / Outre l'intérêt général qu'il présente pour la communauté francophone et notre municipalité, ce projet offrirait en effet à Théâtre Action deux opportunités spécifiques : la possibilité d'installer dans le centre les bureaux de l'organisme, sur une surface d'environ 1 800 pi<sup>2</sup>; et celle d'y concrétiser un projet de théâtre francophone régional (voir annexe), projet impliquant une surface totale évaluée à près de 6 000 pi<sup>2</sup> et répartie sur deux niveaux (avec nécessité d'ouverture à la hauteur de la salle de spectacle) ». (Marc Haentjens, coordonnateur, à qui de droit, le 30 janvier 1981, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64 - 8/7/6). Voir aussi Murray Maltais, « Étude sur le théâtre francophone à Ottawa », *Le Droit* [Ottawa], jeudi 5 février 1981, p. 21, (Marc Haentjens, entrevue privée, le 20 juillet 2001).

condition qui a été annexée à la vente de l'édifice à la nouvelle corporation<sup>56</sup>.

Deux ans plus tard, en 1983, Marc Haentjens a préparé un rapport s'attachant à mesurer l'écart existant entre les artistes et leur principal outil de revendication politique. Relevant les principaux défis auxquels devaient faire face les intervenants du milieu théâtral, il a pointé du doigt les domaines où l'ACFO aurait dû les soutenir, notamment au niveau de la diffusion. Outre « [l]e faible intérêt porté à la question culturelle », « [l]e manque de concertation provinciale », « [l]a défaillance des structures d'aide gouvernementale » et « [l]'inéquation des structures de diffusion », Haentjens a évoqué « [l]'absence de ralliement autour d'une vision franco-ontarienne » comme la principale source de faiblesse de la collectivité face à la majorité anglophone<sup>57</sup>. L'ACFO a été peu à l'écoute de Haentjens et le fossé entre l'organisme politique et TA n'a cessé de se creuser.

Comme bon nombre d'intervenants des années soixante-dix, la nouvelle génération a abandonné alors la cause franco-ontarienne pour se consacrer entièrement au théâtre.

Lors de l'Assemblée générale annuelle de 1985, tenue dans le cadre du dernier Festival provincial annuel – la première que dirigeait le nouveau directeur général de TA, Mathieu Brennan –, les membres ont adopté les priorités suivantes qui allaient guider les actions de l'organisme pendant les cinq années à suivre :

1. Nous recommandons à TA de laisser son orientation générale multidisciplinaire et de se concentrer sur une orientation théâtrale seulement;
2. Nous recommandons à TA de recréer l'esprit de carrefour et de se définir comme organisme de service;
3. Nous recommandons à TA de concentrer son rôle sur trois mandats : assistance et formation, documentation et information, relations et pressions politiques;

<sup>57</sup>Marc Haentjens, « Document synthèse et d'orientation pour l'élaboration d'une politique culturelle globale », document préparé pour l'ACFO, juillet 1983, p. 4-10, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64-5/4/5.

4. La programmation
  - A. Programme de formation et d'assistance
  - B. Programme de centre de ressources
  - C. Programme de réseau et de regroupement
  - D. Programme de développement politique;

[...]
6. Nous recommandons à TA de minimiser ou d'abandonner la formation au Festival provincial afin d'en faire surtout une occasion de rencontres et d'échanges entre les gens;
7. Nous recommandons à TA de systématiser ses actions politiques face aux palliers gouvernementaux et face aux institutions théâtrales hors-Ontario<sup>58</sup>.

Le rôle de TA au sein de l'institution théâtrale franco-ontarienne est devenu ainsi, de 1985 à 1990, quelque peu ambigu, n'étant ni un organisme de développement communautaire, ni même un mécanisme de réglementation pour les compagnies de création. Il s'est trouvé quelque peu en porte-à-faux dans son rôle d'organisme de développement professionnel puisque la majorité des artistes importants entre 1985 et 1990 étaient déjà formés. Les milieux scolaire et communautaire sont donc devenus les principaux clients de TA pendant cette période.

En fait, la direction générale de TA après 1985, assurée tout d'abord par Mathieu Brennan et plus tard par Renée Bellehumeur, a eu à travailler dans et pour un milieu précaire. Ils ont surtout cherché à le doter d'une nouvelle identité : en effet, la pré-adolescence de TA et du milieu théâtral franco-ontarien en général a été marquée par une crise d'identité liée à leur désir de demeurer avant-gardistes, tout en voulant professionnaliser les activités de leur milieu. Étrangement, bien qu'il s'agissait d'une période charnière dans l'évolution du théâtre franco-ontarien, le Fonds d'archives de TA contient très peu de documentation

qui pourrait nous éclairer sur les discussions, les problématiques et les décisions qui ont été prises. Mathieu Brennan, à son arrivée à TA, a assuré la rédaction, l'année suivante, du rapport *Un nouveau souffle pour TA*, rapport ayant pour objet de redéfinir le rôle de l'organisme. À la suite de ce rapport, la structure fonctionnelle de TA a été profondément modifiée : de nouveaux postes ont été créés et, pour la première fois, une hiérarchie administrative s'est installée au sein de l'équipe.

Par ailleurs, malgré les nombreux conflits qui ont opposé TA à l'ACFO entre 1980 et 1985, Mathieu Brennan a encouragé la collaboration de TA avec ces deux organismes. Le fait que la presque totalité de la documentation concernant ledit rapport se trouvait dans le Fonds d'archives de l'ACFO, également déposé au CRCCF, en est une preuve flagrante. Brennan et Bellehumeur ont tous les deux, peut-être malgré eux ou par pur syllogisme, tenté de rapprocher TA de l'ACFO. Néanmoins, il semble qu'une telle collaboration était utopique, les préoccupations et les priorités des deux organismes étant clairement trop distinctes.

Aussi, pendant la seconde moitié de la décennie et fait peu connu, TA a transféré une part de ses ressources financières aux compagnies, devenant discrètement un organisme subventionnaire. L'argent a permis aux compagnies d'accueillir des stagiaires et d'accorder ainsi une formation pratique à un nombre non négligeable de praticiens. La plus connue d'entre eux est sans conteste Sylvie Dufour qui, grâce à un stage auprès de Robert Bellefeuille au Théâtre de la Vieille 17 entre 1988 et 1989, a pu acquérir la crédibilité nécessaire pour assumer la direction artistique au TNO dès 1989. De plus, TA a cessé de recommander auprès du CAO des auteurs amateurs, privilégiant l'attribution des montants accordés au développement dramaturgique à des auteurs professionnels<sup>59</sup>. Quant aux liens avec les institutions hors Ontario, ce sont les compagnies qui les a, pour une grande part, gérés.

Concernant le secteur professionnel, TA est resté plus ou moins en état de veille pendant cinq ans. Les trous archivistiques parlent aussi : contrairement à la période 1972-1985, il n'y a eu que très peu, voire aucune initiative de développement du

<sup>58</sup>Mathieu Brennan, « Les Recommandations », 15 mars 1985, sans destinataires spécifiques, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64-8/2/3.

public ou de rapprochement entre les théâtres professionnels et les publics franco-ontariens. Par contre, TA a appuyé l'organisation de la Quinzaine ontarioise à la Maison de la culture du Plateau Mont-Royal à Montréal, une vitrine qui permettait la promotion des productions professionnelles dans la métropole<sup>59</sup>. Aussi, TA a continué à soutenir les auteurs dramatiques en gérant une partie du fond de développement dramaturgique du CAO.

Entre 1985 et 1990, entre l'imbroglio des Rogers qui avait opposé producteurs et diffuseurs d'une façon brutale, et les États généraux, on ne peut pas affirmer que TA ait vécu un moment de décroissance. En effet, les rôles joués par TA n'ont jamais été aussi bien articulés et aussi nombreux qu'à ce moment-là. TA est passé du statut d'organisme de développement culturel intégrant les autres disciplines artistiques, à celui d'organisme de développement théâtral. De plus, la formation spécialisée est devenue une priorité grâce au programme *Coup de pouce*. Ce programme, le plus visible de TA pendant cette période, se traduisait le plus souvent en ateliers consacrés aux troupes amateurs et en ateliers de gestion offerts principalement aux compagnies et aux artistes pigistes professionnels. Autre fait marquant à souligner, plus aucune session de formation sur deux ou trois jours dans le cadre de festivals n'a été étre offerte. Et d'une façon très significative, les festivals ont perdu de leur importance au sein des programmations.

En fait, c'est clairement, et pour la première fois, les secteurs scolaires et estudiantins qui ont tiré le plus profit des ressources de TA. Pendant cette période, l'organisme a aussi créé un *Centre de ressources* qui a permis de commander et de publier un nombre considérable d'outils en adéquation avec les besoins de ces secteurs. *La Trousse d'expression dramatique* est rapidement devenue un guide incontournable pour les nouveaux professeurs ayant à enseigner les arts dramatiques, tout comme *Le Petit Manuel des coulisses : organisation*

*d'une troupe et production d'un spectacle de théâtre* de Lyne-Marie Tremblay (1986) est devenu une bible pour les enseignants désirant monter des productions dans un contexte scolaire. D'autres manuels plus spécialisés sont aussi parus : *L'Écriture dramatique* de Michel Marc Bouchard en 1983, *La Marionnette, c'est pas bébé là là* de Lise L. Roy également en 1983, *Brisez la glace*, un guide consacré au sport de l'improvisation en 1987 et réédité deux fois par la suite, *À la recherche du clown* de Robert Bellefeuille en 1989 et, enfin, *Animation théâtrale : enseigner le théâtre aux enfants* de Mathilde Baisez en 1989. Les *Pages blanches* ont aussi été compilées pour former un catalogue détaillé énumérant et décrivant des textes entreposés aux bureaux de TA que les troupes communautaires et scolaires pouvaient commander. TA a aussi établi un nouveau bulletin d'information, *En raccourci*, qui cherchait à diffuser de l'information spécifique à l'intérieur de chacun des secteurs, mais aussi dans le milieu théâtral. On y publiait, entre autres choses, des portraits de certains artistes et animateurs, tant du secteur professionnel que des secteurs communautaire et scolaire.

Enfin, signe que la professionnalisation du secteur des compagnies de métier s'accroissait, TA a offert pour la première fois un service de consultation qui permettait aux compagnies professionnelles, mais aussi aux autres tables, de sensibiliser les instances publiques aux besoins de leurs secteurs tout en les initiant aux modes de soutien qu'elles désiraient avoir pour mener à terme leurs projets. Au sein du conseil d'administration, des comités régionaux ont été établis pour discuter des besoins identifiés et spécifiques au Nord, au Sud et à l'Est de la province. Dès 1988, ces tables ont été remplacées par un principe de représentativité parmi les membres du conseil d'administration : les secteurs, à partir de 1987, ont été amenés à choisir des représentants qui ont dû aller ensuite au conseil d'administration. Des quotas ont été établis pour s'assurer que toutes les régions de la province seraient représentées. TA se transformait lentement en fédération où chacun des secteurs pouvait articuler et se doter de projets particuliers.

<sup>59</sup>Lettre de Mathieu Brennan à Jeanne Sabourin, 15 mars 1985, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64-10/10/9.

<sup>60</sup>Brigitte Beaulne, « Pour diffusion immédiate », Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64-8/5/13.



Les Années  
quatre-vingt-dix



ETATS GÉNÉRAUX  
DU THÉÂTRE FRANÇAIS  
17-19 MAI

# Les Années quatre-vingt-dix

Les saisons entre 1985 et 1990 ont été marquées par une série d'événements déclencheurs d'une transformation majeure dans le secteur professionnel de TA : l'échec de la co-production *Soirée bénéfique pour ceux qui ne seront pas là en l'an 2000* de Michel Marc Bouchard, qui regroupait la majeure partie des ressources du TNO, du Théâtre de la Vieille 17 et du Théâtre du Trillium, précédé par le refus de Brigitte Haentjens de travailler avec des comédiens établis en Ontario dans le cadre de sa mise en scène du *Chien*, et le succès prononcé de la pièce pour enfants *Le Nez* d'Isabelle Cauchy et de Robert Bellefeuille partout au Canada, sont les événements à caractère institutionnel qui ont participé à cette transformation. Ce recours à des ressources externes et le désir de tourner avec les productions à l'extérieur de l'Ontario se sont avérés fort coûteux. C'est ainsi qu'en 1990, les compagnies professionnelles étaient endettées<sup>61</sup> sans exception. Pis encore, pour une compagnie en particulier, le Tft, les problèmes financiers étaient tels qu'ils menaçaient même son existence.

Les départs de Michel Marc Bouchard, de Jean Marc Dalpé et de Brigitte Haentjens pour Montréal en 1990, ainsi que celui de John Van Burek de la direction artistique du Tft compte parmi les incidents qui, par leur caractère simultané, ont participé à la création d'un gouffre au sein de la communauté théâtrale du début des années quatre-vingt-dix. D'abord soumis aux besoins communautaires des Franco-Ontariens, puis, limités par des contributions étatiques nettement inférieures à celles du Québec, ces artistes ont dû, disaient-ils,

s'expatrier, car ils ne pouvaient « plus s'exprimer en tant que créateurs en Ontario français »<sup>62</sup>. C'est dans ce contexte de dépeuplement professionnel que les artistes de l'Ontario français ont, avec une volonté de consolidation du milieu, décidé de mettre davantage l'accent sur leur professionnalisme afin de maintenir, voire de multiplier, leurs liens avec Montréal. Ils se sont ainsi ouvertement libérés du joug du théâtre identitaire et de leur mission communautaire. Et, afin de mener à bien ce projet, ils ont choisi TA comme dispositif d'action.

Ils ont d'abord exigé, vers la fin des années quatre-vingts, la création d'une table sectorielle professionnelle au sein de TA, table qui leur a permis de se démarquer désormais des praticiens amateurs. Ils ont ensuite fait de cette table un forum de concertation dans le but d'instaurer certaines normes. C'est au cours des États généraux, convoqués essentiellement à la demande des théâtres professionnels, que le milieu artistique a officialisé le rejet de la mission définie par André Paiement et le TNO au début des années soixante-dix, et qui avait été repris au début des années quatre-vingts par les théâtres politiques. Cette démarche a mis en exergue la désaffection et le renoncement des artistes vis-à-vis de la création d'un milieu voué à la diffusion d'un théâtre identitaire populaire, projet jugé trop contraignant sur le plan artistique et asservi aux goûts d'un public bilingue et de diffuseurs conservateurs. En outre, ce fut à l'occasion des États généraux que le milieu professionnel a accusé TA de manquer de leadership et de s'occuper bien trop des secteurs scolaire et communautaire :

<sup>61</sup>Carole Landry, « Un calcul difficile : Soutien financier et appui du public », *Liaison*, n° 54 (septembre 1989), p. 32-33.

<sup>62</sup>Micheline Tremblay, « Sur la corde raide... entre la création et la direction. Trois versions de la direction artistique », *Liaison*, n° 61 (15 mars 1991), p. 15.

[P]our TA, comme tel, on doit en plus faire face à un retrait des théâtres professionnels qui date de quelques années. Certains sont frustrés, d'autres sont indifférents. TA est donc privé du premier niveau de leadership dans la communauté théâtrale. Les théâtres se rapprochent présentement de TA via un regroupement des théâtres professionnels. Mais cela uniquement parce qu'ils font face à une crise financière (voire même artistique) importante. Mais TA a si peu à leur offrir, a si peu de manœuvre au sein de ses trente-cinq services à gérer dans le quotidien [que l'implication] de TA se limite à toute fin pratique à leur allouer des fonds pour se déplacer. [...] TA a besoin de leadership. Du leadership des professionnels<sup>63</sup>.

Lors de l'assemblée générale annuelle de TA tenue à Sudbury en 1990 et à la suite du dernier Festival provincial marqué par l'absence de productions professionnelles, certains artistes du milieu sont même allés jusqu'à remettre en question l'existence de TA :

Les délégués à l'assemblée générale annuelle de Théâtre-Action ont opposé un moratoire sur la programmation triennale proposée par le conseil d'administration sortant et ont exigé la tenue d'*États généraux* du théâtre franco-ontarien d'ici janvier 1991. [...] Certains membres, provenant surtout des troupes professionnelles et des pigistes ont même proposé la dissolution de l'organisme. [...] L'organisme était l'objet de critique depuis au moins trois ans. À l'élection du nouveau conseil d'administration, sept postes sur dix ont été contestés et cinq nouveaux visages ont été élus par la soixantaine de membres présents. [...] La crise de Théâtre-Action est davantage la crise du théâtre franco-ontarien. En 1989, les sept troupes de théâtre

professionnel de l'Ontario français affichaient un déficit accumulé de 424,000\$ et M<sup>me</sup> Gagnon, elle-même directrice de l'implantation régionale du Théâtre du Nouvel-Ontario à Sudbury, anticipe un déficit plus élevé encore au terme de la présente année. / [...] La diffusion est le second problème du théâtre franco-ontarien. La pièce de Jean Marc Dalpé, *Le Chien*, a reçu le prix du Gouverneur général, le spectacle *Cris et Blues* s'en va en France mais il n'aura visité que 12 villes en Ontario<sup>64</sup>.

Néanmoins, en 1990, en dépit de la virulence de leur critique envers TA, les artistes ont tout de même choisi d'adopter l'organisme comme lieu d'échanges – une résolution qui leur permettait de mieux définir leurs priorités. Un moratoire a été imposé aux activités de TA pour permettre l'organisation d'une série de rencontres suivies d'une grande assemblée à laquelle les trois secteurs de TA ont été convoqués. La composition du comité de consultation a souligné à quel point la crise que vivait le milieu théâtral était en fait celle des théâtres de création établis. Outre Michel Louis Beauchamp (le nouveau directeur général de TA) et les personnalités les plus importantes des années quatre-vingts, Paulette Gagnon, Brigitte Haentjens et Robert Marinier, le comité ne comptait qu'un seul représentant des secteurs communautaire et scolaire (Guy Fréchette). Marc Haentjens y figurait aussi, mais à titre de consultant. La participation des secteurs amateurs et scolaires a donc été très limitée, une réalité avérée dont le comité n'a pris conscience que trop tardivement, c'est-à-dire à peine trois jours avant l'assemblée<sup>65</sup>. Qui plus est, ni le TfT, ni la Compagnie Vox Théâtre n'ont

<sup>64</sup>Robert Bousquet, « Le Théâtre franco-ontarien vit une crise » *Le Droit* [Ottawa], le 31 mai 1990, p. 39.

<sup>65</sup>« On constate effectivement que, compte tenu des déficiences, on n'aura entendu qu'un petit nombre d'écoles et de centres culturels. On considère que cette absence est peut-être aussi, en soi, une confirmation d'une défaillance qu'on a pu observer par ailleurs, à travers les témoignages des interventions théâtrales ». *États-généraux – Comité d'orientation, Compte rendu de la réunion tenue les 29 et 30 novembre 1990, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64-9/1/4.*

<sup>63</sup>Yolande Jimenez, entrevue avec Paulette Gagnon dans *Liaison* [version inédite] classée sous « Théâtre francophone de l'Ontario », Fonds Théâtre-du-Nouvel-Ontario, Archives de l'Université Laurentienne, boîte 27.

été réellement représentés, et ce même s'ils se trouvaient eux aussi dans une crise financière.

Au fil des consultations des *États généraux*, deux visions de la fonction du théâtre franco-ontarien se sont opposées, l'une politique et l'autre esthétique. Cette opposition illustrait l'écart qui séparait ceux qui croyaient toujours au projet d'un théâtre identitaire à l'échelle provinciale, et ceux qui se consacraient essentiellement à la professionnalisation de leur pratique selon des normes et des conventions montréalaises ainsi que selon des démarches artistiques plus personnalisées. Même si l'abandon du théâtre politique, du théâtre pauvre et du théâtre de tournée à grand déploiement a reçu un accueil favorable auprès de la majorité des praticiens consultés – signe indéniable d'une certaine évolution – il a également été ressenti comme une cause possible d'un déracinement de la pratique. À la lumière de ce commentaire, on comprend mieux pourquoi, dans la version finale du rapport du comité de consultation distribuée aux membres de TA lors des *États généraux*, bon nombre de constats appuyant les positions d'artistes tels que Mariette Théberge, Luc Thériault et Alain Poirier ont été censurés, même si on les retrouve dans les ébauches des documents. Citons un exemple :

Là, enfin, où le bât blesse, c'est dans la perte d'identité du théâtre franco-ontarien. Après avoir puisé sa force originelle dans l'appartenance dite et proclamée à une population francophone spécifique, le théâtre franco-ontarien se retrouve aujourd'hui en plein *no man's land* culturel. En se désincarnant, en perdant son nom, le théâtre franco-ontarien a d'une certaine façon perdu son sens. Mis à part quelques exceptions, on s'écarte de plus en plus de ce qui fait la spécificité franco-ontarienne, privant du coup cette même société d'un miroir essentiel à son évolution<sup>66</sup>.

De tels propos ne pouvaient conduire la discussion sur l'orienta-

tion du théâtre que vers des conclusions partisans. Chose certaine, on a cherché à dissoudre le lien de dépendance explicite qui existait entre la communauté et le théâtre, lien qui avait assuré, depuis le début des années soixante-dix, la survie du théâtre franco-ontarien.

