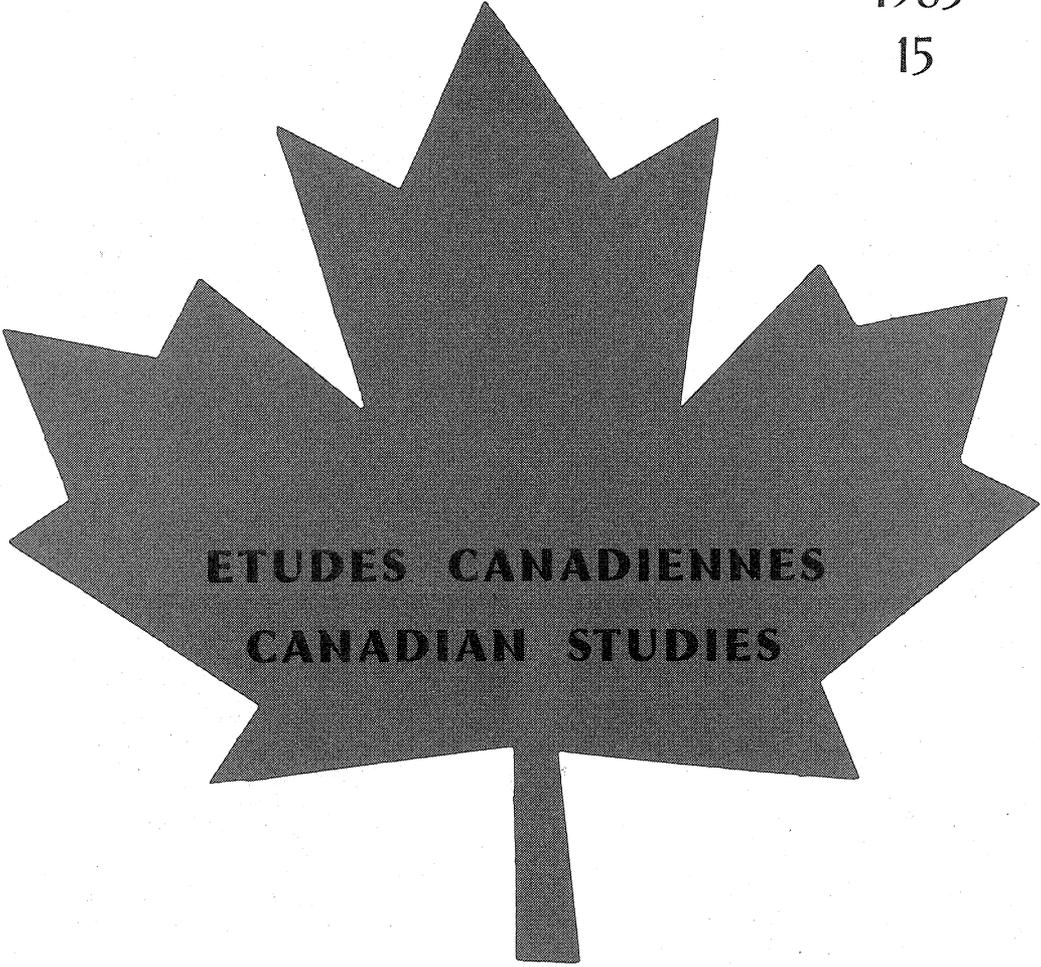


**Association Française des Études Canadiennes  
(A. F. E. C.)**

1983  
15



**ETUDES CANADIENNES  
CANADIAN STUDIES**

*REVUE INTERDISCIPLINAIRE DES ÉTUDES  
CANADIENNES EN FRANCE*

# ASSOCIATION FRANÇAISE D'ÉTUDES CANADIENNES

## A.F.E.C.

### MAISON DES SCIENCES DE L'HOMME D'AQUITAINE

Domaine Universitaire 33405 TALENCE - France

L'ASSOCIATION FRANÇAISE D'ÉTUDES CANADIENNES s'est constituée à Paris, le 13 mai 1976. Elle a pour but la promotion des études canadiennes en France. Elle est ouverte à toute personne physique ou morale, qui désire œuvrer dans ce sens, quelle que soit sa profession ou sa nationalité. L'Association Française d'Études Canadiennes est pluridisciplinaire, et elle organise des colloques pluridisciplinaires (Bordeaux, mars 76), géographie (Paris, décembre 76), histoire (Paris, janvier 77), littérature (Paris, décembre 77), colloque juridique (Bordeaux, novembre 78), littérature (Paris, octobre 79), démographie historique (Paris, octobre 79), colloque Louis Hémon (Brest, novembre 80), droit et sociologie de l'information (Bordeaux, mai 81), histoire (Nantes, octobre 82), sociologie du théâtre (Bordeaux, mai 83).

### COMPOSITION DU BUREAU

- Président* : Pierre GEORGE (Université de Paris I, géographie).
- Vice-Présidents* : Auguste VIATTE (Ecole polytechnique fédérale de Zurich, littérature).  
: Jean MARMIER (Université de Rennes, français).
- Secrétaire général* : Pierre GUILLAUME (I.E.P. de Bordeaux, histoire contemporaine).
- Secrétaire-trésorier* : Jean-Michel LACROIX (Université de Bordeaux III, anglais, études canadiennes).
- Resp. publications* : Pierre SPRIET (Université de Bordeaux III, anglais).

La cotisation 83 à l'AFEC (\$ 22, £ 11, ou 100 Francs) comprend le service d'ÉTUDES CANADIENNES 1983, nos 14 et 15 (juin et déc. 83), du *Bulletin d'information* (5 nos par an) et de l'annuaire de l'Association.

Cotisation 84 (nos 16 et 17) : \$ 22, £ 11, 110 Francs.

Comme toute association à buts non lucratifs, l'AFEC accepte les cotisations de soutien, de montant libre, et accueille aussi des membres d'honneur.

*Les cotisations sont à faire parvenir :*

à Jean-Michel LACROIX, 6 rue Jean-Racine 33170 Gradignan, France.  
(sous forme de chèque postal ou bancaire).

## AVANT-PROPOS

Le présent numéro d'**Etudes Canadiennes** publie un certain nombre des communications faites à la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, lors du Colloque sur la Sociologie du Théâtre, organisé à Bordeaux les 6, 7 et 8 mai 1983 et patronné par l'Association Française des Etudes Canadiennes.

Nous ne pouvons, évidemment, proposer à nos lecteurs que la partie proprement canadienne de ce colloque. Les communications à caractère plus général ou qui traitent de sujets touchant d'autres pays que le Canada paraîtront dans les Cahiers du CERT (Centre d'Etudes et de Recherches Théâtrales) que dirige Philippe ROUYER, principal organisateur du colloque.

Les communications présentées ici, reflètent, pensons-nous, la grande diversité d'orientation et de contenu des interventions du colloque.

Nous y joignons d'autres contributions, comme à l'habitude, correspondant aux recherches personnelles de nos membres ou correspondants français ou canadiens et qui témoignent de la vitalité de notre association.

P. SPRIET

J.-M. LACROIX



# SOMMAIRE

AVANT-PROPOS .....	3
George RYGA : The Place of the Dramatist in Society Today .....	7
Josette FERAL : Le théâtre est-il au service de l'État ? .....	11
Don RUBIN : Changing Landscapes : The Role and Function of Criticism in a Developing Theatre .....	17
Elaine F. NARDOCCHIO : Conscience sociale et questions nationales dans le théâtre québécois des années 1960 .....	31
Peter COPEMAN : Rick Salutin and the Popular Dramatic Tradition : Towards a Dialectical Theatre in Canada .....	39
Marie-Lyne PICCIONE : De Michel Tremblay à Elizabeth Bourget : images de la femme dans le théâtre québécois contemporain ...	47
Brian POCKNELL : The Employment Question in Canadian Plays of the Seventies .....	53
Erika RITTER : The Woman Playwright in English Canada .....	65
Henri BARRAS : La place des Arts et l'essor du théâtre .....	71
Hélène BEAUCHAMP : Histoire et conditions de développement du théâ- tre pour enfants au Québec, 1950-1980 .....	79
Jean-Marie DALPE, Alain POIRIER, Lise LEBLANC et Marc HAENTJENS : Formes théâtrales et communauté franco-ontarienne .....	89
Philippe ROUYER, Michel PERROT : L'information théâtrale au Canada .....	101
Jacques LECLAIRE : <i>Life Before Man</i> , critique d'un mode de vie : les problèmes nés du féminisme et le désenchantement de la liberté	129
Arnold E. DAVIDSON : Being and Definition in Howard o'Hagan's <i>Tay John</i> .....	137
COMPTES RENDUS .....	149
REVUE DES REVUES (J.-M. LACROIX) .....	167
IN MEMORIAM : Lucien LECLAIRE .....	171



## THE PLACE OF THE DRAMATIST IN SOCIETY TODAY

by George RYGA

I have serious misgivings as to whether the « place » of the dramatist in society today has all that much importance. Surely a state of mind is more significant. Or political postures that in some way reflect an understanding of local, national and international developments. In a time of deepening international hostilities when localized wars lead to the sacking of cities and military colonization in the Middle East — when new and dangerous weapons emplacements are forced over the wishes of peoples in the countries of Europe — when Canada, with its finely-honed balance between military and civil priorities has to consider altering its traditional national and international stance to permit dangerous weaponry tests on its land mass — again over the wishes of its peoples, the mind and emotions chill. Once again the brute in human nature moves, fueled by resources that seem meaningless in their wasteness. The dramatist and his neighbors are stunned by the frailty of human flesh, and the sudden irrelevance of a sane and carefully considered thought on the deepening madness.

Even the dramatist who considers non-involvement a plausible option, questions of personal viability must be considered, for like it or not, we are of this time and bear some responsibility of its history. Taken to a basic level is the question as to whether the dramatist is really more than a chronicler of human rituals. Not a terribly rewarding assessment and one better handled by the novelist, but an assessment all the same, if one seeks to define « place » in a larger context. But it would be wrong to ignore the enormous pressures of propaganda and the resurgent romanticism of the brute which attempts to impose itself on virtually all national and world cultures. Not surprisingly, mysticism and reductive explorations become appealing ways of looking at one's world. For above all else, the dramatist must work.

Examination of good and evil, of hope and cynicism, of survival and self-destruction — become more easily manageable when reduced to human rituals. Even though this ground has been rather well covered in the past. The allegory is updated, despite some missing ingredients, such as the role of God and the fates. Simplified current environment replaces settings of past ages. Macbeth drives a Lincoln Continental to get to his assignments and do so with style. Fatalism about the human conditions claws desperately for some assurance that we have learned nothing with the passing centuries. That man is man, unchanging and unchangeable — with deep, fatal flaws foreshadowing his eventual doom. And so the beast can emerge through the lethargy to openly discuss an optimistic possibility for nuclear war.

Forgotten in all this is the realization that much dramatic tragedy of the past faded rapidly with the introduction of democracy, of medication for tuberculosis, venereal disease and alcoholism. Which in turn altered the framework of traditional ethics and the methods and manners of rituals.

We, dramatists and people alike, emerged as different people, and the range of enquiry broadened to include a materialistic grasp on the levers of destiny itself. Families were no longer explained as accidental manifestations of God

and human sexuality, with humanity one enormous barnyard of birth and slaughter. It was possible now to plan families within the context of emotions and economics. Culturally nurtured fear and distrust — between man and woman — between one race and another — had to be critically evaluated and modified to avoid wholesale butchery. In all this, God either perished, or took on recognizable human form and functions. More in the manner of a kindly old judge, rather than the vindictive and savage presence who made us obedient and saintly through terror. Ancient rituals — the worthy ones — had to come to terms with a changing relationship of people to earth, machines and natural disasters which could no longer be mystified as the role of fate — for they were now understandable dynamics of the turbulent planet and cosmos that is our home.