Malgré cette subtile dissimulation, la majorité des artistes professionnels sont restés d'accord avec la vision défendue par Michel Louis Beauchamp, Paulette Gagnon, Brigitte Haentjens et Robert Marinier. Tel que précisé dans le texte suivant – texte également rejeté d'abord mais repéré ensuite dans le Fonds d'archives de TA –, le théâtre n'était plus considéré comme une cause, un service communautaire ou un outil d'animation par la majeure partie des praticiens professionnels, mais bien plutôt comme un art centré sur les intérêts de créateurs plus expérimentés :

Si les années 70 furent celles des grands idéaux collectifs, les années 80 ont vu le retour du balancier vers la poursuite d'un bien-être individuel, égocentrique. Et ce « chacun pour soi » de la dernière décennie a, veut, veut pas, bouleversé profondément les règles du jeu qui avaient régi jusque-là le développement du théâtre en Ontario. Dorénavant, le marketing a pris le pas sur les qualités intrinsèques et nationalistes du théâtre franco-ontarien, subitement plongé dans le fossé de la concurrence avec le reste du monde, souvent plus fortuné que lui. / Plus significatif encore fut le désengagement émotif des artisans envers leur théâtre. Alors que la première fournée d'auteurs, de comédiens, d'administrateurs et de metteurs en scène avaient vendu leur âme à la cause du théâtre franco-ontarien, se payant de la richesse de l'expérience beaucoup plus que de celle dans leur poche, le théâtre est aujourd'hui considéré comme un métier que pratiquent des gens qualifiés, en retour d'un salaire à la mesure

<sup>66</sup>Marc Haentjens, « Document de réflexion, le théâtre franco-ontarien en jeu! », Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64-9/1/10.



de leur investissement personnel. Parallèlement, se profile à l'horizon un désir d'aller au-delà des formes artistiques du début. L'expérience et la compétence aidant, le milieu théâtral se tourne vers de nouveaux défis, quitte à le faire devant des publics plus ouverts – et les cas de censure directe ou indirecte vécus en Ontario français n'ont rien fait pour aider cette situation – ou sur des scènes plus novatrices (notamment au Québec)<sup>67</sup>.

Lors d'une rencontre tenue au TNO à Sudbury, l'affirmation du désir des artistes professionnels de démarquer leur champ d'action du volet amateur franco-ontarien, et celui de prendre en main la diffusion de leurs œuvres en construisant des salles gérées par les compagnies s'est fait sentir. Au cours de cette réunion, les comédiens (Esther Beauchemin, Guylaine Guérin et Richard J. Léger) de la tournée scolaire de *Fou rire sous le petit chapiteau*, production du Théâtre de la Vieille 17, ont présenté, arguments à l'appui, les raisons justifiant l'abandon de la tournée dans les écoles en région éloignée, c'est-à-dire dans des conditions beaucoup plus précaires que celles offertes en salle fixe. Les compagnies devaient, selon eux, prendre en charge la distribution de leurs œuvres sur le territoire ontarien; c'était le seul moyen pour elles de s'assurer des conditions de représentation dites professionnelles, conditions que l'on définissait à partir du modèle québécois<sup>68</sup>. D'autre part, ils ont jugé que le CAO ne pouvait pas – comme il l'avait fait à l'époque du *Rapport Savard* – établir les grandes orientations du théâtre franco-ontarien<sup>69</sup>.

Ainsi, il est peu étonnant que des propositions soumises par certains membres du secteur professionnel lors des *États généraux* aient été rejetées :

1. Que les choix artistiques des intervenants puissent être inspirés par ce principe directeur : produire un théâtre de qualité dans lequel la communauté puisse se reconnaître et s'identifier;

2. Que les intervenants théâtraux – et, plus particulièrement, les troupes et les compagnies – encouragent à travers leurs activités l'émergence et le développement de créateurs (dramaturges, comédiens et comédiennes, metteurs en scène, etc.) susceptibles à [sic] promouvoir une parole d'ici;
3. Que ces intervenants théâtraux tiennent compte, dans leur travail de création, de la réalité du public et accordent une importance particulière aux moyens qu'ils pourront mettre en œuvre pour le rejoindre concrètement<sup>70</sup>.

Le secteur professionnel de TA a plutôt décidé de concentrer ses efforts sur les propositions retenues qui, dans leur ensemble, appuyaient le projet de construction d'infrastructures adéquates pour les compagnies, soit des salles de petite taille vouées à l'exploration plutôt qu'à l'exploitation des productions<sup>71</sup>.

Contrairement au milieu québécois, au moment des *États généraux du théâtre professionnel au Québec* de 1981, le milieu professionnel franco-ontarien n'a pas saisi l'occasion de créer une association qui lui soit propre. En effet, de leur côté, les *États généraux du théâtre professionnel au Québec* ont conduit à la création deux ans plus tard, en 1983, du Conseil québécois du théâtre (CQT). Cet organisme de lobbying visait, entre autres objectifs, l'obtention d'un financement adéquat de la part des gouvernements québécois et canadien pour les théâtres établis dans cette province.

Dans le rapport du conseil d'administration de TA, à la suite des discussions des *États généraux*, on constate que

<sup>68</sup>Marc Haentjens, *États-généraux du théâtre franco-ontarien*, compte rendu des audiences tenues du 12 au 17 novembre 1990, p. 1.

<sup>69</sup>« Une déception : le manque de vision du CAO... Dans le fond, l'encouragement de "l'option Volkswagen"; une préoccupation nettement communautaire : privilégier de petites troupes professionnelles qui desservent toutes les communautés avec des shows plus modestes; une forme de souhait pour un retour en arrière... ». (Marc Haentjens, *États-généraux du théâtre franco-ontarien*, compte rendu des audiences tenues du 12 au 17 novembre 1990, p. 12).

<sup>70</sup>Marc Haentjens, « *Les États généraux du théâtre franco-ontarien* 1. Le Sens de la création théâtrale, la situation », collection personnelle, p. 2.

<sup>71</sup>Marc Haentjens, « *Les États-généraux du théâtre franco-ontarien*, page thématique no.4, Les Moyens théâtres, les structures professionnelles », collection personnelle, p. 7.

<sup>67</sup>[Anonyme]. « Document de réflexion, le théâtre franco-ontarien en jeu! », p. 4, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64-9/1/10.

c'est le secteur professionnel qui a eu en charge le projet de construction du réseau de diffusion. Avec un objectif aussi précis, les membres de TA ont vite ressenti le besoin de redéfinir leur mandat, l'ancien étant devenu caduque :

L'Avenir de TA

1. Un mandat politique, établir de façon générale [...] mais s'appuyant aussi sur un agenda très clairement défini;
2. Un mandat de regroupement, s'incarnant dans la mise sur pied et/ou la consolidation de plates-formes sectorielles et sous-sectorielles et le développement de liens entre les secteurs;
3. Un mandat de services, clairement explicité par l'une des recommandations [...] mais pouvant être aussi compris dans une fonction d'intermédiaire ou de facilitateur;
4. Un mandat de moteur ou d'instigateur de projets, tourné principalement vers deux projets majeurs : la mise sur pied d'un centre de création théâtrale à Ottawa et l'établissement d'une structure de formation volante<sup>72</sup>.

Ayant renoncé à leur mission communautaire et étant maintenant protégés à l'intérieur de ces nouvelles « églises » où seules des productions de langue française pouvaient être jouées, les principaux producteurs de l'Ontario français pouvaient enfin se consacrer à leurs pratiques.

## LE SECTEUR PROFESSIONNEL

À la suite de cette redéfinition de mandat, TA est redevenu la principale force régulatrice de l'institution théâtrale professionnelle. Déjà, avant même la tenue des *États généraux*, le Front commun des théâtres franco-ontariens (FTP), composé de compagnies membres de TA, a établi des normes appropriées au milieu dans lequel il évoluait. Pour expliquer l'origine de ce remaniement normatif, il faut avoir

à l'esprit le cas du Théâtre des Lutins, compagnie qui vendait alors ses productions à des coûts inférieurs à ceux pratiqués par les autres producteurs, sans nécessairement se soucier de la qualité de ses représentations ou encore, de la rémunération acceptable de ses artistes. En effet, le conflit entre l'UDA et cette compagnie avait cristallisé les tensions déjà existantes entre elle et ses homologues, d'autant plus que ces derniers avaient adopté depuis longtemps l'utilisation de contrats-types émis par l'UDA et qu'ils avaient érigée cette dernière en norme institutionnelle. L'appartenance du Théâtre des Lutins au milieu franco-ontarien avait été remise en question<sup>73</sup>. La dissidence de ce théâtre incitait le milieu à établir, pour le bien du FTP, une charte qui venait préciser la définition du professionnalisme sur le territoire ontarien :

Buts et objectifs

1. Constituer une force de frappe politique auprès des bailleurs de fonds et des représentants politiques à tous les échelons ainsi qu'un outil de conscientisation de la nécessité du théâtre à la qualité de vie de la communauté;
2. Promouvoir des liens d'entraide et de solidarité entre ses membres dans le but d'activer des dossiers comme la diffusion, la mise sur pied des trois centres de création, dont ont fait mention les *États généraux*;
3. Travailler en étroite collaboration avec toutes les compagnies en vue d'échanges fructueux de services, d'informations et de collaborations, en ce qui concerne leur action artistique et politique, et plus concrètement, leurs productions théâtrales.

[...]

Devoirs et obligations des membres

1. Faire preuve de respect, d'intégrité et de professionnalisme envers les compagnies-membres, les professionnels du spectacle et leurs syndicats ainsi qu'envers le public en général;
2. Participer aux délibérations des réunions dans un esprit d'échange et

<sup>72</sup>Comité d'orientation, *États généraux : bilan et suivi pour Théâtre Action*, réunion du CA, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64-9/1/4, p. 5.

de collaboration : les informations qui circulent doivent être justes et exactes et le fonctionnement des compagnies-membres le plus ouvert et transparent possible;

3. Prévenir tout conflit potentiel entre les compagnies-membres par un processus de consultation collective<sup>74</sup>.

Grâce à cette charte, et plus particulièrement à l'affirmation d'un devoir de transparence et d'ouverture, le projet des salles a eu pour effet d'améliorer la concertation entre les compagnies et, par là même, de préciser les buts qui orientaient leur milieu. Refusant d'adhérer aux principes énoncés dans cette première, le Théâtre des Lutins n'a eu d'autre choix que de se retirer du FTP et, du même coup, de TA. Cette décision a eu pour effet, en 1996, d'amener un jury du CAO à annuler sa contribution financière à cette compagnie, sous prétexte que son mandat n'était pas assez « artistique ».

Un an après les *États généraux* presque jour pour jour, TA a de nouveau fait preuve de souplesse en permettant officiellement aux artistes pigistes résidents de l'Outaouais québécois et de Montréal de

devenir membres de TA. Les frontières du milieu franco-ontarien, autrefois peu flexibles, se sont alors élargies permettant, entre autres choses, aux praticiens franco-ontariens qui s'étaient déplacés vers Montréal au début des années quatre-vingt-dix de maintenir des liens avec l'Ontario français. Ainsi, les créateurs qui travaillaient principalement à la pige et qui vivaient en Outaouais québécois pour des raisons économiques ou idéologiques pouvaient tout de même préserver leur statut de membre au sein de TA ou adhérer à l'organisme.

En raison des changements majeurs qui se sont opérés au niveau professionnel à la suite des *États généraux*, le CNA, ayant senti souffler un vent de changement, a voulu se rapprocher du milieu franco-ontarien et de ses créateurs. Dès 1990, avec l'arrivée de Robert Lepage à la direction artistique, la grande maison de production a intégré des comédiens locaux à ses créations<sup>75</sup>. De plus, Lepage, conscient des forces et des faiblesses des praticiens franco-ontariens, a ressenti le besoin de créer un lieu pour compléter la formation amorcée au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa. À défaut de fonder une véritable école, Lepage a édifié L'Atelier, un programme-école qui offrait une formation intensive par le biais de *master class* et d'une série de productions<sup>76</sup>. Cette initiative a suscité beaucoup d'espoir chez les praticiens, surtout chez ceux de la relève, qui profitaient également, au même moment, de la création d'une troupe au Musée canadien des civilisations à Gatineau, une troupe qui avait l'avantage d'offrir des postes de permanents. Les occasions de formation se multipliaient, tout comme les opportunités de travail.

C'est également dans ce contexte de foisonnement que le regroupement d'artistes qui allait devenir par la suite le Théâtre la Catapulte a vu le jour. Cette compagnie a affirmé, dès sa création, son appartenance à l'Ontario français tout en refusant ouvertement le théâtre identitaire développé par la génération précédente. L'histoire se répétait; comme la génération issue du Festival de Rockland, celle de la

<sup>74</sup>« Par la présente, nous désirons vous signaler que le Front commun des théâtres franco-ontariens remet sérieusement en question l'appartenance du Théâtre des Lutins qui, selon le Front commun, ne respecte pas un certain code d'éthique et de déontologie intrinsèque à tout regroupement d'intérêts. / Les incidents survenus récemment entre le Théâtre des Lutins et certains comédiens et comédiennes de la région d'Ottawa n'ont fait que mettre à jour un comportement qui, depuis quelque temps, suscite un certain nombre de questions quant aux façons d'opérer du Théâtre des Lutins. / [...] La question du marché scolaire est un autre aspect que nous voulons souligner. Pendant plusieurs années, le Théâtre des Lutins a fait [preuve] d'une insensibilité sinon d'une indifférence face aux préoccupations des autres compagnies théâtrales à trouver leur juste place dans ce marché. / De l'avis du Front commun, les pratiques « commerciales » du Théâtre des Lutins ne correspondent pas à ce qu'il est convenu d'appeler une « concurrence loyale » dans le contexte d'une entreprise « artistique » en territoire ontarien. Cette lettre se veut donc une mise en demeure de la part du Front commun de rectifier une situation déplorable qui vient en quelque sorte ternir le mandat d'entre aide [*sic*] et de solidarité que s'est donné le Front commun. » [Lettre adressée à madame Monique Landry, directrice générale, le 18 juin 1991, signée par Bruno Richez [directeur administratif, Théâtre français de Toronto], Sylvie Dufour [directrice artistique, Théâtre du Nouvel-Ontario], Claire Faubert [directrice artistique, Théâtre du Trillium], Monique Miron [directrice administrative, Théâtre du Trillium], Robert Bellefeuille [directeur artistique, Théâtre de la Veille 17], Mireille Francœur [directrice administrative, Théâtre de la Veille 17], Pier Rodier [directeur artistique, Vox Théâtre], Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64-11/1/4].

<sup>74</sup>[Anonyme] Charte du Front commun des théâtres franco-ontariens (2 pages), Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64-11/1/4.

<sup>75</sup>[Paul-François Sylvestre], [Section sans titre], *Liaison*, n° 58 (15 septembre 1990), p. 45.

génération X, la génération qui assurait maintenant la relève, s'est taillé une place au sein de l'institution franco-ontarienne en redéfinissant ses limites esthétiques et géographiques, sans pour autant remettre en question son autonomie, ni son appartenance à TA. Par ailleurs, c'est Patrick Leroux, fondateur du Théâtre la Catapulte, qui, en 1994, a proposé que les artistes pigistes habitant l'Outaouais québécois puissent devenir membres à part entière de TA, et non de simples « membres fraternels », catégorie utilisée par TA pour qualifier ses membres résidents du Québec.

Si l'on se fie au bottin *Têtes d'affiche! Répertoire des artistes en théâtre 2001-2003* réalisé par TA, la grande majorité des artistes pigistes dits franco-ontariens résidaient soit du côté québécois de la rivière des Outaouais, soit à Montréal<sup>76</sup>. Un plus grand nombre d'entre eux encore, étaient originaires du Québec et y habitaient toujours. Ils venaient travailler en Ontario en raison du plus fort développement de ses infrastructures de production puisqu'à l'exception du Théâtre de l'Île, on ne retrouvait que des structures de diffusion en Outaouais québécois. Visiblement, le projet issu des années soixante-dix et quatre-vingts qui visait à créer un espace culturel de langue française en Ontario aimait de moins en moins les artistes et artisans de la capitale du Canada.

La multiplication d'artistes de la scène travaillant à la pige, surtout dans les régions d'Ottawa et de Toronto, a amené une prise de conscience relative à des besoins spécifiques. Ils ont revendiqué et obtenu la création d'une quatrième table de concertation, celle des artistes

pigistes. Pour la première fois depuis la création de TA, les créateurs qui n'étaient pas rattachés spécifiquement à une compagnie se sont doté d'un forum qui leur était propre et qui répondait à leurs attentes.

Au fil des années quatre-vingt-dix, cette table a donné naissance à bon nombre de projets, comme la tenue d'auditions générales et, plus tard, des fins de semaine de création en 1993, 1995 et 1997 intitulées *Place à la pige*. Puis, en 1999, à la demande de ce secteur, le programme de financement *Jeux dans l'espace* a été mis en place, permettant ainsi aux artistes pigistes membres de TA d'accéder à un financement, bien que réduit, les autorisant à développer des projets artistiques. Il s'agissait là d'une façon de pallier aux diminutions considérables des enveloppes consacrées autrefois à ce type de projet. À titre d'exemple, le programme « Projet divers » a été annulé par le CAO en 1998.

Bien que TA soit demeuré, tout au long de la décennie, l'outil privilégié de la table des professionnels, cela ne l'a pas empêché de concentrer la majeure partie de ses efforts dans l'accomplissement de l'objectif premier identifié lors des *États généraux* de 1991, à savoir l'élaboration et la consolidation d'un système de diffusion efficace. Il n'était pas innovateur de cibler les villes d'Ottawa, de Sudbury et de Toronto pour le projet. Après tout, elles étaient véritablement des centres de diffusion stratégiques pour la province sur le plan géographique. Bien avant les *États généraux*, en 1985-1986, Sudbury avait déjà commandé une étude de faisabilité qui abordait la question de la construction d'une salle de théâtre. Puis, au cours de la saison 1992-1993, soit quelques mois à peine après la décision de TA d'accorder la priorité au projet des centres de théâtre, Sudbury a réalisé une deuxième étude de faisabilité lui indiquant que, « dans le contexte économique actuel, un risque important [se dressait] sur le plan de l'équilibre budgétaire d'exploitation<sup>78</sup> ».

Afin d'échapper aux contraintes financières qui rendaient impossible l'édification d'une salle de théâtre indépendante à Sudbury, le TNO et le Comité du centre de théâtre de Sudbury ont formé un consortium avec la Galerie de Nouvel-Ontario et la

<sup>76</sup> « Un mot sur le programme de L'Atelier de recherche théâtrale d'Ottawa, Quatre ateliers qui aboutiront à quatre spectacles constituent la première saison d'ARTO. / Pour chacun de ces ateliers, un plan de travail très rigoureux devra être respecté. En effet, les cinq représentations publiques auront été précédées de quatre semaines de préparation – période durant laquelle seront donnés des cours de maître : cours de phonétique par Hedwige Herbiet et ateliers de mouvement par Jean Asselin de l'école de mime Omnibus. / Suivront trois semaines de répétitions intensives avec le metteur en scène attitré pour chacune des œuvres choisies et finalement, les cinq représentations publiques ». ([Anonyme] « Un mot sur le programme de L'Atelier de recherche théâtrale d'Ottawa » dans ARTO, la saison 1991-1992, trois textes de Shakespeare traduits par Michel Garneau et un atelier libre, Programme du Théâtre français du Centre national des Arts).

<sup>77</sup> Théâtre Action, *Tête d'affiche! Répertoire des artistes en théâtre 2001-2003*, (Ottawa : Théâtre Action, 2001), p. 110.

maison d'édition *Prise de Parole* dans le but de construire, plutôt qu'une salle indépendante, un centre artistique francophone devant regrouper les artistes de la région sudburoise sous un même toit et en copropriété. Mais Patrimoine canadien n'avait pas envisagé le projet de la même façon. En effet, une offre d'octroi substantiel pour la construction d'une salle de théâtre adjacente au nouveau Collège Boréal a mis à mal les objectifs du consortium, engendrant chez les deux autres organismes un sentiment d'abandon. Néanmoins, la Salle André-Paiement a réussi à ouvrir ses portes en 1997 et est devenue, à compter de ce jour, une salle d'accueil pour le TNO et le lieu de création de ses projets.

La situation à Ottawa était très similaire. Depuis longtemps déjà les artisans de la capitale nationale souhaitaient disposer d'un centre de théâtre. Dès l'été 1992, TA s'est réuni avec les trois compagnies artistiques de la région – le Théâtre la Catapulte ne se joindra au projet qu'en 1995 – dans le but de réaliser une étude de faisabilité. C'est ainsi que la firme de consultants *Cultur'Inc.* a été mandatée pour élaborer un plan d'affaires prévoyant plusieurs scénarios. L'un d'eux voulait que les trois compagnies ottaviennes préconisent, avec TA, la construction d'un complexe d'un montant de 8,000,000 \$ à côté de la Cour des Arts au 2, avenue Daly. Ce projet a rapidement été abandonné et la préférence a été à l'achat de l'ancien Atelier du CNA situé au 333, avenue King-Edward suivant les recommandations de certains fonctionnaires de Patrimoine canadien. Néanmoins, il s'agissait d'un projet bien plus modeste. La Nouvelle Scène a ouvert ses portes en avril 1999 et elle héberge depuis le Théâtre du Trillium, le Théâtre de la Vieille 17, la Compagnie Vox Théâtre et le Théâtre la Catapulte d'Ottawa.

La création de ces deux centres de théâtre n'aurait jamais pu se concrétiser sans l'aide TA. Une fois de plus, on s'est retrouvé face à un projet initié par les compagnies et qui aurait bien pu ne pas voir le jour faute de moyens financiers. Michel Louis Beauchamp, directeur

général de l'organisme, a passé la majeure partie de son temps à rencontrer des politiciens, à commander et à superviser la rédaction de rapports et d'études pour juger de la faisabilité des projets. Mener à terme des projets d'une telle envergure n'a pas été facile pour TA, car, durant cette période, l'organisme avait également été confronté à ses propres difficultés financières : tous ses partenaires publics traditionnels, à savoir le ministère de la Culture de l'Ontario, le CAO ou Patrimoine canadien, ont réduit de façon importante leurs subventions pour son fonctionnement. TA s'est donc vu contraint de diversifier ses sources de revenus.

Sous la présidence de Pier Rodier, le conseil d'administration de TA a décidé d'acheter un local au 255, chemin Montréal, situé symboliquement dans le secteur Vanier de la nouvelle ville d'Ottawa. Ironie du sort, il s'agissait de l'ancien édifice ayant hébergé auparavant le bureau-chef de l'ACFO provinciale, des installations déménagées depuis à Toronto. Des organismes tels que les éditions L'Interligne, l'Association des auteurs et des auteures de l'Ontario français (AAAOF) et l'Association des professionnels de la chanson et de la musique (APCM) y avaient également loué des bureaux à tour de rôles à des tarifs préférentiels, faisant de ce lieu non seulement un centre associatif, mais surtout un site emblématique de la francophonie. En plus d'avoir pignon sur rue d'un point de vue purement physique, TA a mis en place, le 27 mars 1997, son propre site Internet [www.theatreaction.on.ca](http://www.theatreaction.on.ca). L'organisme provincial s'est ainsi rapproché de son milieu grâce à ce nouveau médium informatique dont la popularité ne cessait de croître.

Simultanément, en 1997, TA a poursuivi son action établie selon les objectifs identifiés lors des *États généraux* : la diffusion, ou plus précisément la recherche d'une solution à l'absence d'un réseau de diffusion efficace :

TA cherche à regrouper les énergies présentes dans le milieu des arts de la scène afin de pouvoir concrétiser de façon efficace, sans dédoublement, la création d'un réseau de tournée en

<sup>79</sup>Centre de théâtre de Sudbury, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64/17/02.

Ontario. TA et la table des compagnies professionnelles commencent par élaborer un concept de base du réseau. [...] Parallèlement, TA contacte également les représentants de l'Association des professionnels de la chanson et de la musique franco-ontarienne (APCM) dont les artistes vivent les mêmes problèmes de diffusion. TA, l'APCM et l'Association des centres culturels de l'Ontario (ACCO) décident d'unir leurs forces pour coordonner l'établissement des bases de ce qui deviendra Réseau Ontario<sup>79</sup>.

L'objectif de créer le Réseau Ontario (RO) semblait judicieux. En effet, « créer et mettre en place les conditions et les mécanismes propices à la diffusion du théâtre professionnel et des arts de la scène franco-ontariens et à leur maintien à long terme<sup>80</sup> » s'est avéré une réponse pertinente aux défis que s'était lancés la communauté théâtrale en 1991. En premier lieu, la création d'un tel organisme a amené une meilleure concertation entre les compagnies professionnelles. Il a pu également jouer un rôle déterminant de service à la diffusion, en aidant à la professionnalisation des structures ayant pour mandat la diffusion des arts de la scène.

RO a été incorporé en décembre 1999, un projet rendu possible grâce à un premier octroi de 15 000 \$ du CAO, complété, par la suite, d'un second montant de 14 000 \$ provenant du ministère des Affaires civiques, de la Culture et des Loisirs. Au cours de sa première saison, avec plus de vingt mille programmes distribués partout en province, une tournée de huit spectacles franco-ontariens, huit diffuseurs communautaires ciblées en plus des deux Centres de théâtre, RO a commencé fort! Les diffuseurs qu'avait choisis de cibler RO à l'époque (Kingston, Hawkesbury, Hearst, Kapuskasing, Mississauga et Orléans), avaient déjà fait preuve d'ouverture envers les compagnies profession-

nelles. Pour assurer une bonne visibilité à ces membres, RO a exigé que les centres culturels achètent au moins deux spectacles de musique et une représentation théâtrale par saison. Cette condition *sine qua non* a bien entendu été acceptée par les six premiers diffuseurs. RO s'est donc, lui aussi installé au 255, chemin Montréal dans les bureaux de TA.

Dès février 1997, le Bureau du Québec à Toronto, qui assurait la promotion des artistes québécois en Ontario, a informé TA de son désir de participer au projet en établissant un système d'échange avec ses organismes de diffusion québécois. RO a donc été en mesure, dès sa toute première saison, de présenter deux productions musicales de provenance québécoise, en plus d'assurer à Deux Saisons, un groupe franco-ontarien, une tournée pan-québécoise de vingt spectacles. Dans le domaine théâtral, les échanges sont également allés bon train. RO a conclu avec le Réseau Scènes, organisme de diffusion du théâtre québécois, une entente de trois ans qui assurait la visibilité de six à huit représentations de productions québécoises en sol ontarien et de huit à dix représentations de spectacles franco-ontariens en sol québécois.

Le retour de TA et de ses compagnies dans le domaine de la diffusion n'a pas toujours été facile. Il y a eu pendant cette même période un conflit important entre l'ATFC et TA autour du programme *Les Voyagements*, un programme initié par Réseau Scènes en 1997, mais auquel allait se joindre TA en 1998. Ce programme voulait mettre en place un corridor de diffusion du théâtre de création francophone dans l'ensemble du Canada pour permettre du même coup aux diffuseurs d'éponger les pertes associées traditionnellement à la diffusion du théâtre de création.

Ainsi, ce dernier allait permettre de doubler le nombre de représentations des œuvres théâtrales de création dans la programmation des diffuseurs spécialisés et pluridisciplinaires, rehaussant *de facto* la condition des artistes et des compagnies impliquées. Au cours des quatre années où TA a été associé au projet, la majeure partie des diffuseurs franco-ontariens y ont participé, notamment la Nouvelle Scène et le TNO. Simultanément, Claude Goulet, direc-

<sup>79</sup>[Théâtre Action], Le point sur la diffusion du théâtre professionnel franco-ontarien, décembre 1998, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64/14/2.

<sup>80</sup>[Théâtre Action], « Le point sur la diffusion du théâtre professionnel franco-ontarien », document destiné à tous les professionnels du théâtre en Ontario français, décembre 1998, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64/14/2.

teur général du Réseau Scènes, a créé des liens semblables avec de nombreux théâtres franco-canadiens, dont le Théâtre populaire d'Acadie (TPA), le théâtre l'Escaouette de Moncton et l'Unithéâtre d'Edmonton.

Ce Directeur général souhaitait voir s'officialiser les échanges avec TA, RO et les diffuseurs de l'Ontario français. Or les théâtres de l'Ouest canadien et de l'Acadie ont manifesté eux aussi le désir d'être impliqué, au même titre que TA, à la gestion du projet, et ont mandaté l'ATFC d'entreprendre des négociations pour faire des *Voyagements* un programme national. TA et ses compagnies membres, après avoir manifesté une certaine réticence à l'idée d'ouvrir le programme à l'ensemble du pays, ont demandé expressément à l'exécutif de l'ATFC de prendre lui-même en main la gestion du projet. L'ATFC a tout d'abord indiqué que ses structures bénévoles n'étaient pas à même d'en assurer la gestion. Mais, une fois que l'AFTC a pu embaucher du personnel, TA et son nouveau directeur général. Denis Bertrand, ont choisi de se retirer du projet. C'est donc en 2000 que la gestion des *Voyagements* a été assurée par l'AFTC dirigée par Alain Doom.

Dans un tout autre ordre d'idées, en tant qu'organisme de développement et de représentation, il appartenait non seulement à TA d'assurer la diffusion et la visibilité de ses artisans et de son milieu, mais aussi de contribuer à la reconnaissance et au respect de la démarche artistique qu'il représentait. Après tout, TA n'avait pas qu'un mandat administratif et politique. En s'identifiant comme porte-parole de ses artistes et artisans, il se devait de les appuyer dans leurs démarches artistiques autant qu'administratives. TA a donc agi dans cet esprit à maintes reprises au cours de la décennie. D'abord, un feuillet intitulé *Créer C'est inveCtiver, manifeste en faveur de la liberté de se créer* que publiait TA en 1996 de concert avec l'Alliance culturelle de l'Ontario et le Théâtre la Catapulte, a permis à de nombreux artistes et artisans de prendre la parole, et, du même coup, de faire connaître au grand public les réalités artistiques auxquelles faisait face leur milieu. Il leur a permis aussi de faire entendre leurs opinions et de les confronter aux discours politiques et

institutionnels qui tentaient de régir les Arts et la culture à l'époque, d'autant plus qu'un nouveau gouvernement conservateur venait de s'installer à Queen's Park.

Le feuillet recueillait treize textes, poèmes et illustrations. On y retrouvait entre autres textes ceux de Mireille Francoeur, de Paul-François Sylvestre, du Théâtre la Catapulte, de Michel Louis Beauchamp et de Patrick Leroux. Stefan Psenak avait pour sa part résumé, avec son *Soliloque sur l'art* l'ensemble de la pensée des auteurs. Il a dit: « 1. L'art est viscéral. Quelle que soit la forme qu'il emprunte, l'art est le mode d'expression privilégié de la culture d'un peuple. Un peu comme sa cuisine. » Il a affirmé aussi : « 3. L'art est le témoin de l'existence d'un peuple et rien ne pourra jamais faire taire l'artiste car son travail en est souvent un de revendication. Cela est d'autant plus vrai si on vit en Ontario français<sup>81</sup> ». Puis, il s'est attaqué enfin à la question du financement public, en avançant les prémisses suivantes :

7. L'art n'est pas une forme déguisée de bien-être social. Les artistes ne sont pas des mésadaptés sociaux parce qu'ils ne portent pas de veston-cravate et ne sont pas peignés sur le côté. Dans la vie, on peut être excité par autre chose que l'argent et le sentiment de puissance;
8. L'art ne doit pas faire les frais du nouveau programme d'assainissement des finances publiques. Quant [*sic*] il ne restera plus rien qu'un budget bien équilibré, qui continuera de faire rêver les gens? À moins que l'on envisage aussi de couper dans les rêves<sup>82</sup>?

Trois ans plus tard, en 1999, la situation dont témoignait TA et ses artistes, à savoir le manque de financement certes, mais surtout le manque de liberté et de reconnaissance pour créer en Ontario français, ne s'était pas amélioré. Les coupures imposées par le gouvernement ontarien se faisaient ressentir dans de nombreuses sphères d'activités et, bien évidemment, celle des Arts et de la culture ne faisait pas exception.

<sup>81</sup> *Créer, C'est inveCtiver, Manifeste en faveur de la liberté de se créer*, Théâtre Action et al., 1996, p. 27.

Pier Rodier, toujours président de TA, a alors réaffirmé, par le biais d'un communiqué de presse diffusé sur l'ensemble de la province, les opinions véhiculées, près de trois ans plus tôt, dans le manifeste. À l'intérieur de ce communiqué, TA a pris position quant à la diversité culturelle. Selon Rodier :

[...] il est impératif que la culture bénéficie d'un statut particulier dans les débats sur la mondialisation des marchés. La richesse culturelle de l'Ontario français est en péril si le point de vue des inconditionnels du libéralisme économique l'emporte. [...] Si la culture ne bénéficie pas d'un statut particulier dans les traités de libre-échange, elle sera traitée sur le même pied que le bois d'œuvre de nos forêts<sup>87</sup>.

En effet, l'organisme s'est adapté à une société en évolution : peu de temps après la diffusion du communiqué en question, en mai 1999, TA a publié *Développement du théâtre franco-ontarien dans la diversité culturelle*, un document dans lequel il a identifié la promotion du théâtre comme un de ses objectifs principaux. Ainsi, TA s'est engagé à faire la promotion du théâtre franco-ontarien au Canada et à l'étranger et à mieux faire connaître ses œuvres et ses besoins<sup>84</sup>.

## LE SECTEUR SCOLAIRE

Les années quatre-vingt-dix ont vu émerger une vitalité nouvelle au sein du théâtre en milieu scolaire. Certes, les troupes faisaient leurs preuves depuis bon nombre d'années dans certaines écoles privilégiées. C'était le cas de celles qui bénéficiaient déjà de cours d'art dramatique et qui favorisaient ainsi l'émergence d'un intérêt pour le théâtre chez les jeunes francophones de la province. En effet, à l'exception de l'École secondaire publique De La Salle – école ottavienne s'étant dotée, en 1983, d'un Centre

d'excellence artistique afin de permettre aux élèves de toute la province de perfectionner leurs talents artistiques – aucune école en Ontario ne possédait de programme rigoureux en formation artistique. C'est pourquoi les élèves intéressés à suivre une formation en théâtre étaient obligés de venir étudier à Ottawa. Ces élèves étaient logés dans des familles d'accueil, de façon à concilier les contingences matérielles avec les contraintes liées à la formation académique qu'ils avaient choisie. Il y avait aussi l'École secondaire publique MacDonald-Cartier à Sudbury. Sa troupe, Les Draveurs, tout d'abord dirigée par Hélène Gravel, puis par Hélène Dallaire, n'a cessé de se distinguer dans le milieu depuis une trentaine d'années par la régularité de sa production – l'école monte presque exclusivement des créations – et par la qualité de ses spectacles. En témoignent les nombreux prix remportés par ses créations, notamment au Festival Sears.

Si l'on veut comprendre les raisons de l'amélioration de cette situation à l'échelle provinciale, il n'est pas inutile de rappeler l'influence qu'a exercé TA sur le milieu scolaire au cours des années quatre-vingts avec la création de son *Centre de ressources* qui a permis, tout d'abord, la publication de nombreux guides d'animation et de formation à l'intention des enseignants. En fait, le *Centre de ressources* a continué, au cours de la décennie quatre-vingt-dix, à être un outil privilégié pour les troupes scolaires. À l'exception des enseignants qualifiés en art dramatique en Ontario français, que l'on peut compter sur les doigts de la main, les enseignants et enseignantes d'art dramatique de l'ensemble de la province ont, bien malgré eux, été mis en charge d'un tel programme sans avoir pour autant reçu la formation didactique nécessaire. D'autres, n'ayant aucun bagage artistique que ce soit, ont été contraints d'enseigner l'art pour des raisons de contingences et de dotation en personnel scolaire.

TA a été une fois de plus utilisé à des fins de développement un mandat qu'il a repris à la suite des discussions tenues lors des

<sup>82</sup> *Créer, C'est invectiver, Manifeste en faveur de la liberté de se créer*, Théâtre Action et al., 1996, p. 27.

<sup>83</sup> Pier Rodier, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64/16/4.

<sup>84</sup> « Développement du théâtre franco-ontarien dans la diversité culturelle canadienne », Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64/16/5.



*États généraux*. L'organisme est intervenu à deux niveaux; d'une part, il a permis aux élèves de bénéficier d'un enseignement puisé dans les outils pédagogiques qu'il avait publiés; et, d'autre part, il a assuré la formation des enseignants. TA a livré ainsi un savoir pertinent pour la formation, l'organisation et la gestion d'une troupe scolaire ainsi qu'une base solide en ce qui concerne la formation vocale et corporelle. Grâce à cette nouvelle expertise, l'art dramatique est devenu très vite à l'image de ce qu'il avait été au cours des années soixante-dix pour les artistes professionnels, le moyen d'expression de la nouvelle génération qui, grâce au théâtre, découvrait petit à petit une identité francophone.

Comme l'a souligné Roch Castonguay dans un article publié dans *Le Droit* au moment du 25<sup>e</sup> anniversaire de TA en 1997, « [l]e théâtre est aux Franco-Ontariens ce que la musique est aux Acadiens ». Cette affirmation a pris tout son sens dans le cadre scolaire des années quatre-vingt-dix car les jeunes de cette décennie ont trouvé dans le théâtre un puissant outil de construction identitaire, au même titre que les générations qui les avaient précédés. Ainsi, alors qu'au sein du secteur professionnel, on tentait de se libérer de cette idée constitutive du théâtre franco-ontarien, elle se voyait récupérée par les adolescents et leurs enseignants.

La tenue des *États généraux* a également encouragé la vitalité que l'on a reconnu au secteur scolaire durant la décennie. En effet, dès la tenue de cet événement, on a décidé qu'il était essentiel de développer, au même titre que le milieu professionnel et le milieu communautaire, une table de concertation. Ainsi, dès 1992, le secteur scolaire a pu s'intégrer au sein de TA et a pu s'assurer que ses intérêts et ses besoins allaient être correctement pris en considération par l'organisme de développement.

Dans le même ordre d'idées, TA a présenté, en 1994, un mémoire important à la Commission royale d'enquête sur l'éducation, et ayant pour titre *Une réflexion sur l'enseignement de l'art dramatique et le théâtre dans les écoles françaises de l'Ontario*. La rédaction de ce mémoire a poussé le milieu scolaire ainsi que l'ensemble de la communauté théâtrale

franco-ontarienne à se questionner sur la place à donner à l'expression dramatique dans les écoles, et sur le rôle qu'elle pouvait jouer en tant que rempart contre l'assimilation linguistique et culturelle. C'est dans cet esprit, mais aussi à la suite des discussions engendrées lors des *États généraux* et à la tenue, en 1995, du premier Festival de théâtre en milieu communautaire que la table sectorielle scolaire a organisé, en 1996, le premier Festival de théâtre en milieu scolaire:

Ce premier Festival provincial de théâtre en milieu scolaire comportera, d'une part, une programmation vouée à la présentation de spectacles produits par les troupes de théâtres scolaires de l'Ontario français; puis, un important volet de formation (pour les élèves ainsi que les enseignant-e-s) et de concertation. Il est important que les jeunes explorent tous les aspects (interprétation, technique, écriture et mise en scène) par le biais d'ateliers. Or ces jeunes représentent la relève de demain et certains d'entre eux choisiront peut-être de faire carrière en théâtre. Nous nous devons de promouvoir la qualité artistique chez la relève<sup>85</sup>.

Avant même de lancer le projet, TA a reconnu le potentiel que possédaient les adolescents franco-ontariens et a également réaffirmé son rôle en tant qu'organisme de développement, soit celui d'assurer une formation théâtrale pour promouvoir non seulement le théâtre comme moyen d'expression artistique, mais également pour juger de la qualité artistique des représentations. En effet, ce n'était pas simplement l'idée de présenter un spectacle qui a été valorisée, mais aussi celle de présenter un spectacle de qualité. Les objectifs fixés par TA pour mener à bien ce mandat suivaient la philosophie qu'il privilégiait :

1. Promouvoir et stimuler le théâtre en milieu scolaire franco-ontarien à l'échelle provinciale;
2. Conscientiser les jeunes à leur identité socioculturelle par le théâtre et l'animation culturelle;
3. Favoriser les échanges entre les jeunes et les responsables de troupes de

théâtre scolaire sous forme d'activités d'animation à caractère culturel;

4. Offrir une occasion unique de formation pour les élèves et de perfectionnement pour les enseignant-e-s;
5. Donner aux troupes de théâtre en milieu scolaire une occasion unique d'élargir leur public et de se produire à l'échelle provinciale;
6. Promouvoir la qualité artistique chez la relève;
7. Implanter et perpétuer la tradition théâtrale en tant que véhicule artistique des franco-ontariens [sic];
8. Créer et développer des partenariats<sup>86</sup>.

TA, de concert avec l'école hôte ainsi qu'avec certains organismes locaux partenaires de la tenue de l'événement, a voulu, d'abord et avant tout, offrir aux jeunes une expérience théâtrale leur permettant de se sensibiliser davantage au théâtre comme moyen d'expression. Au cours de cette même décennie, un souci de professionnalisation de l'enseignement du théâtre a animé TA, un souci qui a permis à la table scolaire de disposer de formateurs et d'animateurs d'ateliers.

Pendant, il est paradoxal de constater que le théâtre en milieu scolaire s'attachait à la question identitaire en se servant du théâtre comme bouclier contre l'assimilation, tout en se souciant de créer un théâtre de qualité qui ne correspondait pas nécessairement aux critères de sa communauté. Bien que le théâtre en milieu scolaire ne semblait pas déchiré par un tel paradoxe, on peut expliquer ce phénomène par la formation que lui dispensait le milieu professionnel. Le théâtre en milieu scolaire allait-il devenir le secteur qui réconcilierait le milieu professionnel et le milieu amateur continuellement en désaccord sur leurs intérêts depuis les années quatre-vingts?

L'idée de la tenue d'un festival en milieu scolaire n'a laissé personne indifférent. Pour les communautés et les écoles hôtes, cela signifiait, avant tout, un outil de valorisation et un moyen de faire

la promotion des productions scolaires; un coup de projecteur également sur les efforts des élèves, des enseignants et des parents, parties prenantes de cette aventure. Le Festival est venu également renforcer les liens d'appartenance entre les adolescents et TA<sup>87</sup>. Par contre, la tenue d'un tel événement a grevé les ressources de TA et a nécessité une collaboration avec des écoles. TA n'était pas en mesure de supporter à lui seul le coût d'un tel projet, compte tenu de ses nouvelles priorités de développement physique (les centres de théâtre).

Le premier Festival de TA s'est tenu du 12 au 14 avril 1996 à l'École secondaire catholique Algonquin à North Bay. Tel que promis lors des discussions préliminaires, le ministère de l'Éducation a accordé à TA une subvention de 15 000 \$ pour la tenue de l'événement : le montant alloué a permis à TA et à l'école hôte d'accueillir 290 participants. Le succès de l'événement a été incontestable, car TA a estimé à 350 le nombre total de participants, en comptant les formateurs, les animateurs, les enseignants responsables de troupes. On y a présenté au total treize spectacles, nombre impressionnant puisqu'il s'agissait d'un projet pilote. Il avait pour but la mise en place des mécanismes de collaboration entre TA et les écoles et plus particulièrement avec celles qui étaient le plus éloignées.