This new potential for the common good should have been all to the good for the dramatist, exciting new insights, and making room for study and definition of new moralities and enlightened responses to ancient dilemmas of the spirit. But this was in reality a minor potential, and only in the few places where political evolution kept pace more or less with technical advances. For example, where national liberation struggles succeeded, the dramatist became a teacher in a narrow rather than a broad sense. Drama was needed to teach people the rudiments of literacy and hygiene. The unfinished work to be done took precedence over deeper questions and examination of why wars occur — what options does the future hold — in what way do people purified by struggle for the right to live as they choose reach out to an often hostile world, whose managers have little interest or sympathy for complicated changes to marketing strategy with what once were their client states.

Caught in the resulting confusion is the dramatist, bedevilled even by the language of his society — where the term « social democracy » may have little to do with socialism, as « conservatism » has little or no commitment to conserving either history or world resources. Or in societies where so-called « information explosions » occurred, yet information and preservation of historical memory becoming inundated with mindless commercial and political myth-making. Now the dramatist, as well as the novelist, face a wilderness of diminished language and diminished spirit in forging new pathways to the uplands of cultivation. The brute is broadening his realm.

This is not a pleasant scenario to contemplate, but the dramatist must consider it if he is to expand rather than reduce the spectrum of what he knows through instinct or scholarship. Because reductivism is reactionary and anti-life. It blights those audiences and potential audiences who turn to drama for revelation, and receive instead mind-numbing banality which their video screens provide in abundance at all hours of night and day.

We must — it is our place — oppose rather than fortify the cynicism towards political and social confrontation that regards all politics and social change as corrupting. Because this translates into saying that all human craving for perfectibility is to be distrusted. Even in the shadows of earth-changing technology, people must be reminded that to be human is to learn to struggle for the right to thought, love, compassion.

As we must remind ourselves that there are other truths so overwhelming that they become less and less self-evident because of familiarity — a hangover of meaningless rituals. The truth that great drama is no longer the exclusive domain of the dramatist or the theatre.

When President Reagan, himself a mediocre actor, announced last month a proposal for creating and launching laser weaponry into space to shape a military machine unequalled in human history, the great drama of our time was being created on an enormous stage, with instant audiences embracing entire nations and continents in its audacity. The drama was tragic, comic and farcical — when one analyzes the stature of its principal performer against the dark and majestic backdrop of universal annihilation. No play could be written and performed to match the impact on the mind and senses of this dramatic production. No play can be written to equal the texture and sub-plot of madness so crudely and exquisitely scripted by the man and his counsel skilled in the total concept of reduction of experience, both intellectually and morally. The unthinkable thought ever which dramatists, poets and novelists have tortuously labored over the millenium to move human experience forward from the mire was simply and easily blurted out — the brute must prevail. Nothing must stand in the way — not man, not art, not the very earth itself.

And from the beaten and jaded there will be an echo of recognition and support. « Rule me », they will say, « for we have seen all the tv shows and sports matches and it is boring. Perhaps death, in the form of a thousand exploding stars, and ordered by you — the meanest and least feeling members of our species, will provide the excitement I need in one final moment ! »

If only life were that simple ! If only time stood still. If only the dramatist could be accepted into that growling, sweaty inner circle drunk on the possibilities of raw power. To surrender into exalting the demon in our nature, and to hell with the past or the future ! Screw the poor — only the strong have rights ! What a feast of exuberant degeneracy that would be ! But life is not like that. We can no longer sell our souls to the devil — *that* thought first came from the dramatist to define human craving to play the brute with no danger to ourselves or others. And that, if nothing else remained, places us as part of the human experience on its way to eventual salvation. Nothing in heaven or on earth will change that.

Life is not simple in this, or any other time. And time races on, oblivious to our dilemmas, debates, or periodic fear of inadequacy. Nothing stops for our discussions about whether to write for this theatre or that one — or if this is the season to create farce, comedy of tragedy in our work. Or whether to write for a lucrative theatre of small but well-to-do audiences, or whether to throw our lot in with the nameless millions who more often than not, forget or cannot, pay us royalties for use of our writings !

These are dilemmas of no consequence, for time races on, and we must move with it or depart into silence and regret. Our place is not to ingratiate ourselves with this school of thought or that fashion — there are clubs and social gatherings for that purpose. People look to us for illumination, not repetition of what they already know.

Our place, if there be such a thing, is on the battleground of great disputes and stirring resolutions. With companions that are both demons and saints. Human perfectibility is not the exclusive domain of the good people, or the polite people who reason carefully in frozen circles of the intellect. Human perfectibility can be found in prisons, on the front lines of the peace struggle, in the solitary voice that shouts back — « no ! » — in the kitchen of the battered housewife in whose bruises are the first strirrings of hatred which might eventually move to a larger love she never dreamed she possessed.

The brute lives only with the obsession that he must prevail. But the world is peopled in majority by those for whom a place in the sun, the withdrawal of foreign armies of occupation, adequate food and medical care, the right to shed feudalism and to raise children in their image, would be paradise itself ! Those of us fortunate enough to live in technically advanced societies must be sobered and stirred by what must seem as such simple cravings, and the great difficulty in gaining even a few of them in a lifetime. If this realization passes us by unnoticed, then something in us has died and we become homeless casualties of a war in which we were victims, not participants. And that would be the saddest thing to happen.

Like an anthropologist, a dramatist or novelist must assume responsibility for his subject, be it his country of origin, or the people populating it. He must wish and will them life by translating that life into spirit soaring above the commonplace. As he must oppose the death or oppression of that spirit. And because the process of a dramatist's work often implies the creation of characters which did not previously exist, with passion and pathos which are not commonplace, yet deeply understood through ritual and generational memory, the dramatist must then come to terms with life not subject to ordinary mortality. What he or she has created will not age or be tempered by time. Will not suffer the ravages of illness or hunger on a daily basis. Will haunt the dramatist in declining strength with a living reminder of what he or she once was in spirit and imagination.