En effet, grâce à ces résultats, on a décidé que le Festival en milieu scolaire se déroulerait dorénavant de façon bisannuelle. La prochaine édition s'est tenue en 1998, à l'École secondaire publique MacDonald-Cartier de Sudbury.

Entre ces deux festivals, un événement d'importance a eu lieu, tant pour la table scolaire que pour le milieu théâtral franco-ontarien dans son ensemble.

Le vingt-cinquième anniversaire de TA qui s'est tenu à Ottawa du 6 au 8 juin 1997 a rassemblé les quatre tables de concertation lors d'un festival d'envergure provinciale, et ce, pour la première fois depuis le milieu des années quatre-vingts.

<sup>86</sup>[Théâtre Action], « Premier Festival provincial de théâtre en milieu scolaire », Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64/15/3, p. 4.

<sup>87</sup>[Théâtre Action], « Premier Festival provincial de théâtre en milieu scolaire », Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64/15/3, p. 4-5.

<sup>88</sup>[Théâtre Action], « Premier Festival provincial de théâtre en milieu scolaire », Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64/1, p. 1.

Les trois secteurs y ont présenté respectivement trois productions, pour un total de neuf spectacles. Comme représentant du secteur scolaire, on retrouvait la troupe des Cafés chantants de l'École secondaire Glengarry et la troupe Les Draveurs de l'École secondaire publique MacDonald-Cartier. Était présente également la troupe des P'tits géants de l'École secondaire publique Georges-P.-Vanier qui a présenté, quant à elle, la pièce *Voir noir en couleur* de l'enseignante Linda Simeoni. Au niveau communautaire, on retrouvait au Festival le Nouveau théâtre d'occasion de Brampton qui a présenté *Le P'tit Bonheur* de Félix Leclerc et le Théâtre du Village d'Orléans qui a présenté *Professeur*, création collective rédigée par des membres de la troupe. On a aussi vu sur les planches la pièce *La Douce Folie de Margot la Douce* d'Hedwige Herbiet, montée par la troupe Soleil Sud de Windsor.

Du côté professionnel, on comptait trois compagnies dont Vox Théâtre qui a présenté *Sauvage*, une création de Marie-Thé Morin, de Pier Rodier et de Sylvie Trudel; le Théâtre de la Vieille 17, qui a présenté *Le Nez* d'Isabelle Cauchy et de Robert Bellefeuille; et, enfin, le TNO qui a monté la pièce *L'Homme effacé* de Michel Ouellette. Ces trois compagnies ont toutes été appelées à présenter leur spectacle au Studio du CNA, ce qui a donné à ces pièces, mais surtout à TA et à son 25<sup>e</sup> anniversaire, une visibilité certaine. En somme, la participation des troupes scolaires à un événement de cette taille a été significative.

Vraisemblablement, en créant, à la suite des *États généraux*, des tables de concertation pour chaque secteur, TA a favorisé un climat de collaboration et de concertation entre les divers secteurs et a accru, du même coup, la reconnaissance des besoins et des limites de chacun. Ainsi, lors du 25<sup>e</sup> anniversaire, les spectacles communautaires et scolaires ont bénéficié d'autant de notoriété que les spectacles professionnels.

En mars de cette même année, TA a annoncé la création d'un fond de dotation permettant la création de la Bourse d'études de Théâtre Action de l'Université d'Ottawa et la création des prix et des bourses du théâtre franco-ontarien, prix qui avaient pour but la reconnaissance du travail des

artistes et des artisans du théâtre franco-ontarien en plus de capitaliser sur l'appui et le développement du milieu. Appuyée par l'Association des Anciens de l'Université d'Ottawa et par le gouvernement de l'Ontario, cette bourse permettait à un étudiant du Département de théâtre de poursuivre ses études. Les critères de sélection étaient simples : être admis ou étudier à temps plein au Département de théâtre, démontrer un besoin d'aide financière selon les indicateurs employés par le Service d'aide financière de la même université et, enfin, être résident de l'Ontario.

Quelque peu controversé, ce dernier critère a fait, de prime abord, beaucoup de bruit : pourquoi discriminer un étudiant en fonction de son lieu de résidence s'il avait délibérément choisi d'étudier en Ontario? On permettait pourtant aux artistes qui résidaient au Québec d'être membre de TA. Les étudiants qui faisaient le choix de s'établir sur la rive québécoise ne le faisaient pas nécessairement pour des raisons identitaires. En fait, il s'agissait souvent d'une question purement financière. La règle devait s'appliquer aussi bien au cadre scolaire qu'au cadre professionnel. Cependant, même s'il l'avait voulu, TA n'aurait rien pu y changer : ce règlement était imposé par le Gouvernement de l'Ontario, qui avait établi que pour disposer de son programme d'aide financière (le Régime d'aide financière aux étudiants de l'Ontario) il fallait résider en Ontario.

Malgré le fait qu'ils s'étendaient bien au-delà du cadre scolaire, il importe de mentionner l'entrée remarquée de ces prix et des bourses dans la communauté théâtrale. Au total, on comptait quatre nouvelles bourses. Le premier prix à être annoncé fut celui de la Fondation franco-ontarienne qui était décerné à un artiste professionnel ayant eu un impact particulier sur la francophonie ontarienne. En 1997, c'est à Robert Marinier que ce prix est revenu : on a souligné ainsi sa contribution au théâtre franco-ontarien, en insistant surtout sur l'écriture récente de sa pièce *L'Insomnie*. Est venu ensuite, grâce à la contribution de La Banque Nationale, un deuxième prix accordé à une compagnie

théâtrale s'étant distinguée, soit par son dynamisme, soit par son esprit innovateur ou encore, par son engagement en faveur de la communauté. En 1997, c'est la troupe du Nouveau Théâtre de Brampton qui a reçu cet honneur.

En troisième lieu, TA a créé un prix pour souligner la contribution de personnes ou d'organismes au théâtre franco-ontarien. Ce prix de reconnaissance visait à souligner la participation de gens qui, bien que ne faisant pas nécessairement partie du milieu, avaient contribué indirectement à son épanouissement et à sa vitalité. Au cours de l'année marquée par l'ouverture de la nouvelle salle du TNO, le Collège Boréal a reçu ce prix pour son rôle de premier plan dans la construction du centre de théâtre de Sudbury. Enfin, le dernier prix visant à honorer la relève, « l'énergie créatrice de demain », a vu le jour<sup>88</sup>. Le Prix relève était destiné à un étudiant franco-ontarien qui poursuivait ses études théâtrales en français. En fait, les prix et bourses de TA faisaient, depuis 1997, partie intégrante du calendrier d'activités théâtrales annuel et, chaque année, on décernait ces prix dans le cadre de la journée internationale du théâtre, le 27 mars.

La réunion de la table sectorielle du théâtre en milieu scolaire de 1997-1998 est venu verbaliser un problème qui, depuis plusieurs années déjà, hantait les responsables du milieu scolaire. Quelle place devait-on réserver, en tant que communauté théâtrale, aux étudiants qui poursuivaient leur formation théâtrale au niveau post-secondaire dans les deux établissements francophones disponibles, l'Université Laurentienne et l'Université d'Ottawa? En effet, TA encadrait les étudiants du secondaire : on leur offrait des ateliers de formation, des festivals, etc., mais que devait-on faire pour reconnaître ou collaborer à la formation des étudiants qui avaient l'espoir de pouvoir, un jour, œuvrer au sein des secteurs professionnels? En créant la table de concertation du milieu scolaire, TA a reconnu qu'il avait un devoir à remplir auprès de la relève. Les étudiants du niveau postsecondaire ne présentaient pas de spectacles au Festival et ne pouvaient pas non plus bénéficier des ateliers ou des formations

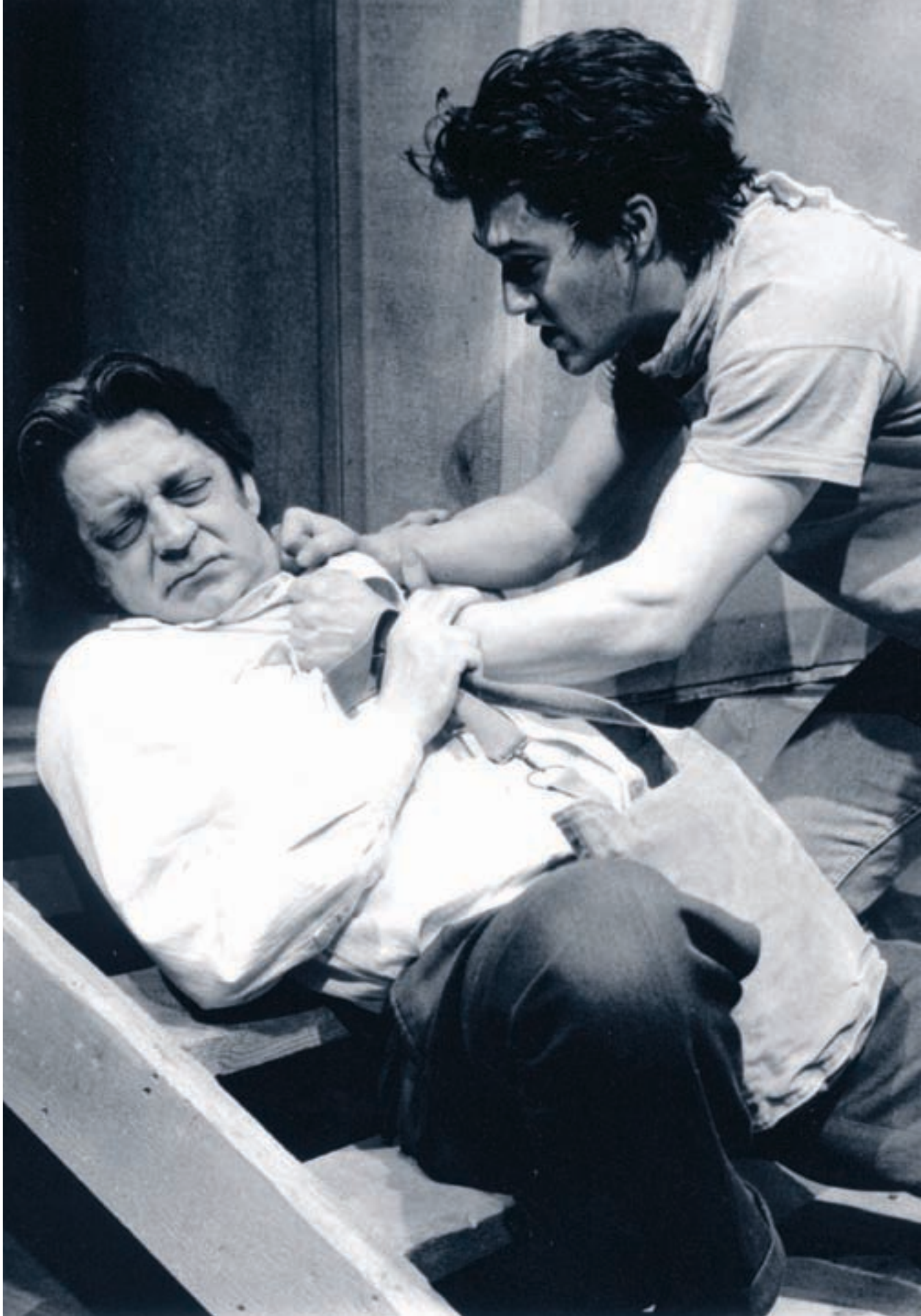
offerts. Michel Louis Beauchamp a proposé de convoquer une réunion pour discuter de cette épineuse question. Pourtant, cette problématique est tombée dans l'oubli : en témoigne le fait qu'il soit impossible de trouver une trace tangible d'une telle réunion dans le fonds d'archives de TA entreposé au CRCCF.

Le succès du premier Festival allait perpétuer la tradition des festivals en milieu scolaire. En effet, après le Festival de North Bay, les troupes scolaires, de plus en plus nombreuses, se sont ensuite réunies, en 1998, à l'École secondaire publique MacDonald-Cartier de Sudbury, à l'École secondaire catholique Sainte-Famille de Mississauga en 1999; et, enfin, à l'Université Ottawa en 2000. TA a établi, tout d'abord, que le Festival devait être un événement bisannuel. Mais ce dernier est vite devenu annuel en raison de sa popularité chez les élèves et les enseignants.

En organisant un festival annuel, TA s'est assuré de pouvoir offrir une chance à tous les élèves du secondaire de participer, ne serait-ce qu'une seule fois au cours de leur scolarité, à un festival théâtral d'envergure. De plus, cela a permis à l'organisme de mettre en place divers ateliers de formation animés par des artistes professionnels. Par exemple, la troisième édition du Festival, tenue à l'École secondaire catholique Sainte-Famille de Mississauga, avait à sa programmation des formations en interprétation, en voix, en régie, en scénographie et, finalement, en critique théâtrale. Pour les enseignants responsables, la diversité était aussi au rendez-vous : critique de spectacle, échanges et discussions sur les réalités du théâtre scolaire, le théâtre contemporain.

La vivacité du théâtre franco-ontarien de la fin de la décennie quatre-vingt-dix était attribuable, en majeure partie, à l'effervescence du théâtre en milieu scolaire. Le travail des troupes scolaires y était pour beaucoup : les jeunes avaient eu, de par leur participation aux productions scolaires, la chance d'être exposés aux divers métiers que leur offrait

<sup>88</sup>« Haut les masques! Les 25 ans de TA », *Le Droit*, 31 mai 1997, CRCCF, C64/14/2.



le théâtre (de comédien à régisseur en passant par éclairagiste, accessoiriste et costumier). Pour ce milieu qui assurait évidemment au secteur professionnel un public plus intelligent, TA allait créer, en 1999, un nouveau prix de reconnaissance pour une troupe de théâtre en milieu scolaire. Ce prix a été annexé la même année aux Prix et Bourses du théâtre franco-ontarien, qui comptent maintenant un panel de cinq prix.

## LE SECTEUR COMMUNAUTAIRE

L'esprit de synthèse du milieu que l'on reconnaît aux *États généraux* a permis à TA de comprendre qu'il y avait bel et bien un besoin de soutien chez les troupes de théâtre communautaire, ce qui a entraîné, du même coup, la création d'une table de concertation pour le théâtre communautaire. La mise en place de cette table a donné aux diverses troupes une véritable force de frappe au sein de TA. Cette représentation nouvelle a donné la chance aux artistes amateurs de recevoir une formation théâtrale plus conséquente que celle qu'ils pouvaient recevoir au sein de leurs communautés respectives. En effet, avant la collaboration de TA, plusieurs troupes disaient « s'inventer » des formations en faisant appel aux gens de la région qui pouvaient avoir quelque compétence dans un domaine précis. Néanmoins, ces formations étaient pour la plupart artisanales. En 1993, TA a donc mis sur pied un programme de formation entièrement consacré aux troupes communautaires et scolaires, troupes que l'on regroupait sous le nom de troupes « amateurs ».

Le premier atelier, *Formation théâtrale I*, s'est déroulé à Sudbury, ville stratégiquement accessible pour l'ensemble de la province. Trente-cinq participants venus de tous les coins de l'Ontario ont suivi l'atelier. L'année suivante, TA a publié l'outil pédagogique *Qui, quand, comment, pourquoi?*, un guide rédigé expressément pour les responsables de troupes de théâtre communautaire. Les auteurs de ce guide, Jean-Pierre Cloutier et Marcus Charbonneau, s'étaient donné un objectif précis en le rédigeant : combler une lacune qui se faisait sentir depuis quelque temps dans le milieu commu-

nautaire, à savoir la transmission des connaissances théâtrales de base. Ce n'était certainement pas le manque de participation qui causait le plus de difficulté pour le secteur communautaire, mais bien plutôt son manque d'organisation.

La ferveur et la volonté des troupes communautaires étaient indubitables et leur entrain, incommensurable. Néanmoins, la plupart des troupes n'avaient pas les compétences nécessaires pour s'organiser de façon efficace. En publiant le guide de Cloutier et de Charbonneau, TA souhaitait ainsi faciliter la tâche de tous ceux et celles qui voulaient soit se lancer dans la mise sur pied d'une nouvelle troupe, soit approfondir leurs connaissances par rapport à l'organisation et à l'animation d'une troupe théâtrale en milieu communautaire. *Qui, quand, comment, pourquoi*, manuel d'appui aux troupes communautaires publié en 1993, leur fournissait donc les outils nécessaires pour mieux asseoir les bases de leurs troupes et mieux assurer leur vitalité et leur continuité.

Dès l'année suivante, en 1995, TA a organisé la première édition du Festival de théâtre communautaire franco-ontarien. Ce festival a fait appel à la collaboration de deux troupes, celles-là devenant ainsi les troupes hôtes de l'événement : le Théâtre du Village d'Orléans et la troupe de la ville de Rockland. Cette dernière avait un caractère symbolique pour TA : Rockland avait été la ville à avoir accueilli, aux dires de tous, le meilleur Festival provincial de TA en 1979. Le Festival communautaire s'est déroulé sans anicroches et le succès a été, à l'image des festivals provinciaux des années quatre-vingts, incontestable. On y a compté approximativement une centaine de participants qui ont présenté, au total, neuf spectacles. L'édition suivante allait faire, par contre, beaucoup plus de vagues. Bien qu'il ait fallu attendre trois ans avant même de recevoir une invitation pour y assister, c'est en 1998, à Kapuskasing, que s'est tenu le deuxième Festival communautaire.

La troupe Méli-Mélo, en collaboration avec TA et le Centre des Loisirs de Kapuskasing, a réussi à regrouper une

<sup>89</sup>Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64/17/01.

dizaine de troupes, certaines ayant dû voyager plus de douze heures pour se rendre à destination. L'accueil de la part de la communauté et l'organisation du festival ont été incomparables. Il est important de mentionner, par contre, que la troupe avait une raison toute particulière de vouloir accueillir le Festival communautaire en 1998. En effet, au même moment, à peine quelques rues plus loin, se déployaient les 5<sup>e</sup> Jeux franco-ontariens, événement organisé par la Fédération de la jeunesse franco-ontarienne. Cet événement rassemblait chaque année près d'un millier de jeunes venus des quatre coins de la province, dans un esprit de fierté francophone, et mettait en évidence les talents de chacun dans divers domaines. Le fait d'accueillir, du 15 au 18 mai 1998, à la fois les Jeux franco-ontariens et le Festival de théâtre communautaire de TA avait de quoi rendre fière la ville de Kapuskasing. Le Festival et les Jeux se sont déroulés dans la plus grande complicité, et ont marqué du même coup une présence francophone importante dans le Nord.

Conscient de l'envergure de l'événement, TA en a profité pour présenter la deuxième édition de ses Prix et Bourses du théâtre franco-ontarien. Ainsi, à cette l'occasion, la Fédération et l'Alliance des Caisses populaires de l'Ontario ont été honorées pour leur contribution constante et leur engagement envers le théâtre franco-ontarien. Ensuite, TA a souligné la contribution artistique de Marie-Thé Morin en lui remettant le Prix d'excellence. La troupe communautaire Méli-Mélo a reçu le Prix consacré à une troupe amateur. Manon St-Jules, étudiante à l'ÉNT, a reçu, quant à elle, le Prix relève.

L'organisme a également profité de cet événement pour offrir, dans le cadre de ce Festival, des ateliers de formation théâtrale, tout comme il le faisait pour les festivals en milieu scolaire. Ces ateliers permettaient aux personnes du milieu communautaire qui n'avaient pas nécessairement la possibilité de se déplacer à Sudbury ou à Ottawa de se rattraper. Roch Castonguay et Patrick Leroux y ont animé respectivement des ateliers sur le rôle de composition et sur le choix de textes pour la scène. À la suite de ce

Festival est venue la réunion de la table sectorielle communautaire au cours de laquelle les membres ont établi un plan d'action triennal qui dressait les priorités du milieu de 1998 jusqu'à 2001. Comme de nouveaux ateliers de formation étaient offerts, les membres de la table se sont préoccupés plus particulièrement de ce point précis. Ils ont reconnu clairement qu'il leur fallait, avec l'aide de TA, « développer et mettre en place un programme de formation théâtrale pour le milieu amateur en développant un partenariat avec le milieu de l'éducation et organiser des activités de perfectionnement professionnel<sup>89</sup> ».

D'autres préoccupations ont aussi vu le jour, notamment au niveau de la concertation entre les troupes et la circulation du savoir théâtral. C'est qu'il y avait bel et bien une volonté de mieux gérer l'information par le développement d'outils de communication plus modernes (courriels, Internet). On a manifesté aussi des préoccupations par rapport à la tenue d'événements comme les festivals en précisant qu'il fallait que ces événements favorisent l'excellence artistique, la formation, la concertation et la mise sur pied de partenariats stratégiques.





# Les Années deux mille

---



# Les Années deux mille

L'entrée dans le vingt-et-unième siècle a coïncidé avec l'arrivée de Denis Bertrand à la direction générale de TA : il a remplacé Michel Louis Beauchamp, en poste depuis la fin des années quatre-vingts, et dont le travail accompli s'est avéré exceptionnel. Grâce à sa perspicacité et à son dévouement, TA a franchi des étapes importantes de son développement et a pu organiser, du 9 au 11 septembre 1999, l'événement *Frontières et passages du théâtre franco-ontarien*<sup>90</sup>, réflexion collective qui a rassemblé les artistes, compagnies, centres de théâtre, représentants et représentantes des milieux professionnel et amateur franco-ontariens. Cet événement a permis de déterminer les lignes directrices de la décennie à venir. Il est indéniable que c'est le nouveau souffle apporté par Denis Bertrand qui a incité l'organisme à mettre en action la longue liste d'objectifs identifiés comme prioritaires pendant cet événement.