In these characters who sadden our lives because we are mortal, who never experienced birth, lies the seed of optimism in the darkest and most indifferent times. For they are not the makers of new technology of destruction. They are more and will outlive the brute — they are another moment in the record of humanity evolving ever so slowly toward enlightenment and a state of grace beyond more animal responses.

In the search for something greater than a momentary time of sound and light that we call life, the dramatist can endow his community and the wider world with a vision of its own potential for some fingerhold on immortality. This is not a physical « place » where any of us live. It is a state of belonging to people in their desire to know and recognize what is of them, and what is merely a manipulation of darkness and force.

## LE THEATRE EST-IL AU SERVICE DE L'ETAT ?

par **Josette FERAL**

Université du Québec à Montréal

Toute entreprise théâtrale est au centre d'une double polarité : la première qui pose des choix esthétiques et idéologiques touchant les options de mise en scène et les effets visés par la représentation auprès du public (formalisme, théâtre engagé, divertissement, constitution d'un répertoire national...), la seconde qui impose des réalités économiques toujours difficiles (lois du marché, de l'offre et de la demande, coût élevé des productions pour une rentabilité souvent minime, spectacles souvent déficitaires, etc.). Dans cette double polarité où, comme dans tous les arts, les préoccupations d'ordre esthétique devraient avoir préséance sur les préoccupations d'ordre économique, les rapports sont inversés : l'économique impose d'abord ses lois et oriente les choix esthétiques qui doivent suivre. Comme le disait Jacques Duhamel à Ariane Mnouchkine en 1973 alors que le théâtre du Soleil réclamait 100 000 F de plus que la subvention qui lui avait été octroyée : « Vous devriez chercher à proportionner le volume de vos dépenses aux moyens financiers dont vous disposez plutôt que déterminer le montant de l'aide dont vous estimez devoir bénéficier à partir de décisions prises à votre seule initiative » (1973). Il est étonnant de voir dans un tel commentaire l'absence totale de considérations esthétiques remplacées ici par l'expression « décisions prises à votre seule initiative. » Les théâtres sont désormais tous lestés de conseils d'administration dont la voix souvent tonitruante n'hésite pas à mettre tel directeur artistique au pas quand elle ne demande pas tout simplement sa démission. C'est ainsi que Jean-Louis Roux n'est plus directeur du TNM. Dans l'âpre lutte qui s'est ouverte pour sa succession, l'administration eut gain de cause. A l'image traditionnelle de l'artiste « peu en prise sur le réel » se substitue désormais celle de l'artiste gestionnaire et administrateur qu'on voudrait (et qu'il faudrait peut-être) qu'il devienne.

C'est que le théâtre apparaît de moins en moins comme un « art » et davantage comme une marchandise dont il est possible de prévoir les conditions de production, la mise en marché, le rendement, la circulation, l'impact sur l'économie. Certains rapports portent la marque de ces préoccupations : citons « Incidences de certaines grandes compagnies de spectacle sur l'économie canadienne », rapport commandé par le Conseil des Arts en 1971-72 où sont étudiés le Royal Winnipeg Ballet, l'orchestre symphonique de Toronto et le TNM à Montréal, et aussi « A short-hand technique for estimating the economic impact of the performing arts », publié par le Conseil des Arts en mars 82.

Le critère de la qualité se mesure désormais à l'importance du public qui va voir un spectacle donné. Une telle perspective privilégie le théâtre institutionnel dont l'ancienneté (et un service d'abonnement établi de longue date) lui assurent un public fidèle malgré de très fortes fluctuations ces dernières années, tout particulièrement pour le TNM dont le nombre d'abonnés est passé de 18 000 à 6 000 en trois ans. Elle privilégie également une conception de la représentation comme produit fini et non comme expérimentation, gommant ainsi de la carte tout ce qui a été défini pour plus de commodités à ses débuts comme « jeune théâtre » : théâtre de recherche, d'expérimentation, théâtre marginal, théâtre des minorités... dont la jeunesse semble être le seul fait des mots

et qui ne répondent qu'à une fiction linguistique sans aucun lien avec le réel (d'ailleurs il y aurait lieu de faire à ce sujet une analyse linguistique sur les rapports existant entre les signes linguistiques et leurs référents ; puisqu'il s'agit d'un cas frappant où les mots opèrent bien sur le réel un découpage signifiant, ce découpage étant entièrement fictionnel et servant de base à une structuration relevant de l'économique et du politique). Or ce jeune théâtre, dont les préoccupations visent d'abord la recherche esthétique (au risque parfois, mais plus rarement qu'on veut nous le faire croire, d'oublier le spectateur), est celui d'une véritable expérimentation ; c'est l'un des lieux les plus dynamiques du théâtre, c'est là que se renouvellent les formes théâtrales sclérosées et sclérosantes de maints théâtres institutionnels : comme exemples de ce « jeune théâtre », le Nouveau théâtre expérimental de Montréal fondé il y a quatre ans par Jean-Pierre Ronfard mais dont l'expérience remonte à 1975 alors qu'il s'appelait le Théâtre expérimental de Montréal, le Théâtre expérimental des femmes, né de la scission du Théâtre expérimental de Montréal et fondé en 1979, l'Eskabel fondé en 1971 et qui compte douze ans d'expérience, le Théâtre parminou fondé en 1973, l'Opéra-fête en 1979.

Jeune parce que pauvre (et non pauvre parce que jeune comme l'affirment de nombreux administrateurs), ce théâtre est négligé par les pouvoirs publics qui ne lui accordent des subventions que goutte à goutte.