Également très soucieux d'augmenter les revenus autonomes de l'organisme et conscient du grand besoin de produire des documents conçus dans un esprit pédagogique, Denis Bertrand a notamment investi de nombreuses heures dans la

mise à jour, le développement et la publication d'outils utiles à tous les secteurs de TA. En fait, à partir de l'an 2000, TA Éditeur est devenu un volet important des activités de l'organisme provincial. Michel Ouellette a revu et a mis à jour le manuel de Michel Marc Bouchard, et TA a lancé *Le Petit Guide d'écriture dramatique* en 2003. Ont suivi *La Marionnette, un plaisir pour tous!*, *Coup de théâtre* et *On s'organise*, tous publiés également en 2003. De plus, *L'Art d'accueillir le théâtre* (un outil qui permettait aux diffuseurs franco-ontariens de comprendre les besoins spécifiques inhérents à l'accueil du théâtre) a été développé notamment par Paulette Gagnon et publié grâce à un partenariat avec RO en 2004. Enfin, le service graphique Grimage, créé pendant que Michel Louis Beauchamp était toujours en poste, est devenu lui aussi un élément important des programmations gérées par Bertrand.

## LE SECTEUR PROFESSIONNEL

Si les années quatre-vingt-dix ont marqué, pour la table professionnelle, une restructuration de son milieu et une réorganisation de ses priorités, la nouvelle décennie allait marquer la maturation de cette structure nouvelle. En fait, le milieu professionnel souhaitait, à partir de recommandations formulées par ses représentants, établir un plan d'action. Au moment de *Frontière et passage*, trois champs étaient ciblés, soit la promotion et la communication, la vie artistique et culturelle, le financement et la condition financière des artistes. Comme le souligne le bilan de cet événement publié en février 2000 par TA, la diffusion demeurait une préoccupation majeure pour le milieu. Certes, les artistes professionnels

<sup>90</sup>Étaient présents lors de *Frontières et Passages du théâtre franco-ontarien* : Danièle Aubut, Michel Louis Beauchamp, Joël Beddows, Isabelle Bélisle, Robert Bellefeuille, Denis Bertrand, Diane Bouchard, Jean-Pierre Caissie, Roch Castonguay, Lucien Crustin, Hélène Dallaire, Nadia David, Colombe Demers, Sasha Dominique, Joël Ducharme, Sylvie Dufour, Claire Faubert, Johanne Gagnon, Paulette Gagnon, Mario Gendron, Geneviève Georges, Lyette Goyette, Claude Guilmain, Annick Huard, Jean-Claude Larocque, Julie Lavallée, Annick Léger, Richard J. Léger, Marc Lemyre, Patrick Leroux, Josée Létourneau, Robert Marinier, Guy Mignault, Catherine Mensour, Marie-Thé Morin, Louise Naubert, Michel Ouellette, André Perrier, Marie-Claude Petit, Geneviève Pineault, Pier Rodier, Simone Saint-Pierre, Jérôme St-Denis, Maude St-Denis, Manon St-Jules, Inouk Touzin, Compagnie Vox Théâtre, Théâtre de la Vieille 17, Théâtre du Nouvel-Ontario, Théâtre du Trillium, Théâtre La Catapulte, Théâtre français de Toronto, Théâtre la TANGENTE, Centre de théâtre du TNO, La Nouvelle Scène.

bénéficiaient maintenant de deux centres de théâtre. Cependant, on manifestait toujours le besoin de créer et de maintenir des liens avec des diffuseurs à l'extérieur de l'Ontario (Réseau Scènes, ROSEQ, etc.) afin de mieux diffuser les œuvres créées et de faire connaître le théâtre franco-ontarien ailleurs que dans sa province d'origine. Le désir de diffuser en province ne disparaissait pas pour autant :

Il est proposé de continuer à promouvoir et à diffuser le théâtre franco-ontarien en Ontario [...] selon une approche qui est propre au milieu professionnel franco-ontarien. Un groupe de travail élaborera des stratégies de communication et de promotion à cet effet. Le milieu professionnel souhaite, en outre, se rapprocher des autres communautés de la francophonie ontarienne ainsi que de la communauté anglophone<sup>91</sup>.

Pour ce faire, il était important pour TA et pour le milieu professionnel d'avoir recours au système de diffusion développé au cours des années précédentes : la mise sur pied d'organismes comme RO et de centres de théâtre comme celui géré par le TNO ainsi que La Nouvelle Scène, outils pour les artistes et les producteurs.

Néanmoins, les politiques de diffusion en place ont provoqué un conflit au sein de la table de concertation professionnelle de TA et ont causé la division du conseil d'administration ainsi que celle d'une grande partie des artistes professionnels. D'un côté, certains étaient d'avis que la communauté théâtrale franco-ontarienne n'était pas bien servie par les politiques développées par La Nouvelle Scène, politiques qui, selon eux, ne favorisaient pas la circulation du théâtre franco-ontarien entre Toronto, Sudbury et Ottawa. Une lettre d'André Perrier à TA reflète bien cet avis. En voici un extrait : « [il] est malheureux de voir que ce beau projet de solidarité que nous nourrissons depuis des années est sacrifié aux ambitions des directeurs artistiques des compagnies<sup>92</sup> ». Plus concrètement, on a reproché aux directeurs artistiques des

compagnies réunies à La Nouvelle Scène de ne pas favoriser, ni de faciliter, la diffusion de l'ensemble des productions franco-ontariennes. Leur refus d'accueillir la production sudburoise, alors que le centre de théâtre du TNO se faisait un devoir d'accueillir la quasi-totalité des productions issues des compagnies ottaviennes aptes à tourner a été vu d'un très mauvais œil. De ce fait, on a qualifié la relation Sudbury-Ottawa de corridor à sens unique. On a précisé également que La Nouvelle Scène avait tendance à privilégier les productions québécoises plutôt que des productions franco-ontariennes et que, par conséquent, elle ne s'acquittait pas de sa responsabilité communautaire.

D'un autre côté, les compagnies regroupées au sein de La Nouvelle Scène ont été contrariées par ces jugements : non seulement on critiquait leurs démarches, mais on remettait également en question leur intégrité et la valeur même de leur collaboration au sein du mouvement théâtral franco-ontarien. La communication dans le milieu était-elle si mauvaise pour que puisse se créer ainsi une telle division au sein d'une si petite communauté? Ou cela était-il dû aux divergences entre les visions artistiques des différents directeurs? Quoi qu'il en soit, lorsqu'il a été temps de trouver une définition commune du rôle des centres de théâtre, il a été difficile pour les compagnies de trouver un terrain d'entente.

TA a rapidement revêtu son rôle de médiateur a affirmé : « En effet, de quel droit TA irait-il dicter une conduite à La Nouvelle Scène, une entité légale qui a (...) des choix artistiques à faire, une programmation artistique à préparer?<sup>93</sup> » Cette réponse de la part de TA a jeté les bases d'une définition du rôle des centres de théâtre. Si, au cours des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, TA a eu pour but, dans le domaine de la diffusion, d'assurer la plus grande circulation possible des productions franco-ontariennes, il a également aidé

<sup>91</sup> *Frontières et passages du théâtre franco-ontarien, bilan d'une réflexion*, février 2000, p. 11.

<sup>92</sup> Lettre d'André Perrier adressée à Pier Rodier, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64/17/8.

<sup>93</sup> Réponse de Pier Rodier à André Perrier, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64/17/8.

les centres, une fois construits, à clarifier leurs politiques. Un consensus a été trouvé à la suite de ce conflit autour du principe qu'il fallait prendre en considération les choix artistiques des diverses compagnies, sans pour autant que soit remis en question l'objectif de garder *a priori* un « regard privilégié » pour la production franco-ontarienne. Plusieurs autres composantes entraient dorénavant en ligne de compte, des composantes qui allaient bien au-delà du projet de solidarité<sup>94</sup>.

Outre la diffusion, *Frontières et Passages* a permis également un balisage concret des autres sphères d'activité du milieu. On a posé, entre autres questions, celle de la création du centre de théâtre de Toronto, précisant que la communauté professionnelle considérait ce projet comme une priorité afin de compléter le réseau de diffusion tel qu'il avait été conceptualisé à l'origine. L'arrivée de Guy Mignault à la direction artistique du Tft a réveillé ce projet, oublié depuis au moins cinq ans. TA a commandé à la firme Novita, en 2001, une étude de faisabilité pour le centre de théâtre de Toronto, en réponse à la demande émise par les membres présents à *Frontières et passages*.

La question du financement des centres de théâtre a également été à l'ordre du jour, ainsi que le problème du sous-financement des compagnies de théâtre. Les modalités de financement et le processus d'évaluation des organismes artistiques par CAO ont fait aussi l'objet d'un véritable questionnement. Le milieu considérait que les critères d'évaluation du CAO étaient injustes et reflétaient mal les réalités des créateurs francophones de la province<sup>95</sup>. *Frontières et Passages* a recommandé leur contestation et a demandé expressément que lui soient apportées des clarifications quant à la vision à long terme de ce bailleur de fonds. Un autre projet qui a émané direc-

tement de cet événement; soit la commande par TA de deux études, outils essentiels aux compagnies pour préparer leurs demandes de financement dans un contexte où l'évaluation du rendement économique était considérée nécessaire: *L'Étude de marché pour les compagnies et centres de théâtre* réalisé par TA et l'Institut franco-ontarien en 2003 et enfin une étude d'impact socio-économique intitulée *La Force du théâtre* en 2002-2003.

Cet événement a eu aussi pour finalité de créer des ponts entre les différents intervenants du milieu théâtral afin qu'ils puissent travailler avec un objectif commun. C'est dans cet esprit que s'est produit, en 2000, la fusion des tables de concertation des compagnies de théâtre et des artistes pigistes. En accord avec TA, cette nouvelle table a décidé, cependant, que « les membres de TA pouvaient consulter les compagnies et les artistes pigistes séparément, en fonction des intérêts plus pointus de chacun<sup>96</sup> ». Cette fusion a été bénéfique pour TA et le milieu professionnel dans le sens où la vie artistique se nourrissait du choc des idées et de la solidarité entre ses membres.

La première réunion officielle de cette nouvelle table s'est tenue à Toronto le 22 octobre 2000. Si les priorités identifiées lors de *Frontières et Passages* y ont été abordées, on y a discuté, surtout, d'un sujet qui allait bientôt devenir le cheval de bataille du secteur en cette nouvelle décennie : la question cruciale du développement du public et de l'éducation des récepteurs à l'appréciation des spectacles. Cette idée visait non seulement à gagner les faveurs d'un public stable et fidèle, mais aussi, et surtout, à construire un public d'abonnés. Les abonnements prenaient, en effet, de plus en plus d'importance dans l'attribution de financement aux centres et aux compagnies puisque, selon les critères du CAO de l'époque, plus les abonnements étaient nombreux, plus les bailleurs de fonds étaient tenus de subventionner les producteurs.

C'est aussi lors de cette réunion que le secteur professionnel a mandaté TA pour poursuivre ses efforts dans le but de convaincre les instances publiques de

<sup>94</sup>2<sup>e</sup> lettre d'André Perrier à Pier Rodier: « Fidèle à lui-même, TA a été vite à prendre le leadership pour tenter d'ouvrir les voies de la communication au sein de la communauté professionnelle dans ce dossier. La réflexion [était] nécessaire et [...] menée par TA, [elle arrive] à des résultats positifs qui régiront de [sic] l'avenir du théâtre en Ontario français. », Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64/17/8.

<sup>95</sup> *Frontières et passages du théâtre franco-ontarien, bilan d'une réflexion*, février 2000, p. 8.

<sup>96</sup> Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64/17/1.



financer les projets initiés et assurés par les artistes pigistes. Le programme *Jeux dans l'espace* puisait dans le budget de fonctionnement de TA depuis quelques années. Une contribution du CAO a permis à TA de doubler le budget du programme. Puis, en 2004, le CAO a enfin créé *Jets de théâtre*, un programme ouvert aux artistes pigistes qui désiraient soit développer un projet, soit créer une production de leur cru.

## LE SECTEUR SCOLAIRE

Les années quatre-vingt-dix avaient été des années décisives pour le théâtre en milieu scolaire. Dans les années deux mille, on observait toujours la même vitalité au sein de ce milieu, qui s'expliquait par le renouvellement permanent de ses effectifs, mais également par une meilleure formation des pédagogues. Exposés dès leur jeune âge au milieu théâtral, les jeunes le percevaient davantage comme partie intégrante de leur réalité. Les festivals de théâtre scolaire n'allaient pas perdre, au cours de cette

nouvelle décennie, la notoriété capitalisée durant les années précédentes.

Après les premières éditions du Festival, un malaise latent s'est installé entre les participants. Il reposait essentiellement sur le fait que certaines troupes ne présentaient pas de spectacles. Pour remédier à ce problème, des ateliers de création ont été organisés durant les festivals.

L'arrivée de Denis Bertrand à la direction générale a occasionné de nombreux remaniements dans le domaine scolaire, un milieu qu'il affectionnait tout particulièrement. Sans hésitation, il s'est plongé dans le dossier du financement au niveau de la province. Dans une lettre qu'il a adressée au Chef du Parti libéral de l'Ontario, Monsieur Dalton McGuinty, Bertrand a rappelé les préoccupations soulevées par TA et lui-même lors d'un *Forum sur la culture* tenu à Ottawa en 2002, comme le problème du piètre état du financement des programmes et des activités artistiques en milieu scolaire; l'absence inconcevable d'un ministère spécifique à la culture; et, enfin, le besoin pressant d'un rapprochement entre la Fondation Trillium et le ministère du

Tourisme, de la Culture et des Loisirs. On a retenu surtout ses propos concernant la question du financement :

Pour une communauté en situation minoritaire comme la nôtre, le théâtre en milieu scolaire permet à ses praticiens et praticiennes de se familiariser avec leur culture, contribue à la promotion de la langue française et permet aux jeunes d'exprimer pacifiquement leurs préoccupations sur la place publique. Le théâtre est à ce point populaire en Ontario français que trois institutions d'enseignement post-secondaire offrent maintenant des programmes de théâtre en français, soit l'Université d'Ottawa, l'Université Laurentienne de Sudbury et le Collège Glendon de l'Université York, à Toronto. Malheureusement à cause des coupures budgétaires imposées au système d'éducation depuis plusieurs années, l'apprentissage du théâtre et la présentation d'œuvres théâtrales sont passés d'activités reconnues dans le curriculum au statut d'activités parascolaires. Autrement dit, s'il se fait toujours du théâtre dans les écoles secondaires franco-ontariennes, c'est souvent grâce au dévouement des enseignants et des élèves qui y participent. [...] Nous avons peine à croire que la province la plus riche et la plus peuplée du Canada n'ait plus les moyens d'initier sa jeunesse aux arts par l'entremise de ses écoles<sup>97</sup>.

Bertrand, par l'entremise de cette lettre, se faisait le porte-parole du milieu tout entier. Il existait véritablement un décalage entre la popularité suscitée par le théâtre scolaire et les subventions qui lui étaient allouées par le gouvernement en place. L'élection de McGuinty et celle du Parti libéral en 2003 ont cependant modifié la donne pour TA. Depuis, l'organisme bénéficie d'un soutien plus direct des instances gouvernementales ontariennes.

Également en 2003, un changement sérieux s'est opéré dans les modalités d'organisation des festivals scolaires. En effet, après Ottawa en 2000, Timmins en 2001 et Sudbury en 2002, le Festival en milieu scolaire n'a pas eu lieu en 2003. Les efforts déployés par TA pour convaincre les écoles de participer à l'organisation de cet événement sont restés lettre morte, ces dernières jugeant les frais et l'investissement en terme de temps beaucoup trop élevés. Une solution de rechange a tout de même été trouvée avec deux *happenings* théâtraux axés sur la formation, le premier à Sudbury et le second à Ottawa. Bien qu'il n'y ait eu aucune présentation de spectacles durant ces *happenings*, une panoplie d'ateliers en interprétation, mise en scène, régie, écriture scénique, éclairage, son, etc., ont été offerts. TA a profité, également, de ces occasions pour tenir des *États généraux du théâtre en milieu scolaire* afin de faire le point sur cette crise.

Des questions importantes y ont été soulevées comme celle de savoir, quelle place il fallait accorder à un festival en milieu scolaire et surtout la forme que l'on souhaitait lui voir prendre. Il en est découlé des changements radicaux dans l'organisation des festivals connue jusqu'alors. Par exemple, on a fixé d'avance le nombre de troupes présentant des spectacles, les autres devant participer au *happening off* et on a déterminé le rôle de chacune d'entre elles. Depuis cette date, le Festival ne cesse de croître, à tel point qu'il est maintenant impossible pour une école secondaire de l'accueillir de façon indépendante. Le Festival a donc lieu, depuis, soit à l'Université d'Ottawa, soit à l'Université Laurentienne, afin de bénéficier des installations présentes dans ces centres de formation.

L'an 2000 a été entaché par le décès d'Hélène Gravel. Cette dernière avait à cœur le théâtre franco-ontarien et œuvrait, depuis les années soixante-dix, dans le milieu scolaire, autant au secondaire qu'au post-secondaire. Elle a contribué à la mise sur pied de La Troupe de l'Université Laurentienne et a également joué un rôle majeur dans l'implantation

<sup>97</sup> Denis Bertrand, lettre adressée à Monsieur Dalton McGuinty, 6 mai 2002, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64/17/3.



du programme d'arts d'expression de cette même université. Elle possédait également à son actif divers mandats dans les comités et les conseils d'administration de TA. On lui devait aussi, en grande partie, la vitalité de la troupe scolaire les Draveurs de l'École secondaire publique MacDonald-Cartier de Sudbury. C'est, en effet, avec cette troupe qu'Hélène Gravel s'est impliquée le plus au cours de sa carrière. En 2000, quelques mois avant sa mort, Les Draveurs ont remporté un des Prix TA. Après sa mort, ce prix a pris son nom : « Le Prix Hélène-Gravel sera un rappel constant de l'impact de son engagement sur le théâtre franco-ontarien. Si le théâtre étudiant occupe aujourd'hui une si grande place dans nos écoles [...], on le doit beaucoup au travail d'Hélène<sup>98</sup> ».

## LE SECTEUR COMMUNAUTAIRE

Si l'effervescence du théâtre professionnel et du théâtre scolaire après l'an 2000 a été remarquable, il n'en a pas été de même pour le théâtre en milieu communautaire qui, pourtant, s'était illustré à divers moments comme locomotive de la communauté franco-ontarienne. Cependant, un examen plus poussé de la situation montre tout de même qu'il restait bien vivant et qu'il demeurerait un outil d'expression privilégié pour les communautés francophones. Conscient de son importance, TA a déposé, une demande de financement auprès de la Fondation Trillium afin d'appuyer les troupes de l'Ontario. Il a reçu donc cette aide financière de 2000 à 2004.

TA a ainsi offert aux troupes communautaires les outils de formation qu'elles désiraient ardemment, et qui constituaient pour elles, un moyen concret de rattraper leur retard vis-à-vis des autres tables, d'approfondir leurs connaissances, et, surtout, de découvrir les pratiques théâtrales contemporaines. En 2002, TA a répondu favorablement à cette demande particulière en offrant à la table communautaire, un atelier de mise en scène à North Bay, ville choisie pour son positionnement stratégique en termes de

logistique. La troupe Méli-Mélo de Kapuskasing, la troupe des Jeunes de cœurs de Sudbury et, finalement, le Club Jolliet de North Bay y ont participé.

La même année, TA a collaboré à l'organisation du 4<sup>e</sup> Festival de théâtre communautaire qui se tenait à Hawkesbury et qui était accueilli par la troupe du Cercle Gascon II. Huit troupes ont participé à l'événement. Ce festival allait devenir un événement important pour le théâtre communautaire. En effet, à l'image des deux autres tables qui s'organisaient de mieux en mieux, la troupe hôte du Festival, le Cercle Gascon II, a suggéré la création de liens directs entre les troupes organisatrices des différentes éditions. On a alors demandé à TA de bien vouloir superviser ce réseautage.

Il est impossible de traiter de la question du théâtre communautaire sans tenir compte de l'investissement énorme qu'il représentait pour les artistes amateurs qui voulaient garder vivante la pratique du théâtre. Dans le but de souligner l'Année internationale du bénévolat de 2001 et pour collaborer à la création de liens plus solides entre les diverses troupes communautaires de la province, le ministère des Affaires civiques de l'Ontario a remis à TA une subvention d'un montant de 412 000 \$ qui devait servir à la réalisation du projet @ction.bénévole. Ce projet consistait à créer un nouveau site Internet exhaustif établissant une fenêtre virtuelle sur le théâtre franco-ontarien et, plus particulièrement, sur les théâtres communautaires et scolaires. Ce projet a permis à TA, ainsi qu'à la communauté théâtrale, de mieux communiquer, de mieux gérer ses productions, et de les promouvoir avec plus d'efficacité.

Ce projet était de taille. Il a nécessité la collaboration des écoles secondaires francophones de toute la province, de la Cité Collégiale (et plus particulièrement de ses programmes en communication et en design) ainsi que celle de RO :

Les troupes communautaires et scolaires se retrouvent souvent isolées, loin des ressources en français. Le projet (@ction.bénévole) vise donc à mettre à la disposition de la communauté théâtrale une foule de rensei-

<sup>98</sup> Michel Ouellette, Fonds Théâtre-Action, CRCCF, C64/17/4.



gnements, en français, sur le théâtre : banque de textes, renseignements sur les activités tels les festivals, les ateliers de formation, etc.