Pour 1981-82, les subventions dont ont bénéficié les différents théâtres sont les suivantes (chiffres indiqués dans la revue *Jeu*) :

Théâtre parminou	\$ 50 000	La Veillée	\$ 15 000
L'Eskabel	\$ 33 000	TNM	> \$ 700 000
Théâtre expérimental des femmes	\$ 29 000	Rideau vert	≈ \$ 500 000
Nouveau théâtre expérimental	\$ 18 000	Jean Duceppe	> \$ 500 000
		Théâtre d'aujourd'hui	≈ \$ 200 000
		TPQ	≈ \$ 345 000

Ecole Nationale de Théâtre (ENT) \$ 1 000 000  
 (\$ 990 000 + \$ 50 000 + \$ 30 000)

Part du budget consacré au théâtre institutionnel : Ottawa 46 % ; Québec 56 % ; Montréal 83 %.

Les chiffres sont éloquentes. Ils révèlent une disparité flagrante entre jeune théâtre et théâtre institutionnel. Ces disparités ne peuvent pas ne pas avoir d'incidences sur les choix esthétiques qui sont ainsi privilégiés : un tiers des subventions au théâtre institutionnel comprenant 11 théâtres, un tiers à l'Ecole nationale de théâtre et un tiers aux 200 autres troupes.

De telles disparités ne peuvent pas s'expliquer d'un point de vue purement économique. Certains des spectacles « peu rentables » du jeune théâtre le seraient sans doute davantage s'il leur était donné les mêmes moyens que ceux mis à la disposition du TNM ou de la NCT. Si l'on favorisait également un rencontre entre un public établi et une nouvelle forme de théâtre en donnant par exemple des lieux aménagés pour la scène et plus confortables pour les spectateurs : parmi ces expériences, le « grand public » (notion aussi précise que celle de « non public » créée à Villeurbanne en 68) aurait gagné à voir un spectacle tel que *Vie et mort du roi boiteux*, épopée sanglante et burlesque montée et écrite par Jean-Pierre Ronfard, qui subvertissait à la fois le système de représentation et le texte (ou *L'Homme rouge* de Gilles Maheu, *Vies privées* ou *Pain blanc* de Carbone 14).

Ces disparités ne s'expliquent pas non plus d'un point de vue purement esthétique. Un grand nombre des spectacles du jeune théâtre ne sont ni ésotériques ni élitistes. Présentés dans des salles moins périphériques et plus connues de ce grand public dont on parlait tout à l'heure, ils offriraient à ce même public qui désire être confronté à d'autres formes théâtrales que celles qu'on lui offre habituellement la possibilité d'un contact et d'une initiation qu'il ne peut acquérir (ou expérimenter) que difficilement dans la situation actuelle. Sans doute faut-il établir des « chemins de théâtre dans la ville » comme le dit J.-P. Ronfard, mais il faut être A. Mnouchkine ou P. Chéreau ou Vitez à l'époque où il était à Ivry pour réussir à se constituer son propre public et lui faire traverser tout Paris (et les frontières) pour venir assister à une représentation.

Ces spectacles du jeune théâtre sont souvent de facture professionnelle mais leurs options esthétiques ne sont pas celle des théâtres institutionnels dont la seule créativité en matière de représentation semble être, ces temps-ci, d'importer sur la scène des textes neufs : *La Chaire* de Bill Davies au TNM, *Tir à blanc* de A. Ricard, *La statue de fer* de G. Cloutier, *Les fées ont soif* au TNM par exemple.

Si les raisons économiques et esthétiques mises en avant pour expliquer de telles disparités entre subventions me semblent insuffisantes, une troisième réalité pourra je crois en rendre compte. Il s'agit de la réalité politique dont personne ne conteste l'influence mais dont il est difficile de cerner les manifestations autrement que par le langage des chiffres. Il est intéressant de noter à ce propos que *chiffres* se dit *figures* en anglais, i.e. tropes pris dans son sens rhétorique. Par les chiffres l'Etat tient un discours ; les chiffres font partie de ce discours, le seul qui lui appartienne en propre sans conteste et qui soit le moins empreint, du moins en apparence d'idéologie, le seul en fait qu'il lui soit possible de tenir.

L'Etat ne peut en effet prendre la parole que de façon médiatisée. N'étant ni un sujet, ni une conscience, n'ayant ni « réalité, ni substance, ni objectivité » pour reprendre ici cette définition en creux donnée par H. Lefebvre <sup>(p.43)</sup>, il n'est que superposition de structures : juridiques, légales — et nous ajouterons culturelles — à moins qu'on ne lui préfère la définition donnée par G. Burdeau sur l'Etat moderne :

Il procède des limites infligées au pouvoir par la loi et le droit qui bornent la souveraineté par la légitimité. L'Etat devient alors une idée qui enchaîne le pouvoir.

Dans une définition comme dans l'autre, il semble établi que l'Etat ne peut relever du sensible que de façon symbolique, d'où l'importance de ces bâtiments somptueux qui en attestent l'existence et le prestige : ambassades, ministères, bureaux, théâtres, musées, etc., d'où l'importance aussi de ces hommes d'Etat qui usent du théâtral, empruntant à la scène leur sens de la représentation (on dit d'ailleurs « être en représentation »). L'Etat apparaît donc comme une forme que se donne une société, comme une forme unique qui survit aux gouvernements, qu'ils soient conservateurs ou libéraux, démocrates ou républicains, de droite ou de gauche. Son existence n'est qu'administrative, légale, juridique à moins qu'on ne se situe dans le logos européen où « la nation est le lieu de l'Etat », où elle « le fait naître reconnaissant sa légitimité et sa souveraineté », (Lefebvre, p. 14). Cette perspective hégélienne qui fait de l'Etat le terme d'un processus historique nécessairement évolutif ne peut rendre compte de la réalité nord-américaine et du Canada en particulier, pas plus qu'elle ne