Aujourd'hui, le projet @ction.bénévole n'existe plus. Par contre, le site Internet de TA fournit encore quelques-uns des aspects propres au projet initial : banque de textes, formations disponibles, etc. Le répertoire de troupes communautaires et scolaires n'est, par contre, plus accessible par Internet.

Les troupes sont demeurées néanmoins toutes aussi actives qu'auparavant, si bien que le guide *Qui? Comment? Pourquoi?* publié au cours des années quatre-vingt-dix, a dû faire l'objet d'une réédition en 2003. La visée en demeure la même, soit celle d'offrir les connaissances de base pour ceux et celles qui souhaiteraient mettre à jour leurs connaissances théâtrales et augmenter leur efficacité en tant que leader d'une troupe communautaire. De plus, le format du festival ne répondant plus aux besoins des troupes, TA a décidé d'organiser des happenings, des lieux de création spontanés modelés sur le premier happening en milieu scolaire. Le premier a eu lieu en octobre 2006 au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa et a connu un succès puisqu'il a attiré 70 participants.

# Et il reste tant à faire!

Un regard, même superficiel posé sur les programmations de TA depuis l'an 2000, tout comme sur celles des saisons 2005-2006 et 2006-2007 indique que TA demeure à ce jour le cœur névralgique de l'activité théâtrale franco-ontarienne et continue à s'investir dans des projets qui permettent au milieu de combler les lacunes attribuables en partie à l'exiguïté de ce dernier. À l'automne 2006, tel que précisé antérieurement, le secteur communautaire a tenu un happening à l'Université d'Ottawa. Le Festival en milieu scolaire a célébré sa dixième édition au printemps 2007 à Sudbury. TA continue à publier la revue *Entr'acte* quatre numéros sont parus à ce jour, qui contient des articles de réflexion autour des pratiques actuelles en Ontario français, peu importe le secteur.

Les compagnies professionnelles semblent, à l'heure actuelle, se rallier davantage à l'ATFC en tant que le porte-parole de leurs intérêts et gestionnaire de leurs projets, sans pour autant se retirer de TA : l'arrivée de Paulette Gagnon à la direction générale de cet organisme regroupant en son sein uniquement les compagnies professionnelles établies à l'extérieur du Québec peut partiellement expliquer ce glissement. Néanmoins, le secteur professionnel demeure actif au sein de TA puisque les compagnies ont quelque peu cédé leur place aux artistes pigistes. Ce n'est pas un effet du hasard si toutes les présidences de l'organisme après 2000 ont été assurées par des artistes pigistes, le dernier directeur artistique à assumer la présidence de TA étant Pier Rodier.

Les deux mandats du dramaturge Michel Ouellette à la présidence (1991-1995 et 2000-2002), tout comme ceux de la metteuse en scène Geneviève Pineault (2002-2004), du scénographe Glen Charles

Landry (2004-2006), et, tout récemment, celui du comédien et dramaturge Richard J. Léger (2006 à présent), tous des artistes pigistes, confirment bien le rôle de leadership assuré par ce secteur. Ils participent tous du travail de lutte contre l'exode ininterrompu des artistes vers Montréal. Par ailleurs, l'alliance qui semble unir les artistes pigistes et les secteurs scolaire et amateur est très utile: les artistes pigistes sont devenus de véritables « personnes ressources » pour les animateurs des troupes ou encore les festivals et les happenings considérés comme des lieux de ralliement incontestables pour la production franco-ontarienne.

Les défis à venir sont nombreux : l'essoufflement guette toujours le secteur communautaire. Le secteur scolaire doit se confronter à un manque d'appui au sein des écoles. L'absence d'un programme de formation professionnel est devenue un véritable handicap pour l'ensemble du milieu professionnel qui, pour cette raison, n'est pas encore en mesure de franchir la dernière étape nécessaire à son processus de professionnalisation. La diffusion continue de préoccuper l'ensemble du milieu, que ce soit la diffusion des spectacles dans les écoles ou les matinées scolaires dans les quelques salles construites. Une concertation continue avec RO et ses membres demeurent la piste d'action privilégiée pour l'instant, même si les compagnies considèrent que la circulation en sol ontarien de leurs créations pour un public adulte reste toujours insuffisante. Autrement dit, les résultats atteints à ce jour sont nettement plus visibles dans les domaines de la musique et de la distribution du théâtre visant les enfants et les adolescents. Qui plus est, peu importe le secteur, le financement de base pour les



Ci-dessus – de gauche à droite : l'Équipe actuelle de Théâtre Action (2007). Mériem Bougrassa (coordonnatrice des événements spéciaux), Robert Corbeil (directeur général), Yves Turbide (chef de projets), Ève Cardinal (responsable des communications) et Marie Ève Chassé (adjointe à la direction générale). Photo © Pedram Pirnia.

organismes demeure précaire, et TA semble condamné à poursuivre son travail de lobbying amorcé au début des années quatre-vingt-dix à la suite des premiers *États généraux du théâtre franco-ontarien*.

Il est à espérer que les *États généraux* de 2007, tout comme ceux de 1991, permettront à l'ensemble du milieu de bien choisir les dossiers prioritaires. Cependant, l'histoire et ce document sont les preuves que TA peut traverser les périodes difficiles, sans pour autant perdre sa raison d'être aux yeux de ses membres.

# BIBLIOGRAPHIE

## ÉTUDES ET ANALYSES

Beauchamp-Rank, Hélène, « Jean Herbiet », *Le Théâtre canadien-français*, Hélène Beauchamp-Rank, Bernard Julien et Paul Wyczynski (dir.), Montréal, Fides, collection « Archives des Lettres canadiennes », Tome V, 1976, p. 855-859.

—, « Gilles Provost », *Le Théâtre canadien-français*, Hélène Beauchamp-Rank, Bernard Julien et Paul Wyczynski (dir.), Montréal, Fides, collection « Archives des Lettres canadiennes », Tome V, 1976, p. 443-449.

—, « Notes sur les troupes de théâtre dans l'Outaouais », *Le Théâtre canadien-français*, Hélène Beauchamp-Rank, Bernard Julien et Paul Wyczynski (dir.), Montréal, Fides, collection « Archives des Lettres canadiennes », Tome V, 1976, p. 443-449.

Beauchamp, Michel Louis (dir.), *Les Pages Blanches : Synopsis de la Banque des textes de Théâtre Action*, Vanier, Théâtre Action, 1993.

Beaulne, Brigitte, *Le Répertoire du théâtre franco-ontarien*, Ottawa, Théâtre Action, 1988.

Beaulne, Guy, « Fondation », *Jeu*, 15, 1980, p. 21-27.

—, « Introduction », *Le Théâtre canadien-français*, Hélène Beauchamp-Rank, Bernard Julien et Paul Wyczynski (dir.), Montréal, Fides, collection « Archives des Lettres canadiennes », Tome V, 1976, p. 9-17.

—, « Un demi-siècle de théâtre de langue française dans la région d'Ottawa-Hull », *Histoire du théâtre au Canada/ Theatre History in Canada*, IV, 1, 1983, p. 100-110.

—, « Serviteur du génie français en Outaouais : portrait de Léonard Beaulne », *Jeu*, 29, 1983-1984, p. 89-94.

Bernard, Roger, *De Québécois à Ontariens : la communauté franco-ontarienne*, Hearst-Ottawa, Le Nordir, 1988.

—, *Le Canada français : entre mythe et utopie*, Ottawa, Le Nordir, 1998.

Bureau, Brigitte, *Mêlez-vous de vos affaires : 20 ans de luttes franco-ontariennes*, Ottawa, ACFO, 1989.

Burgoynes, Lynda, « Robert Bellefeuille, le touche-à-tout du Théâtre de la Vieille 17 », *Jeu*, 76, 1995, p. 83-87.

Burgoynes, Lynda et Patricia Belzil, « Le Théâtre franco-ontarien existe-t-il? », *Jeu*, 73, 1994, p. 5.

Castonguay, Charles, « Évolution démographique des Franco-Ontariens entre 1971 et 1991 »,

*L'Enjeu de la langue en Ontario français*, Normand Labrie et Gilles Fortot (dir.), Sudbury, Prise de parole, 1999, p. 31-32.

Chassé, Marie Ève, *Théâtre du Trillium : 25<sup>e</sup> anniversaire (fascicule d'anniversaire)*, Ottawa, L'Interligne, 2001.

Dalpe, Jean Marc, « Conférence d'ouverture – La nécessité de la fiction », *Toutes les photos finissent-elles par se ressembler?*, Robert Dickson, Annette Ribordy et Micheline Tremblay (dir.), Sudbury, Prise de parole et Institut franco-ontarien, 1999, p. 16-17.

Deshaies, Michelle A., Marc Haentjens et Marthe Lemery, *En jeux 1991 : États Généraux du théâtre franco-ontarien*, Ottawa, Centre franco-ontarien de ressources pédagogiques, 1991.

Dickson, Robert, Annette Ribordy et Micheline Tremblay (dir.), *Toutes les photos finissent-elles par se ressembler? Actes du forum sur la situation des Arts au Canada français*, Sudbury, Prise de parole et Institut franco-ontarien, 1999.

Dorais, Fernand, *Entre Montréal... et Sudbury – essais*, Sudbury, Prise de parole, 1984.

—, « L'Acculturation et les Franco-Ontariens. Mais qui a tué André? », *Revue du Nouvel-Ontario*, 1, 1978, p. 34-56.

—, *Témoins d'errances en Ontario français – essai*, Ottawa, Le Nordir, 1990.

Doucet, Philippe, Roger Ouellette et Marie-Thérèse Séguin, « L'Espace politique et la vie politique en Acadie », *Franco-phonies minoritaires au Canada*, Joseph Yvon Thériault (dir.), Moncton, Éditions d'Acadie et le Regroupement des universités de la francophonie hors-Québec, 1999, p. 343-360.

Fortier, Pierre et Clermont Trudelle, « Levée de rideau sur le théâtre français amateur à Toronto », *Franco-phonies d'Amérique*, 6, 1996, p. 119-128.

Fortin, Marcel, « Le Théâtre d'expression française dans l'Outaouais des origines à 1967 », thèse de doctorat (Ph.D.), Département des lettres françaises, Université d'Ottawa, Ottawa, 1984.

Foucart, Danielle, « Théâtre français du C.N.A., Théâtre de la Corvée, Théâtre de la Vieille 17, Théâtre du Nouvel-Ontario, Théâtre de l'Île, Théâtre des Filles du roy. L'Outaouais : une effervescence fragile », *Jeu*, 36, 1985, p. 264-268.

Fournier-Thibault, Micheline, « André-Paiement (1950-1978) : Avant tout un homme de son temps », mémoire de maîtrise, Département d'histoire, Université Laurentienne, Sudbury, 1998.

Gagnon, Odette, Lise Leblanc et Denise Truax, « Théâtre-Action : un septième festival franco-ontarien », *Jeu*, 17, 1980, p. 60-65.

Gaudreau, Guy, (dir.), *Le Théâtre du Nouvel-Ontario – 20 ans*, Sudbury, Éditions TNO, 1991.

Gay, Paul, « Paul-André Paiement (1950-1978) ou le Désespoir du colonisé », *Histoire du théâtre au Canada/ Theatre History in Canada*, VII, 2, 1986, p. 176-185.

—, *La Vitalité littéraire de l'Ontario français : premier panorama*, Ottawa, Éditions du Vermillon, 1986.

Graham, Catherine, « Le Théâtre français de Toronto : des ententes fragiles entre un théâtre et sa communauté », *Les théâtres professionnels du Canada francophone : entre mémoire et rupture*, Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), Ottawa, Le Nordir, collection « Roger-Bernard », 2001, p. 87-103.

Haentjens, Brigitte, « La Création en milieu minoritaire : une passion exaltante et peut-être mortelle... », *Toutes les photos finissent-elles par se ressembler? Actes du forum sur la situation des Arts au Canada français*, Robert Dickson, Annette Ribordy et Micheline Tremblay (dir.), Sudbury, Prise de parole et Institut franco-ontarien, 1999, p. 63-70.

Herbiet, Jean, « Le Théâtre de langue française dans l'Outaouais », *Le Théâtre canadien-français*, Hélène Beauchamp-Rank, Bernard Julien et Paul Wyczynski (dir.), Montréal, Fides, collection « Archives des Lettres canadiennes », Tome V, 1976, p. 437-441.

Hotte, Lucie, « Un pays en soi : construction d'un territoire franco-ontarien », *Frontières flottantes : lieu et espace dans les cultures francophones du Canada/ Shifting boundaries : places and space in the Francophone Cultures of Canada*, Japp Lintvelt et François Paré (dir.), Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 217-228.

Hotte, Lucie et François Ouellet (dir.), *La Littérature franco-ontarienne : enjeux esthétiques*, Ottawa, Le Nordir, 1996.

Juteau, Danielle et Lise Séguin Kimpton, « La Collectivité franco-ontarienne : structuration d'un espace symbolique et politique », *Les Franco-Ontariens*, Conelius Jaenen (dir.), Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 265-304.

Juteau-Lee, Danielle, « Français d'Amérique, Canadiens, Canadiens-français, Franco-Ontariens, Ontariens : qui sommes-nous? », *Pluriel-débat*, 24, 1980, p. 21-42.

Lafon, Dominique, « Michel Ouellette : les pièges de la communalité », *Les Théâtres professionnels du Canada francophone : entre mémoire et rupture*, Hélène Beauchamp et Joël Beddows, (dir.), Ottawa, Le Nordir, collection « Roger-Bernard », 2001, p. 257-276.

—, « De la naissance à l'âge d'homme : le théâtre franco-ontarien à la lumière du carnavalesque », *Les Littératures d'expression française d'Amérique du Nord et le carnavalesque*, Denis Brouque et Anne Brown (dir.), Moncton, Éditions d'Acadie, 1998, p. 207-233.

- Legault, André, « Un théâtre libéré du ghetto folklorique », *Jeu*, 36, 1985, p. 269-270.
- Lévesque, Solange, « De Sudbury à Montréal. Entretien avec Brigitte Haentjens », *Jeu*, 73, 1994, p. 39-47.
- McLeod Arnopoulos, Sheila, *Hors du Québec, point de salut?*, traduit par Dominique Clift, Montréal, Éditions Libre Expression, 1982.
- Martel, Marcel, « De la certitude au doute : l'identité canadienne-française de l'Ontario de 1937 à 1967 », *Une langue qui pense : la recherche en milieu minoritaire francophone au Canada*, Linda Cardinal [dir.], Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 65-76.
- Millette, Dominique, « Du théâtre francophone en Ontario », *Jeu*, 46, 1988, p. 128-133.
- Moss, Jane, « Le Théâtre franco-ontarien : Dramatic Spectacles of Linguistic Otherness », *University of Toronto Quarterly*, 69, 2, 2000, p. 587-614.
- , « L'Urbanité et l'urbanisation du théâtre franco-ontarien », *La Littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelle voix*, Lucie Hotte [dir.], Ottawa, Le Nordir, 2002, p. 75-90.
- Nenarokoff-Van Burek, Anne, *Les Noces de perte du TIT : Trente ans!*, Toronto, Théâtre français de Toronto, 1997.
- Nutting, Stéphanie, « Entre chien et homme: l'hybridation dans *Le Chien* de Jean Marc Dalpé », *Les Théâtres professionnels du Canada francophone : entre mémoire et rupture*, Hélène Beauchamp et Joël Beddows [dir.], Ottawa, Le Nordir, collection « Roger-Bernard », 2001, p. 277-290.
- , « L'inquiétante étrangeté de l'être : le tragique québécois et franco-ontarien », thèse de doctorat, Département d'études françaises, Queen's University, Kingston, 1996.
- O'Neill-Karch, Mariel, « Brigitte Haentjens et *Strip* : les dessous d'une pièce de théâtre franco-ontarienne », *Resources for Feminist Research/Documentation sur la recherche féministe*, XXV, 1-2, 1996, p. 9-12.
- , « Eddy dans le ring », *Jeu*, 3, 1994, p. 21-27.
- , « Le Spectre théâtral dans le corpus franco-ontarien », *Toutes les photos finissent-elles par se ressembler? Actes du forum sur la situation des Arts au Canada français*, Robert Dickson, Annette Ribordy et Micheline Tremblay [dir.], Sudbury, Prise de parole et Institut franco-ontarien, 1999, p. 158-170.
- , *Théâtre franco-ontarien : espaces ludiques*, Vanier, L'Interligne, 1992.
- O'Neill-Karch, Mariel et Pierre Karch, « Le Théâtre québécois à Toronto », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, 5, hiver-printemps, 1983, p. 99-105.
- Ouellet, Fernand, « L'évolution de la présence francophone en Ontario : une perspective économique et sociale », *Les Franco-Ontariens*, Conelius Jaenen [dir.], Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 127-199.
- Paré, François, « Autonomie et réciprocité : le théâtre franco-ontarien et le Québec », *Le Théâtre québécois 1975-1995*, Dominique Lafon [dir.], Montréal, Fides, collection « Archives des Lettres canadiennes », Tome X, 2001, p. 387-405.
- , « La Dramaturgie franco-ontarienne : la langue et la Loi », *Jeu*, 73, 1994, p. 28-32.
- , « Genèse de la rancœur sur trois œuvres dramatiques franco-ontariennes récentes », *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 104-105.
- , *Les Littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, 1994.
- , « Pour rompre avec le discours fondateur : la littérature et la détresse », *La Littérature franco-ontarienne : enjeux esthétiques*, Lucie Hotte et François Ouellet [dir.], Ottawa, Le Nordir, 1996, p. 11-26.
- Sylvestre, Paul-François, « Culture en Ontario français : du cri identitaire à la passion de l'excellence », *Francophonies minoritaires au Canada : l'état des lieux*, Joseph Yvon Thériault [dir.], Moncton, Éditions d'Acadie et le Regroupement des universités de la francophonie hors Québec, 1999, p. 537-551.
- Théâtre de la Vieille 17, *Le Théâtre de la Vieille 17 : Dix ans de création*, Ottawa, Théâtre de la Vieille 17, 1989.
- , *Le Théâtre de la Vieille 17 : 20<sup>e</sup> anniversaire du Théâtre de la Vieille 17*, Ottawa, Théâtre de la Vieille 17, 1999.
- Tremblay, Gaston, « Genèse d'édition francophone en Ontario », *Revue du Nouvel-Ontario*, 4, 1982, p. 1-20.
- , *Prendre la parole – Le journal de bord du Grand Cano*, Ottawa, Le Nordir, 1995.
- Vais, Michel, « Urbain des bois – Entretiens avec Jean Marc Dalpé », *Jeu*, 73, 1994, p. 8-20.
- Van Burek, John, « Vision du Sud », *Jeu*, 73, 1994, p. 35-38.
- Villemaire, Jules et Marc Haentjens, *Une génération en scène*, Sudbury et Ottawa, Prise de parole et Centre franco-ontarien de ressources pédagogiques, 1992.
- Wallace, Robert, « Where's it Coming From? Reflections on Critical Responses to Francophone Theatre in Toronto: January 1986 - November 1988 », *Producing Marginality - Theatre Criticism in Canada*, Saskatoon, Fifth House Publishers, 1990, p. 213-240.

## SOURCES MÉDIATIQUES, ENTREVUES, ARCHIVES, RAPPORTS

- [Anonyme], « Ce soir, on fête les cinq ans. La Corvée : un bilan significatif », *Le Droit*, Ottawa, samedi 24 janvier 1981, 17.
- [Anonyme], « Les Animateurs du Moulinet », *Le Moulinet : Bulletin d'information*, 2, 7 juin, 1973, p. 8-10.
- [Anonyme], « La Corvée recherche », *Liaison*, 9, avril, 1980, p. 5.
- [Anonyme], « Recommandations soumises par TA et Liaison à la Commission Applebaum-Hébert en mars 1981 », *Liaison*, 19 décembre, 1981 – janvier, 1982, p. 18.
- [Anonyme], *Répertoire des écrivains franco-ontariens*, chercheuse Paul-François Sylvestre, Sudbury, Prise de parole, 1987.
- [Anonyme], « Le Théâtre de la Vieille 17 à 10 ans », *Liaison*, 55, janvier 1990, p. 43.
- [Anonyme], « Un mot sur le programme de l'Atelier de recherche théâtrale d'Ottawa », ARTO, Programme du Théâtre français du Centre national des Arts.
- Association nationale des théâtres professionnels hors-Québec (ANTFHQ) *D'une scène à l'autre : le bulletin de l'Association nationale des théâtres francophones hors Québec*, 3, 1, mai, 1992.
- Bégin, J. Pierre, « Entrevue », *Liaison*, 1, été 1978, p. 8-13.
- Beaulne, Pierre, « Le Rapport Beaulne », CRCCF, Fonds Théâtre-Action, Ottawa, 5 juillet, 1972, C64-3/5/31.
- Beaulne, Pierre et Jean Marc Dalpé, « Stage de création théâtre, été '81 », *Liaison*, avril, 1981, p. 39.
- Bélanger, Pierre, Entrevue privée, 16 avril 2000.
- Bellefeuille, Robert, « Le Journal d'un comédien en tournée », *Liaison*, 33, hiver 1984-1985, p. 29-31.
- Benoît, Yves-Gérard, « Coordination artistique de l'ACCO : on ira nulle part sans concertation », *Liaison*, 66, mars 1992, p. 6-7.
- Bernard, Roger, « La Culture éclatée », *Liaison*, 73, septembre 1993, p. 12-14.
- Bousquet, Robert, « Le Théâtre franco-ontarien vit une crise », *Le Droit*, Ottawa, 31 mai 1990, p. 39.
- , « Vox Théâtre retrouve sa voix », *Liaison*, 59, novembre, 1990, p. 4-5.
- Brunet, Marie-Élizabeth, « Claudia Lebeuf : Onze ans à tenir les cordons de la bourse », *Liaison*, 53, septembre 1989, p. 36.
- , « Jeanne Sabourin a joué le rôle d'avocate de nos artistes », *Liaison*, 86, mars 1996, p. 6-8.
- , « Louis Robillard : la passion des coulisses », *Liaison*, 66, mars 1992, p. 9-11.
- , « Yves-Gérard Benoît : gérer le rêve », *Liaison*, 53, septembre 1989, p. 37.
- Brunet, Marie-Élizabeth, Marc Haentjens, Mariel O'Neill-Karch, Pierre Pelletier, Paul-François Sylvestre, Micheline Tremblay, « Brigitte Haentjens, en marge pour communique une passion », *Liaison*, 62, mai 1991, p. 4-5.
- Cadioux, Anne-Marie (Pour la Vieille 17), « Rencontre entre le Théâtre de la Vieille 17, Pince Farine et le Théâtre du Quartier », *Liaison*, 12, octobre 1980, p. 34.
- Cadioux, Marie, cinéaste, *Parole en jeu*, 1998, film, 52 minutes.

- Carrière, Fernan, « Il y a cinq ans : *Le Rapport Savard* [2] », *Liaison*, 27, été 1983, p. 21-26.
- , « Le 11<sup>e</sup> festival de Théâtre Action, une atmosphère de travail », *Liaison*, 32, automne, 1984, p. 20.
- , « La Controverse des Rogers : la triste histoire d'une pièce très drôle », *Liaison*, 35, été 1985, p. 20-21.
- , « *Le Rapport Savard*, cinq ans après (1) », *Liaison*, 26, mars-avril 1984, p. 17-18.
- , « *Le Rapport Savard* : Cinq ans plus tard (3) », *Liaison*, 27, 1983-1984, p. 30-32 et 55-56.
- Chaput, Luc, « L'Atelier d'Ottawa interrompt ses activités », *Le Droit*, Ottawa, vendredi 17 octobre 1975, p. 19.
- Comité franco-ontarien d'enquête culturelle, *Rapport du Comité franco-ontarien d'enquête culturelle (Le Rapport Saint-Denis)*, Inédit, Toronto, 1969, p. 259. Voir aussi [www://uottawa.ca/academic/crccf/organismes.c4.html](http://www://uottawa.ca/academic/crccf/organismes.c4.html)
- Conseil des Arts de l'Ontario, *Study of French Language Services for the Ontario Arts Council*, rédigé par Jacques Vézina et associés, déposé à Madame Lucie Amyot, présidente du Comité des affaires francophones [Franco-Ontarian Affairs Committee], Toronto, avril 1987.
- , *Le Rapport Savard*, Inédit, Toronto, 1977.
- Deshaises, Michelle A., Marc Haentjens, Marthe Lemery, *En jeux 1991 États Généraux du théâtre franco-ontarien*, Ottawa, Centre franco-ontarien de ressources pédagogiques, 1991.
- De Varennes-Sparks, Anne-Marie, « CPTP : le comité provisoire du théâtre professionnel », *Liaison*, 7, septembre-octobre 1979, p. 20.
- , « L'équipe de Perds pas l'Nord », *Liaison*, V, 6, mai 1979, p. 22.
- , « Orientation et objectifs de l'ATSFO », *Liaison*, 0, mai, 1978, p. 5.
- Dickson, Robert, Entrevue privée, 5 avril 2000.
- Doucet, Nicole, « sans titre », *Liaison*, 1, été 1978 p. 2.
- , « Théâtre Action, quinze ans : créer l'histoire au présent », *Liaison*, 43, mars, 1987, p. 23-24.
- , « Du festival... », *Liaison*, 3, décembre 1978, p. 2.
- Ducharme, André, « Les Missionnaires des planches », *L'Actualité*, XXI, 13 septembre 1996, p. 44-47.
- Farnel, Sean, « TNO Celebrates 20th Anniversary - André Paiement : The Creative Spirit », *Sudbury Star*, 27 mars 1992, p. 5.
- Fonds d'archives personnelles de Gilles Provost.
- Fonds Association-des-confrères-artistes-du-Caveau (C112), CRCCF, consultez : [www://uottawa.ca/academic/crccf/c112.html](http://www://uottawa.ca/academic/crccf/c112.html)
- Fonds Comédie-des-Deux-Rives (C40), CRCCF, consultez : [www://uottawa.ca/academic/crccf/organismes/c40.html](http://www://uottawa.ca/academic/crccf/organismes/c40.html)
- Fonds Compagnie-Vox-Théâtre, Cour des Arts, 2, avenue Daly, Ottawa (ON)1.
- Fonds Éditions-L'Interligne (C86), CRCCF, consultez : <http://www.uottawa.ca/academic/crccf/organismes/c86.html>
- Fonds Jean-Herbet (P8), CRCCF, consultez : [www://uottawa.ca/academic/crccf/personnes/p8.html](http://www://uottawa.ca/academic/crccf/personnes/p8.html)
- Fonds Institut-canadien-français (C36), CRCCF, consultez : <http://www.uottawa.ca/academic/crccf/organismes/c36.html>
- Fonds Léonard-Beaulne (P198), CRCCF, consultez : [www://uottawa.ca/academic/crccf/p198.html](http://www://uottawa.ca/academic/crccf/p198.html)
- Fonds Régis-Roy (P245), CRCCF, consultez : <http://www.uottawa.ca/academic/crccf/personnes/p245.html>
- Fonds Théâtre-Action (C64), CRCCF, consultez : <http://www.uottawa.ca/academic/crccf/organisme/C64.html>
- Fonds Théâtre-du-Trillium (autrefois le Théâtre d'la Corvée), 245, rue Donald, Ottawa, 42 boîtes et deux classeurs<sup>5</sup>.
- Fonds Théâtre-Français-de-Toronto (autrefois le Fonds Théâtre-du-P'tit-Bonheur)
- (A5-XZIMSA55), Theatre Archives : University of Guelph Library, consultez : <http://www.lib.uoguelph.ca>
- Fonds Théâtre-du-Nouvel-Ontario (P023), Archives de l'Université Laurentienne.
- Fonds Théâtre-du-Nouvel-Ontario, Théâtre du Nouvel-Ontario, 21, boulevard Lasalle, Sudbury (ON), 27 boîtes.
- Fonds Théâtre-de-la-Vieille 17 [Autrefois le Fonds Théâtre-
- d'la-Vieille 17], 61A, rue York, Ottawa (ON), 25 boîtes<sup>5</sup>.
- Foucart, Danielle, « Entretien avec Robert Bellefeuille : La Vieille 17 à l'âge de la raison », *Liaison*, 40, septembre 1986, p. 6-7.
- , « Trois troupes : trois anniversaires : quinze ans de théâtre professionnel », *Liaison*, 41, décembre 1987, p. 6-7.
- Gagnon, Odette, « Le Théâtre professionnel en Ontario : un combat permanent? », *Liaison*, 15 avril 1981, p. 8.
- Gagnon, Paulette, « Les 20 ans de Théâtre Action : coup de pouce devient coup de vie », *Liaison*, 67, mai 1992, p. 8-9.
- , Entrevue privée, 25 janvier 2001.
- , Entrevue privée, 6 mars 2001.
- Gagnon, Paulette et Michelle Deshaies, « l'écriture », *Liaison*, 3 décembre 1978, p. 1.
- Gauthier, Claude, « Le Théâtre d'la Corvée : triple tour de force », *Le Droit*, Ottawa, vendredi 14 mai 1976, p. 21.
- Gendron, Marc, « Théâtre du Nouvel-Ontario : dix ans de présence », *Liaison*, 16 juin 1981, p. 12-14.
- Girard, Jean-Yves, « Linda Sorgini : perfectionniste, excessive et passionnée », *Liaison*, 46, mars 1988, p. 32-33.
- , « La Quinzaine ontarioise, vive l'Ontario libre! », *Voir*, Montréal, 5 novembre 1987, p.13.
- Goupil, Pierre-René, « ATSFO Quoi de neuf? – réunion du 6 mai 1978 », *Liaison*, 1, 1978, p. 7.
- Gravel, Hélène, Entrevue privée, 4 avril 2000.
- Groupe de travail pour une politique culturelle des francophones en Ontario, *RSVP ! Clefs en main*, présenté à Karen Haslam, Ministre de la Culture et des Communications, Toronto, septembre 1991.
- Groupe de travail sur le théâtre professionnel à but non lucratif subventionné par le Conseil des arts de l'Ontario, *En scène!*, présenté à Nalini Stewart, présidente du Conseil des Arts de l'Ontario, Toronto, janvier 1990.
- Haentjens, Brigitte, « Cé quoi ta job? J'fais d'animation! », *Liaison*, 9 avril 1980, p. 3-4.
- , « Création collective ou la transaction d'un collectif accueillant la créativité individuelle/personnelle », *Liaison*, V, 6 mai 1979, p. 13.
- , « Entrevue avec Anne-Marie de Varennes », *Liaison*, 9 avril 1980, p. 13.
- , Entrevue privée, 15 janvier, 2001.
- , « Perds pas l'Nord : cinq ans d'existence », *Liaison*, 9 avril 1980, p. 13.
- , « Solitude et épuisement », *Liaison*, 53, septembre, 1989, p. 42-43.
- Haentjens, Marc, « La Diffusion en jeu », *Liaison*, 9, mars, 1991, p. 26-29.
- , « Engagement à conscientiser? Engagement à communiquer? », *Liaison*, 13 décembre 1980, p. 9-10.
- , Entrevue privée, 20 juillet 2001.
- , *États-généraux du théâtre franco-ontarien, compte rendu des audiences*, 12 au 17 novembre 1990, p. 12.
- , « Les États généraux du théâtre franco-ontarien, page thématique no.4, Les Moyens théâtres, les structures professionnelles », 7, collection personnelle.
- , « Le Cabano : une troupe qui mérite notre attention » dans « Correspondance », *Liaison*, 30, printemps 1984, p. 8.
- , « Laroche, vous connaissez? », *Liaison*, 24, octobre-novembre, 1982, p. 9-10.
- , « Les États généraux du théâtre franco-ontarien 1, Le Sens de la création théâtrale, la situation », 2, collection personnelle.
- , « Théâtre francophone à Ottawa... La petite histoire d'un grand théâtre », *Liaison*, 16 juin 1981, p. 15-16.
- , « Un contact franco-ontarien, un contact débranché », *Liaison*, 12 octobre 1980, p. 13.
- Lajoie, Gilles, « Les Centres culturels en Ontario français : des centres qui défrichent ou qui consomment? », *Liaison*, 28, 1983-1984, p. 20-22.
- Landry, Carole, « Un calcul difficile : soutien financier et appui du public », *Liaison*, 54, septembre 1989, p. 32-33.
- Lapointe, Claude, « Festival de Théâtre Action : dix ans de théâtre qu'on aurait voulu fête... », *Liaison*, 28, 1983, p. 15-16.

- Larivière, Jean-Marc, « *Meanwhile back in Toronto, t'as voulu faire du théâtre, ben v'là!* », *Liaison*, 10 mai 1980, p. 7.
- Leblanc, Lise, Entrevue privée, 25 octobre, 2000.
- Lefebvre, Claude, « La Corvée : une effervescence toujours plus présente! », *Liaison*, 4 février 1979, p. 7-8.
- Legault, André, Discours prononcé dans le cadre des célébrations du 25<sup>e</sup> anniversaire du Théâtre du Trillium, samedi 23 septembre 2000.
- , « Festival de théâtre », *Liaison*, 1, 1978, p. 1.
- , Entrevue privée, 14 juillet 2000.
- Lemery, Claude-Sylvie, « Censure ou sangsue », *Liaison*, 62, mai 1991, p. 30-31.
- Leroux, Patrick, Entrevue privée, 5 juillet 2000.
- Lévesque, Solange, « Le Théâtre des Amériques : un théâtre jeune », *Programme de théâtre franco-ontarien*, 12<sup>e</sup> édition.
- Malavoy, Jean, « Contact ontariois 1981, un mot d'ordre : acheter Ontariois! », *Liaison*, 16 juin 1981, p. 31-32.
- Maltais, Murray, « Le Festival de Théâtre Action : Cultiver sa différence », *Le Droit*, Ottawa, samedi 30 juin 1979, p. 19.
- , « Ce soir, on fête les cinq ans. La Corvée : un bilan significatif », *Le Droit*, Ottawa, samedi 24 janvier 1981, p. 17.
- , « Étude sur le théâtre francophone à Ottawa », *Le Droit*, Ottawa, jeudi 5 février 1981, p. 21.
- , « Le Théâtre de la Corvée », *Le Droit*, Ottawa, samedi 7 janvier 1978, p. 13.
- , « Voyage dans le passé des Franco-Ontariens », *Le Droit*, Ottawa, mardi 13 novembre 1973, p. 40.
- Macina, Michael, « *French-language Theatre, Proof by Existence* », *Scene Changes*, novembre 1975, janvier 1976, p. 4-5.
- Marinier, Robert, Entrevue privée, jeudi 14 septembre 2000.
- , « Robert Marinier « Robert Marinier » », *Liaison*, 57, mai 1990, p. 28.
- , « Robert Marinier raconte. Je crée à partir de la scène », *Liaison*, 51, mars-avril 1989, p. 4-5.
- Michaud, Marie-Andrée, « La Communauté artistique franco-torontoise, la mise au monde d'une voix nouvelle », *Liaison*, 29, hiver 1983-1984, p. 44-45.
- O'Neill-Karch, Mariel, « Jeanne Sabourin : préparer la relève », *Liaison*, 46, mars 1988, p. 30-31.
- , « John Van Burek sort *Le Chien* de sa niche », *Liaison*, 74, novembre 1993, p. 6.
- O'Sullivan, Marc, « L'Auto formation au théâtre : quand les corbeaux deviennent des serrens », *Liaison*, 26, mars-avril 1983, p. 21.
- , « Les Corvéables : une expérience en animation », *Liaison*, 21, avril-mai 1982, p. 11.
- , « L'Inconception d'un mythe », *Liaison*, 30, printemps 1984, p. 58.
- , « Le Théâtre d'ici s'exporte ailleurs », *Liaison*, 31, été 1984, p. 73-74.
- , « La Saison des théâtres professionnels en Ontario révèle un esprit pragmatique conscient des contraintes financières », *Liaison*, 32, automne 1984, p. 25-27.
- Pelletier, Pierre, « Pourquoi *Le Chien* nous émeut-il », *Liaison*, 76, mars 1994, p. 20-30.
- Petit, Marie-Claude, « sans titre », document préparé pour les célébrations du 25<sup>e</sup> anniversaire de Théâtre Action en 1995.
- Poirier, Alain, « Le Pour et les comptes : chronique de Alain Poirier », *Liaison*, 7, octobre 1979, p. 11.
- , « Théâtre-Action : une vague de fond *Made in Ontario* », *Liaison*, 15 avril 1981, p. 6-7.
- Poirier, Patricia, « Devant les protestations des délégués, St-Denis doit abandonner certains de ses points », *Le Droit*, Ottawa, lundi 31 août 1981, p. 1.
- Psenak, Stefan, « Jean Marc Dalpé un jour de verglas », *Liaison*, 110, printemps 2001, p. 6-12.
- Provost, Gilles, Entrevue privée, 7 août, 2000.
- Renaud, Normand, « Brigitte Haentjens : une profonde coïncidence », *Liaison*, 51, mars-avril 1989, p. 38-39.
- , « Le Charisme du Théâtre du Nouvel-Ontario! La Griffes de Sudbury », *Liaison*, 69, novembre, 1992, p. 23-25.
- , « Paulette Gagnon : à froid... », *Liaison*, 65, janvier 1992, p. 10.
- Roy, Lise L, Entrevue privée, 11 août 2000.
- Sabourin, Jeanne, Entrevue privée, 10 mai 2000.
- St-Jules, Denis, « Théâtre : les maux de tête de Brigitte Haentjens », *Liaison*, 40, septembre 1986, p. 29.
- Shank, Marie-Noël, « Sylvie Dufour : un dire et un don qui passe par la scène », *Liaison*, 62, mai 1991, p. 16-17.
- Simard, France, « La Corvée à "Manqué à sa parole", les "Hors-la-LOI" se vident le cœur », *Le Droit*, Ottawa, vendredi 2 mars 1984, p. 18.
- , « Les Jeunes Médéens du Cabano : gonflés d'assurance, pleins d'idées », *Liaison*, 38, printemps 1986, p. 19-20.
- , « Robert Bellefeuille : un acteur qui écrit », *Liaison*, 52, mai-juin 1989, p. 33.
- , « Un imaginaire qui tire sa force du théâtre », *Liaison*, 52, mai-juin 1989, p. 31-32.
- Tanguay, Louise, Entrevue privée, 22 juillet 2000.
- Tardif, Jocelyne, Gaston Tremblay, *Par les temps qui courent*, Radio-Canada FM-1, 9 avril 1999.
- Tardif, Jocelyne, Paiement, André, *Par les temps qui courent*, Radio Canada FM 1, 9 avril 1999.
- Roch Tassé, « Au Bureau franco-ontarien du CAO : réagir aux demandes plutôt qu'orienter le développement culturel », *Liaison*, 15 avril 1981, p. 9.
- Théâtre Action, « Aide aux dramaturges », *Liaison*, 1, été 1978, p. 18.
- , « À la recherche d'un animateur provincial du théâtre professionnel pour remplacer Jean Marc Dalpé », *Liaison*, 19, décembre 1981, janvier 1982, p. 35.
- , « Annonces! De Théâtre Action... des nouvelles... », *Liaison*, 8, décembre-janvier 1980, p. 9.
- , « Ateliers », *Liaison*, 7, septembre-octobre 1979, p. 6.
- , « Du nouveau au Cabano » dans « Info-Flash », *Liaison*, 47, juin 1988, p. 46.
- , « Engagement à conscientiser? Engagement à communiquer », *Liaison*, 13, décembre 1980, p. 9.
- , « TA », *Liaison*, 10, 1980, p. 18.
- , « Stages, à titre de suggestion », *Liaison*, 0, mai 1978, p. 11.
- , *Tête d'affiche! Répertoire des artistes en théâtre 2001-2003*, Ottawa, Théâtre Action, 2001.
- , « Théâtre Action renforce son équipe d'animation », *Liaison*, 14 février 1981, p. 31.
- , « TA », *Liaison*, 3, décembre 1978, p. 11.
- Théâtre Action et Michel Marc Bouchard, *Rapport préliminaire sur la situation socio-économique des travailleurs à la pigo franco-ontariens dans les domaines du théâtre (Rapport Bouchard)*, septembre 1981, Fonds Théâtre Action, CRCCF, C64-5/1/4.
- Théâtre de la Vieille 17, « La Vieille quoi? », *Liaison*, 7, septembre-octobre 1979, p. 24.
- Thériault, Luc, Entrevue privée, 3 novembre, 2000.
- Tremblay, Gaston, « Conseil des Arts de l'Ontario, quand les chiffres parlent une langue inconnue des artistes », *Liaison*, 40, mars 1988, p. 17-18.
- Tremblay, Micheline, « Sur la corde raide... entre la création et la direction. Trois versions de la direction artistique... Michel Marc Bouchard, Robert Bellefeuille et Brigitte Haentjens », *Liaison*, 61, mars 1989, p. 14-15.
- , « C'est maintenant une question de survie », *Liaison*, 61, 15 mars 1991, p. 36-37.
- truax, denise, « À la 33<sup>e</sup> assemblée annuelle de l'ACFO : faire face à la contestation », *Liaison*, 23, août-septembre 1982, p. 5.
- , « Aménageons l'espace de notre vécu... ou... quand les Franco-Ontariens sortent des garde-robes », *Liaison*, 8, décembre-janvier 1980, p. 3.
- , « En reconnaissance », *Liaison*, 5-6, mai 1979, p. 3.
- , «...et sur le thème... », *Liaison*, 5-6, mai 1979, p. 7.
- , « Réactions au dernier congrès de l'ACFO. La légitimité n'aurait qu'un visage!? », *Liaison*, 18, octobre-novembre 1981, p. 5.
- , « Psst! Savais-tu que...? », *Liaison*, 10, 1980, p. 1.
- , « Éditorial - Rêver en couleur », *Liaison*, 12, octobre 1980, p. 4-5.
- Van Burek, John, Entrevue privée, 9 mai 2000.