peut rendre compte de la réalité québécoise. Car en Amérique du Nord l'Etat est partout et nulle part. *Partout* car il existe plusieurs Etats : aux nombreux états des Etats-Unis répondent les dix provinces du Canada. A l'Etat fédéral dont la prépondérance est contestée à l'Est comme à l'Ouest, mais qui *est*, s'ajoute désormais l'Etat provincial dont les décisions et la juridiction entrent souvent en rivalité avec l'Etat fédéral. Et *nulle part* car l'Etat fédéral canadien procède pour une large part, comme l'Etat fédéral américain, par une série de médiations que représentent divers groupes, associations, ou sociétés locales. Le pouvoir politique n'en procède pas à partir d'un organigramme initial et final, du moins dans le domaine des arts. Au lieu d'accaparer les responsabilités, l'Etat et les hommes d'Etat les ont plutôt reportées sur des institutions relativement autonomes ou même sur des organismes détachés de l'Etat : ainsi le Conseil des Arts, le Conseil de Recherches en Sciences humaines, l'Office national du Film, Radio-Canada qui répondent directement devant le Parlement de leur budget par l'intermédiaire du secrétariat d'Etat, mais dont les orientations restent à définir sans ingérences réelles de l'Etat. Cette délégation du pouvoir dont Galbraith a critiqué les retombées n'occulte pas toutefois le fait que l'Etat garde bien son rôle prédominant comme régulateur de l'économie et comme garant d'une hégémonie, celle de l'establishment.

L'Etat nomme donc des institutions (Conseil des Arts, Radio-Canada, Office national du Film) sans jamais s'y inclure. Au modèle de l'Etat centralisateur répondant à une organisation centrale répond une multiplicité, une pluralité de forces sociales et politiques amenant à leur tour de multiples instances au niveau des Etats locaux (provinces) et des communautés urbaines. A cette pluralité va répondre une pluralité de modes de financement possibles sans véritable concertation ou uniformisation (des questionnaires, des besoins, des nécessités, du marché...). Chaque instance va donc établir ses propres normes.

Il n'est donc pas possible de parler de l'Etat canadien et de toute subvention aux arts sans tenir compte de cette multiple réalité, sans parler de ce double de l'Etat fédéral qu'est l'Etat provincial, de cette volonté jumelle qui se renforcent pour mieux lutter contre l'autre (c'est ainsi que le théâtre de l'avant pays se verra refuser une subvention complémentaire du provincial pour une tournée à l'étranger déjà financée par le fédéral).

Parler donc d'un Etat canadien au singulier, c'est nier une réalité qui touche la vie quotidienne de toutes les institutions et du théâtre en particulier.

De plus, l'Etat, dans le sens défini par Hegel (l'Etat présenté comme résultat d'un processus historique qui pose le peuple, la nation et l'Etat dans un ordre séquentiel), est encore à l'état embryonnaire au Canada par rapport aux autres Etats européens qui fondent leur légitimité sur le peuple et la nation. C'est que l'Etat, en Amérique du Nord, semble *précéder* et modeler la nation à partir d'une multitude de groupes ethniques et de peuples divers dont les liens sont encore en cours d'élaboration. L'Etat semble donc anticiper sur la formation de la nation (et sur l'histoire) en voulant la *créer*. En ce sens, il est possible de dire que le théâtre est au service de l'Etat, non qu'il serve ses fins politiques ou les volontés individuelles ou partisans des politiciens, mais il représente l'existence même de l'Etat, il l'affirme, il lui donne forme, il le fait exister, il le médiatise plus encore que ses hommes d'Etat. Il lui permet d'affirmer : « Je produis du culturel, donc j'existe ». La création du CNA est significative de ce processus. Commencée en 1966 et achevée en 1969 à la suite d'une recommandation formulée par le rapport Massey, crée selon le même principe que certaines commissions, le

CNA a été décidé administrativement pour des fins politiques. Il s'agissait alors, et il s'agit encore, de créer dans la capitale (vision centralisatrice alors que le public est dans l'une des métropoles : Toronto, Montréal) un immense centre culturel destiné à promouvoir les arts au Canada, un centre où l'excellence serait la norme. L'on espérait et l'on espère toujours (cf. le rapport Applebaum-Hébert) en faire un centre dont le prestige rejaillirait sur les artistes qui voudraient s'y produire et qui trouveraient là le lieu d'une consécration nationale qu'ils ne pourraient pas trouver ailleurs.

Bénéficiant d'un budget égal, quand il n'est pas supérieur, à celui que le Conseil des Arts consacre à tout le théâtre, relevant directement du Parlement, la création d'un tel centre ne sert le théâtre qu'en un sens bien précis et très limité : elle offre une scène de plus où les artistes peuvent se produire, où l'on peut faire des mises en scène avec des moyens appropriés, où se manifeste un certain théâtre de qualité. Théâtre parachuté en dehors des lieux de circulation habituels, ce centre encourt la réprobation des artistes locaux qu'il devrait promouvoir et auxquels se trouvent préférés des artistes montréalais ou torontois. Signe de cette politique de prestige, l'on vient de désigner comme directeur de la section française, André Brassard, metteur en scène très dynamique et dont les mises en scène des pièces de Tremblay ont énormément fait parler d'elles.

La création de ce centre reste tributaire de préoccupations politiques; elle obéit à une vision centralisatrice de la culture : la scène théâtrale la plus prestigieuse devant être nécessairement dans la capitale, comme si de cette proximité naissait un droit de propriété.

Ce faisant l'Etat fédéral se donnait une légitimité par la culture. En créant la structure là encore architecturale et humaine, il créait abstraitement un Etat. La structure préexistait à la chose et lui donnait existence, rejoignant ce que G. Debors affirme dans *La Société du spectacle* sur ce besoin de spectaculaire dont les Etats modernes ont besoin, sur ces besoins médiatiques qu'ils ont pour exister comme Etat. Si cette affirmation est vraie des Etats anciennement constitués, elle l'est davantage encore des plus jeunes.