# LISTE DES MEMBRES DES CONSEILS D'ADMINISTRATION

## 1972-1973

### 1973-1974

Pierre Beaulne – Coordonnateur général et secrétaire  
Gilles Camiré – Représentant du Grand Nord  
Lucien Crustin – Président et représentant de l'Est  
Jacques Desnoyers – Coordonnateur général et animateur provincial  
Daniel Jacques – Représentant du Moyen Nord  
Jeanne Sabourin – Représentante élue au suffrage universel  
John Van Burek – Représentant du Sud

### 1974-1975

Pierre Beaulne – Coordonnateur général  
Lise Bécotte – Secrétaire  
Carmelle Brodeur – Représentante du Sud  
Marc Castonguay – Représentant élu au suffrage universel  
Paul Clément – Représentant élu au suffrage universel  
Pierre Collin – Représentant de l'Est  
Louison Danis – Représentante élue au suffrage universel  
Jacques Desnoyers – Coordonnateur général et animateur provincial  
Paulette Gagnon – Représentante du Nord  
André Legault – Représentant de l'Est  
Jeanne Mongenais – Représentante élue au suffrage universel  
Yvan Rancourt – Représentant du Nord  
Jeanne Sabourin – Présidente  
Louis Tanguay – Représentante du Nord  
John Van Burek – Représentant du Sud

### 1975-1976

Carmelle Brodeur – Représentante du Sud  
Marc Castonguay – Représentant élu au suffrage universel  
Claude Charbonneau – Représentant élu au suffrage universel  
Pierre Collin – Représentant de l'Est  
Jacques Desnoyers – Animateur provincial  
Nicole Doucet – Coordonnatrice générale  
Paulette Gagnon – Représentante du Nord  
André Legault – Animateur provincial  
Yvan Rancourt – Représentant du Nord  
Jeanne Sabourin – Présidente  
Gaston Tremblay – Représentant du Nord  
John Van Burek – Représentant du Sud

### 1976-1977

Carole Auger – Représentante élue au suffrage universel  
Claude Charbonneau – Représentant élu au suffrage universel  
Pierre Collin – Représentant de l'Est  
Bryan David – Représentant du Nord  
Nicole Doucet – Coordonnatrice générale  
Diane Goulet – Représentante élue au suffrage universel  
André Legault – Animateur provincial  
Justin Martin – Vice-président  
Claire Pageau – Présidente  
Jeanne Sabourin – Représentante de l'Est  
Mariette Théberge – Secrétaire trésorière  
John Van Burek – Représentant du Sud

### 1977-1978

Carole Auger – Représentante de l'Est  
Roger Besner – Vice-président et représentant du Sud  
Bryan David – Représentant du Nord  
Fernand Dorais – Représentant du Nord  
Paulette Gagnon – Représentante du Nord  
René Pierre Goupil – Président  
Hélène Gravel – Représentante du Centre  
Réjeanne Guay – Représentante du Sud  
Richard Lachapelle – Secrétaire trésorier  
André Legault – Animateur provincial  
Justin Martin – Président et représentant de l'Est  
Alain Poirier – Représentant élu au suffrage universel  
Mariette Théberge – Représentante élue au suffrage universel

## 1978-1979

Roch Castonguay – Représentant de l'Est  
Jean Marc Dalpé – Animateur régional (Est)  
Nicole Doucet – Coordonnatrice générale  
Eugène Gallant – Représentant du Sud  
Richard Lachapelle – Représentant élu au suffrage universel  
André Legault – Animateur régional (Sud)  
Paulette Légère – Représentante du Centre  
Louis Simon Lussier – Représentant du Nord  
Yves Mallette – Animateur régional (Grand Nord)  
Alain Poirier – Président  
Georges André Prud'homme – Représentant élu au suffrage universel  
André Thériault – Animateur régional (Centre)  
Luc Thériault – Représentant élu au suffrage universel

## 1979-1980

Michelle Deshaies – Secrétaire-trésorière  
Nicole Doucet – Représentante élue au suffrage universel  
Odette Gagnon – Animatrice provinciale  
Eugène Gallant – Vice-président  
Marc Haentjens – Coordonnateur général  
Jean Marc Larivière – Représentant du Sud  
Paulette Légère – Représentante du Centre  
Yves Mallette – Représentant élu au suffrage universel  
Alain Poirier – Président  
Lise L. Roy – Représentante élue au suffrage universel  
Guy Thibodeau – Représentant élu au suffrage universel  
Sylvie Trudel – Représentante du Nord

## 1980-1981

Robert Bellefeuille – Vice-président et représentant de l'Est  
Isabelle Cauchy – Animatrice provinciale du milieu communautaire  
Kim Cholette – Représentante du Centre  
Jean Marc Dalpé – Animateur provincial et représentant du milieu professionnel  
Anne-Marie de Varennes-Sparks – Secrétaire trésorière et représentante du Sud  
Brigitte Haentjens – Animatrice provinciale du milieu scolaire  
Jacques Jolicoeur – Représentant du milieu professionnel  
Robert Marinier – Représentant du milieu des artistes pigistes et des dramaturges  
Marie-Thé Morin – Représentante du milieu scolaire  
Céline Perron – Représentante du milieu communautaire  
Joëlle Roy – Représentante du Nord  
Guy Thibodeau – Président

## 1981-1982

Robert Bellefeuille – Représentant de l'Est  
Marc Carbonneau – Représentant du milieu scolaire  
Philippe Cauchy – Représentant élu au suffrage universel  
Kim Cholette – Représentante du Centre  
Monique Dewson – Représentante élue au suffrage universel  
Paulette Gagnon – Représentante du Nord  
Jacques Jolicoeur – Représentant du milieu professionnel  
Marie-Thé Morin – Représentante du milieu scolaire  
Céline Perron – Représentante du milieu communautaire  
Jean-Guy Roy – Représentant du Sud  
Mariette Théberge – Représentante du milieu des artistes pigistes et des dramaturges  
Marc Trudel – Représentant élu au suffrage universel

## 1982-1983

Hélène Bernier – Représentante du Centre  
Mathieu Brennan – Coordonnateur général  
Roch Castonguay – Représentant du milieu professionnel  
Hélène Dallaire – Représentante du milieu scolaire  
Paulette Gagnon – Représentante du milieu communautaire  
Alain Harvey – Représentant du milieu scolaire  
Claude Lapointe – Représentante du milieu des artistes pigistes et des dramaturges  
Robert Marinier – Représentant de l'Est  
Jean-Louis Riopel – Représentant du Nord  
Jean Guy Roy – Représentant du Sud  
Mariette Théberge – Animatrice provinciale  
Michèle Welyki – Représentante du Nord-Ouest



## 1983-1984

Mathieu Brennan – Coordonnateur général  
Roch Castongouay – Représentant du milieu professionnel  
Denis Couture – Animateur provincial du milieu professionnel  
représentant élu au suffrage universel  
Hélène Dallaire – Représentante du milieu scolaire  
Paulette Gagnon – Représentante du milieu communautaire  
Alain Harvey – Représentant du milieu scolaire  
Marc Lagrande – Animateur provincial du milieu communautaire  
Diane Larabie – Animatrice provinciale du milieu scolaire  
Yvonne Maltais – Représentante du Sud  
Robert Marinier – Représentant de l'Est  
Jean-Louis Riopel – Représentant du Nord  
Michèle Welyki – Représentante du Nord-Ouest

## 1984-1985

Carole Aveline – Représentant du milieu des artistes pigistes  
et des dramaturges  
Michel Marc Bouchard – Président et représentant  
du milieu professionnel  
Mathieu Brennan – Coordonnateur général  
Denis Couture – Représentant du milieu des artistes pigistes  
et des dramaturges  
Hélène Dallaire – Représentante du Nord  
Patricia Dumas – Représentante du Sud  
Paul Gélinau – Représentant du milieu scolaire  
Diane Larabie – Représentante du milieu scolaire  
Yvonne Maltais – Représentante du Sud  
Lise Paiement – Présidente et représentante du milieu scolaire  
Françoise Queneville – Représentante du milieu communautaire  
Pier Rodier – Représentant de l'Est  
Lyne-Marie Tremblay – Représentante du Centre

## 1985-1986

Carole Aveline – Représentante du milieu des artistes pigistes  
et des dramaturges  
Denis Bertrand – Secrétaire trésorier et représentant  
du milieu communautaire  
Michel Marc Bouchard – Représentant du milieu professionnel  
Mathieu Brennan – Coordonnateur général  
Paul Gélinau – Représentant du milieu scolaire  
Carole Hogan – Représentante du Sud  
Claude Hogan – Représentant du Sud  
Lise Paiement – Présidente  
Pier Rodier – Vice-président et représentant de l'Est  
Danielle St-Aubin – Représentante du Nord  
Lyne-Marie Tremblay – Représentante du Centre

## 1986-1987

Denis Bertrand – Président et représentant du milieu communautaire  
Marc Bertrand – Secrétaire-trésorier et représentant du milieu des  
artistes pigistes et des dramaturges  
Hélène Dallaire – Représentante du Centre  
Francine Garon – Représentante du Nord  
Yolande Goulet – Représentante du milieu scolaire  
Claude Hogan – Représentant du Sud  
Pier Rodier – Représentant du milieu professionnel  
Lyne-Marie Tremblay – Vice-présidente et représentante de l'Est  
Paul Ward – Représentant du milieu scolaire

## 1987-1988

Denis Bertrand – Président et représentant du Sud  
Marc Bertrand – Représentant du milieu des artistes pigistes  
et des dramaturges  
Hélène Dallaire – Représentante du Centre  
Vincent Doyle – Représentant du milieu scolaire  
Mireille Francoeur – Représentante du milieu professionnel  
Francine Garon – Représentante du Nord  
Yolande Goulet – Représentante du milieu scolaire  
André Sauvé – Représentant du milieu communautaire  
Luc Thériault – Secrétaire-trésorier et représentant élu  
au suffrage universel

## 1988-1989

Marc Bertrand – Représentant du secteur des artistes pigistes  
et des dramaturges  
Vincent Doyle – Représentant du secteur scolaire  
Mireille Francoeur – Secrétaire-trésorière et représentante  
du secteur professionnel  
Paulette Gagnon – Vice-président et représentant du Centre  
Francine Garon – Représentante du Nord  
Yolande Goulet – Représentante du secteur scolaire  
Robert Légaré – Représentant élu au suffrage universel  
Louis Robillard – Président et représentant de l'Est  
André Sauvé – Représentant du secteur communautaire

## 1989-1990

Carole Aveline – Secrétaire-trésorière et représentante  
du secteur des artistes pigistes et des dramaturges  
Sylvie Dufour – Représentante du secteur professionnel  
Paulette Gagnon – Présidente et représentante du Centre  
Jean Marc Guérin – Représentant du Sud  
Hedwige Herbiet – Représentante du secteur scolaire  
Marie-Mireille Mathieu – Représentante du secteur scolaire  
Rolande Provost – Représentante du Nord  
Louis Robillard – Président et représentant de l'Est  
Denis Rochon – Secrétaire-trésorier  
André Sauvé – Vice-président et représentant du secteur communautaire

## 1990-1991

Carole Aveline – Représentante du secteur des artistes pigistes  
et des dramaturges  
Sylvie Dufour – Représentante du secteur professionnel  
Paulette Gagnon – Présidente et représentante du Centre  
Christine Houle – Représentante du secteur scolaire  
Marcel Lepage – Représentant du Sud  
Patrick Leroux – Représentant du secteur scolaire  
Michel Ouellette – Secrétaire-trésorier et représentant des artistes  
pigistes et des dramaturges  
André Perrier – Représentant de l'Est  
Rolande Provost – Représentante du Nord  
Denis Rochon – Secrétaire-trésorier et représentant élu  
au suffrage universel  
André Sauvé – Vice-président et représentant du secteur communautaire

## 1991-1992

Marc Bissonnette – Représentant du secteur communautaire  
Marianne Deschênes – Représentante du secteur scolaire  
Robert Guy Despatie – Représentant du Sud  
Sylvie Dufour – Vice-présidente et représentante du secteur professionnel  
Alain Harvey – Représentant du Centre  
Michel Ouellette – Président et représentant du secteur des artistes  
pigistes et des dramaturges  
Rolande Provost – Représentante du Nord  
Pier Rodier – Représentant de l'Est  
Grazynka Shaarani – Représentante élue au suffrage universel  
Audrey Vigoroux – Représentante du secteur scolaire

## 1992-1993

Bernard Arène – Représentant du secteur des artistes pigistes  
et des dramaturges  
Joël Beddows – Représentant du secteur scolaire  
Carole Bélanger – Représentante du secteur des artistes pigistes  
et des dramaturges  
Marianne Deschênes – Représentante du secteur scolaire  
Robert-Guy Despatie – Représentant du secteur communautaire  
Sylvie Dufour – Représentante du secteur professionnel  
Julien Larocque – Représentant du secteur communautaire  
Michel Ouellette – Président  
Pier Rodier – Représentant du secteur professionnel  
Grazynka Shaarani – Vice-présidente et représentante  
du secteur communautaire

## 1993-1994

Robert-Guy Despatie – Représentant du secteur communautaire  
Mireille Francoeur – Représentante du secteur professionnel  
Robert Gagné – Représentant du secteur professionnel  
André Groleau – Représentant du secteur scolaire  
Patrick Leroux – Représentante du secteur professionnel  
Louise Nolan – Représentante du secteur des artistes pigistes  
et des dramaturges  
Michel Ouellette – Président et représentant des artistes pigistes  
et des dramaturges  
Sophie Tremblay – Représentante du secteur scolaire

## 1994-1995

Greg Brown – Représentante du secteur professionnel  
Robert Guy Despatie – Représentant du secteur communautaire  
Robert Gagné – Représentante du secteur professionnel  
Lyette Goyette – Représentante du secteur des artistes pigistes  
et des dramaturges  
André Groleau – Représentant du secteur scolaire  
Bernard Leman – Représentant du secteur des artistes pigistes  
et des dramaturges  
Patrick Leroux – Représentant du secteur professionnel  
Michel Ouellette – Président et représentant des artistes pigistes  
et des dramaturges  
Sophie Tremblay – Représentante du secteur scolaire

## 1995-1996

Greg Brown – Représentant du secteur professionnel  
Marc Carboneau – Représentant du secteur communautaire  
Micheline Chevrier – Représentante du secteur communautaire  
Hélène Dallaire – Représentante du secteur scolaire  
Robert-Guy Despatie – Représentant du secteur communautaire  
Lyette Goyette – Représentante du secteur des artistes pigistes et des dramaturges  
Pier Rodier – Président  
Anne Marie White – Représentante du secteur professionnel

## 1996-1997

Greg Brown – Représentant du secteur professionnel  
Marc Carboneau – Représentant du secteur communautaire  
Micheline Chevrier – Représentante du secteur communautaire  
Hélène Dallaire – Représentante du secteur scolaire  
Lyette Goyette – Représentante du secteur des artistes pigistes et des dramaturges  
Bernard Leman – Représentant du secteur des artistes pigistes et des dramaturges  
Pier Rodier – Président  
Anne-Marie White – Représentante du secteur des artistes pigistes et des dramaturges

## 1997-1998

Greg Brown – Représentant du secteur professionnel  
Marc Carboneau – Représentant du secteur communautaire  
Micheline Chevrier – Représentante du secteur communautaire  
Hélène Dallaire – Représentante du secteur scolaire  
Lyette Goyette – Représentante du secteur des artistes pigistes et des dramaturges  
Bernard Leman – Représentant du secteur des artistes pigistes et des dramaturges  
Pier Rodier – Président  
Anne-Marie White – Représentante du secteur des artistes pigistes et des dramaturges

## 1998-1999

Greg Brown – Représentant des compagnies et des centres de théâtre  
Marc Charbonneau – Représentant du secteur communautaire  
Micheline Chevrier – Représentante du secteur communautaire  
Hélène Dallaire – Représentante du secteur scolaire  
Bernard Leman – Représentant du secteur des artistes pigistes et des dramaturges  
Jean-Claude Larocque – Représentant du secteur communautaire  
André Perrier – Représentant des compagnies et des centres de théâtre  
Pier Rodier – Président  
Anne-Marie White – Représentante du secteur des artistes pigistes et des dramaturges

## 1999-2000

Marcus Carboneau – Représentant du secteur communautaire  
Hélène Dallaire – Représentante du secteur scolaire  
Colombe Demers – Représentante du secteur des artistes pigistes et des dramaturges  
Joël Ducharme – Représentant du secteur scolaire  
Joanne Gagnon – Représentante du secteur scolaire  
Jean-Claude Larocque – Représentant du secteur communautaire  
Louise Naubert – Représentante des compagnies et des centres de théâtre  
Michel Ouellette – Représentant du secteur des artistes pigistes et des dramaturges  
Pier Rodier – Président

## 2000-2001

Hélène Dallaire – Représentante du secteur communautaire  
Joël Ducharme – Représentant du secteur scolaire  
Joanne Gagnon – Représentante du secteur scolaire  
Annick Huard – Représentante des compagnies et des centres de théâtre  
Jean-Claude Larocque – Représentant du secteur communautaire  
Guy Mignault – Représentant des compagnies et des centres de théâtre  
Royal Myre – Représentant du secteur communautaire  
Louise Nolan – Représentante du secteur des artistes pigistes et des dramaturges  
Michel Ouellette – Président  
Geneviève Pineault – Représentante du secteur des artistes pigistes et des dramaturges

## 2001-2002

Robert Bellefeuille – Représentant des compagnies et des centres de théâtre  
Ghislain Caron – Représentant des compagnies et des centres de théâtre  
Éric Charbonneau – Représentant du secteur communautaire  
Hélène Dallaire – Vice-présidente et représentante du secteur amateur  
Joël Ducharme – Représentant du secteur scolaire  
Geneviève Myner – Représentant du secteur scolaire  
Louise Nolan – Représentante du secteur des artistes pigistes et des dramaturges  
Michel Ouellette – Président  
Geneviève Pineault – Vice-présidente et représentante du secteur professionnel

## 2002-2003

Ghislain Caron – Vice-président et représentant du secteur professionnel  
Lucien Crustin – Représentant du secteur communautaire  
Joël Ducharme – Représentant du secteur scolaire  
Jean Marc Guérin – Vice-président et représentant du secteur amateur  
Glen Charles Landry – Représentant du secteur des artistes pigistes et des dramaturges  
Geneviève Pineault – Présidente  
Louisette Villeneuve – Représentante des compagnies et des centres de théâtre

## 2003-2004

Joël Beddows – Représentant des compagnies et des centres de théâtre  
Ghislain Caron – Coprésident et représentant du secteur professionnel  
Lucien Crustin – Représentant du secteur communautaire  
Joël Ducharme – Représentant du secteur scolaire  
Jean Marc Guérin – Coprésident et représentant du secteur amateur  
Glen Charles Landry – Représentant du secteur des artistes pigistes et des dramaturges  
Geneviève Pineault – Présidente (démissionne au printemps 2004)

## 2004-2005

Joël Beddows – Représentant des compagnies et des centres de théâtre  
Ghislain Caron – Vice-président et représentant du secteur professionnel  
Joël Ducharme – Représentant du secteur scolaire  
Monique Ducharme – Représentante du secteur communautaire  
Jean Marc Guérin – Vice-président et représentant du secteur amateur  
Glen Charles Landry – Président  
Marc LeMyre – Représentant du secteur des artistes pigistes et des dramaturges

## 2005-2006

Élise Berthiaume – Représentante du secteur communautaire  
Marc-André Boyes-Manseau – Représentant des compagnies et des centres de théâtre  
Ghislain Caron – Vice-président et représentant du secteur professionnel  
Hélène Dallaire – Vice-présidente et représentante du secteur amateur  
Glen Charles Landry – Président  
Marc LeMyre – Représentant du secteur des artistes pigistes et des dramaturges  
Valérie Marcil Galipeau – Conseillère financière, Marcil Lavallée et Associés (sans droit de vote)  
Carole Myre – Représentante du secteur scolaire

## 2006-2007

Élise Berthiaume – Représentante du secteur communautaire  
Marc-André Boyes-Manseau – Vice-président et représentant du secteur professionnel  
Hélène Dallaire – Vice-présidente et représentante du secteur amateur  
Richard J. Léger – Président  
Marc LeMyre – Représentant du secteur des artistes pigistes et des dramaturges  
Valérie Marcil Galipeau – Conseillère financière, Marcil Lavallée et Associés (sans droit de vote)  
Carole Myre – Représentante du secteur scolaire  
Geneviève Pineault – Représentante des compagnies et des centres de théâtre

# DIRECTIONS DE THÉÂTRE ACTION

## COORDINATIONS GÉNÉRALES

1973-1975	Pierre Beaulne et Jacques Desnoyers (coordonnateurs généraux)
1975-1979	Nicole Doucet (coordonnatrice générale)
1979-1983	Marc Haentjens (coordonnateur général)
1983-1986	Matthieu Brennan (coordonnateur général)
1986	Christiane Larouche (coordonnatrice générale)

## DIRECTIONS GÉNÉRALES

1986-1987	Renée Bellehumeur (directrice générale)
1988-2000	Michel Louis Beauchamp (directeur général)
2000-2004	Denis Bertrand (directeur général)
2004-PRÉSENT	Robert Corbeil (directeur général)

## LES AUTEURS

Originaire de Sturgeon Falls, **Joël Beddows** (BA, DEA, Ph.D.) est aujourd'hui professeur au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa et titulaire d'une Chaire de recherche sur la francophonie canadienne (pratiques culturelles). Il est également metteur en scène et directeur artistique du Théâtre la Catapulte, compagnie de recherche vouée également à la relève artistique franco-ontarienne, où il a mis en scène plusieurs productions d'auteurs tels que Normand Chaurette, Stephan Coutier, Claude Gauvreau, Richard J. Léger, Joan MacLeod, Luc Moquin et Michel Ouellette. Ses recherches actuelles portent sur les rapports entre la mise en scène et les autres formes artistiques

**Amelie Mercier** (BA, B.Éd.) est originaire de Moonbeam dans le Nord de l'Ontario. Partie vivre dans la capitale nationale afin de poursuivre ses études post secondaires, Amelie complète, en 2006, un baccalauréat à double concentration (en lettres françaises et en théâtre) à l'Université d'Ottawa. Pendant cette période, elle participe à maintes reprises aux productions du Département de théâtre en tant que directrice de production, costumière et comédienne. C'est sa passion pour la langue et la culture francophone ainsi que son engouement pour l'expérience scénique sous toutes ses formes qui ont amené Amelie au théâtre : ces passions, elle les partage aujourd'hui avec ses élèves, de jeunes adolescents.



255, chemin Montréal, bureau 203 Ottawa ON K1L 6C4  
Tél. : (613) 745-2322 Téléc. : (613) 745-1733  
[www.theatreaction.on.ca](http://www.theatreaction.on.ca)