La valeur symbolique des lieux l'emporte sur toute préoccupation esthétique. A la limite peu importe le genre de théâtre qui peut s'y faire pourvu que quelque chose s'y passe qui légitime l'Etat existant. Le contenu culturel semble secondaire pourvu que l'Etat puisse affirmer qu'il « produit du théâtre ». C'est parce que le théâtre appartient à la culture et que la production de la culture est devenue une marchandise politique, que le gouvernement subventionne le théâtre. En le subventionnant ainsi, il investit en lui-même comme phénomène spectaculaire. Il crée des *signes*. Imbu d'une fonction diplomatico-politique qui le légitime, le théâtre doit offrir des signes lisibles, décodables, où tout le monde peut se reconnaître, qui ne subvertissent pas, ne dérangent pas. Les mots apporteront là encore leur force répressive. Et quand d'aventure un spectacle est contesté (cf. *Les fées ont soif* de Denise Boucher...), il le sera encore pour des raisons idéologiques et rarement pour des raisons esthétiques. Ne pas choquer et créer l'illusion qu'une culture se construit à partir de l'uniformité même d'un répertoire. Ne pas déranger afin de gommer l'éclatement des expériences, des démarches et ce faisant contribuer à l'illusion d'une culture, d'une expérience, d'une forme théâtrale communes, au plus grand bénéfice de l'Etat.

La sauvegarde du patrimoine obéit à ces mêmes préoccupations. Parler de patrimoine comme le fait le rapport Applebaum-Hébert, ou comme le font des

hommes de théâtre comme J.-C. Germain, c'est poser l'existence de la nation. C'est participer à l'entreprise de mystification politique en prenant pour support la culture. Mystification car l'Etat passe ainsi pour le reflet de l'unité nationale, pour l'expression de cette unité alors qu'il en est en fait le *promoteur*.

En effet, le patrimoine suit en fait une évolution historique donnée ; il en naît. Au Canada, on tente de créer le patrimoine avant que l'histoire n'ait pu opérer. C'est ce que révèlent les propos du ministre Clément Richard publiés dans *Le Devoir* du 3 mai.

Il y a bien sûr quelque chose de volontariste dans tout ce processus, volontarisme auquel J.-C. Germain est sensible lorsqu'il affirme (*Jeu*, 13) que la culture québécoise existe grâce au Conseil des Arts. Aussi toute démarche créatrice de culture devient aussitôt de l'histoire, est absorbée comme patrimoine. L'on assiste ainsi à la production de patrimoine instantanée, l'on anticipe même cette production. On la commande. La menace de l'institutionnalisation est grande. André Brassard en est l'exemple le plus récent.

Il n'y a donc pas d'Etat réel mais une multitude de tentatives d'Etat, d'où l'équivoque de ces différentes volontés d'Etat qui se battent par culture interposées. La guerre de sécession se joue sur la scène des médias et sur la scène de la culture. Le mode de subvention actuel du théâtre ne s'explique que par cette volonté qu'a l'Etat de se servir lui-même ou de servir une image qu'il veut donner de lui.

En ce sens, le théâtre contribue ainsi à sa manière à créer l'image de l'Etat. Dans cette entreprise la part du CNA et des théâtres institutionnels est grande. Sans eux, l'édifice de ces signes ne serait pas possible. Sans eux l'image de l'Etat serait incomplète face aux autres nations ; preuve que l'Etat « s'établit autour de l'axe du savoir et le consolide en l'institutionnalisant pour en faire son pivot », (Lefebvre, p. 170).

## CHANGING LANDSCAPES : THE ROLE AND FUNCTION OF CRITICISM IN A DEVELOPING THEATRE

by Don RUBIN  
York University

*I doubt that anything is harder than being a really good critic.  
Eric Bentley,  
The Kleist Variations*

1

George Ryga has described the playwright as « a chronicler of human rituals »<sup>(1)</sup>. Though I'm not a dramatist, I would like to try here to chronicle a personal ritual : my own change from being a traditional drama critic (and nothing is more ritualistic than that) to being a drama critic of a completely different sort — an activist for the theatre. It is a curious change, no doubt, and one which even today has left me feeling not totally comfortable in my new role. I tend to be much more at ease, I must admit, in the more traditional critical guises — as analyst for the audience, as guide and conscience for theatre artists, as theorist for the art itself.

As I lived this movement, however, it seemed — and it still does seem — appropriate somehow. It seemed especially appropriate as part of a developing culture, such as Canada's. Before this change, I believed — with so many in the critical fraternity — in the notion of inter-nationalism in the arts. I never understood that true inter-nationalism has to begin with one's own nationalism, one's own sense of self, one's own image. I didn't understand back then that it was only when one started to develop that nationalism that one could even begin to be « inter » about it. Only then could one build bridges, could one exchange images with other cultures. Without that exchange, as Mavor Moore has suggested, one is only an importer of other people's notions and one never really comes to grips with the whole process of self-realization. In political terms, that would be called colonialism and maintaining a colonial mentality. In the contemporary world, that is a concept that is anachronistic at best.

How did I come to understand this fundamental cultural lesson ? The chronicle begins in February of 1973 when the Stratford Festival — then travelling under the name of the Stratford National Theatre of Canada — was on an extended, three-nation European tour visiting major cities in the Netherlands, Poland and the Soviet Union. One of the popular subjects for discussion on that tour by company members was who would replace Jean Gascon the following year as Stratford's Artistic Director. In Warsaw, I recall that one of the betting favorites was an Australian, Michael Blakemore, who was then working in England. By the time the company reached Moscow, it was an American, Alan Schneider, whose name was coming up in discussions. It was really no great surprise then when, nine months later, the Festival's Board

of Directors proudly announced that someone from Great Britain — Robin Phillips — had been chosen for the prestigious post.

Now it might seem just a bit strange to some to have a country's « national » theatre run by someone from abroad who knows virtually nothing about that country's national or theatrical traditions. But then Canada has always been a wonderfully strange country. Where else, for instance, would a summer festival operating in a farming community of 25,000 people producing the works of a dead foreigner even pretend to be the « national » theatre ? And, after all, until Quebec-born Jean Gascon took over the theatre, the Festival, in that great colonial tradition, had always had a director from somewhere else, usually from Mother England. So why not another Briton ? Why not Robin Phillips ? The Board had obviously decided in advance that it simply could not trust the « national theatre » to anyone already in Canada. Clearly, no one was « ready » for such awesome responsibility. And certainly, the Board did not have to worry about mere nationalism since it could always cite « Excellence » and « International Standards » as its guiding principles. As for whether anyone would protest, there was little worry on that score. Canada was a peaceful land where things happened by evolution, not revolution.

I was on my way to Poland at that interesting moment in Canada's theatre history, having been invited to an international festival of « new » theatre in Wroclaw, home of director Jerzy Grotowski. The announcement of the Phillips' appointment had appeared in the Toronto papers shortly before I left, giving some of his background and revealing the general terms of the appointment. Among these was a first year for him just to travel across the country while on salary in an effort to educate him about Canadian theatre. It struck me as a bit odd that a theatre as highly subsidized as Stratford should be able to use its funds in this way, but then maybe it wasn't. In any event, it was certainly not my role as a theatre critic to deal with things that were happening off the stage. And as a New Canadian myself — I had come to Canada in 1968 — it did seem a bit bizarre that I should be concerned about other people coming from abroad. At most, it seemed a political issue and who was I to be political at that point ? On the other hand, as a working theatre critic, as someone who had recently lobbied for the creation of a national theatre journal in Canada and who had been recently named its first editor (*The Canadian Theatre Review*), perhaps I did have some responsibility to comment. The first issue of *CTR* was to appear in about ten weeks' time and perhaps something should be said. But what ? And by whom ?

I suppose that it was the earlier Stratford tour that had started me thinking about the critic's function in ways that I had never done before. As a critic working in an established theatre — New York and later in New Haven (well-known for its pre-Broadway try-outs) — I could pretty much remain at a distance, meet up briefly with the work, comment and then walk away. I limited myself strictly to content, form and presentation. You could put almost anything in front of me and I would respond in basically the same way. I agreed that Art was International, standards universal. But in travelling with the Stratford company, something began to change in my thinking. In preparing a CBC-Radio documentary on European reactions to the Stratford performances (they had brought those two Canadian classics to Europe, *Taming of the Shrew* and *King Lear*), I found myself being asked (mostly in private since in public everyone was extraordinarily polite) « if this is the National Theatre of Canada, why are there no Canadian plays ? » Even their production style seemed — to the Dutch,

the Poles and the Russians — quite English and traditional English at that. « If we want English Shakespeare, » one critic said to me, « we can get that from England. Where are *your* directors ? *Your* ideas ? *Your* authors ? Who *are* your authors ? Can you explain this company ? »

I couldn't really answer. Their questions — and they came especially forcefully in Poland — seemed fair as well as pointed. I suppose it was then that I understood for the first time that perhaps a critic did indeed have some responsibilities beyond discussing the work itself and that a critic had perhaps even more responsibilities in a developing theatre, in a theatre still struggling to find its own voice such as Canada's. Indeed, without support for « development » (and by development I mean new work), no country's theatre would ever hear its own words and its own ideas in its own way. And when I say this, it should be noted that I am not speaking from any great patriotic spirit but rather from a belief that we all have a responsibility to find, to know and to realize ourselves — whoever we are and wherever we are — as fully as possible. It was Socrates who put it best : « the unexamined life », he said, « is not worth living ». Perhaps in a developing theatre once could say, « the unexamined country is not worth living in ».

At any rate, I had brooded on all this for many months. The Phillips' appointment simply pushed me further from my earlier notions of what constituted a « proper » critical distance. My Polish experiences in the next two weeks would insure that I could never again perceive theatre generally — and theatre in Canada specifically — in the same distant and intellectually naive way.

## 2

When I arrived at the Warsaw Airport, I found myself at the end of a long customs line. As I reached the front, I heard someone calling my name. I looked up and in the waiting-area balcony, I saw two friends, Canadian director John Juliani and his wife, Donna, waving a small Canadian flag. The Julianis had been travelling through Europe and Asia looking at theatre, talking with theatre people in other countries, and investigating what could generally be described as Canada's theatrical image abroad. All this on a rather modest grant from the Canada Council. John had also been invited to attend the Wroclaw Festival and, learning that I was coming as well, decided to meet me. We spent the better part of the next two weeks together.

On the five hour ride to Wroclaw, John was eager to be filled in on what was happening at home. I told him about the generally interesting work being done in Toronto by some of the many small companies that had sprung up — Theatre Passe Muraille, the Factory and Tarragon — and pointed out that audiences were apparently becoming interested. I passed on news of new scripts, including some that had been recently published by Vancouver's Talonbooks, at that time certainly the most important publisher of Canadian plays in English. And eventually, the subject got around to Stratford.

John hadn't heard about the Phillips' appointment and, when I told him, he didn't seem surprised. I do remember him saying something to the effect that at a time when a truly Canadian theatre — as opposed to a theatre that

simply existed in Canada — was beginning to become a reality, such an appointment at Canada's flagship theatre could only discourage its development. But he wasn't surprised. At least he didn't indicate any surprise until he read the newspaper clipping I had brought with me. He stopped at the part about Phillips being put on salary for a year simply to travel around the country. « Didn't anyone complain ? », he asked. I told him that a few had expressed their unhappiness that someone already in the country hadn't been appointed but that it was also obvious that those in the theatre community itself — actors, directors and designers who thought of working at Stratford — just couldn't afford to take risks like that. John, who had himself worked at Stratford years before and who, in fact, had won a Tyrone Guthrie Acting Award there one season, felt that there was a larger principle at stake though. « We're talking about creating our *own* theatre, our *own* culture, » he said. « We're not talking about careers. » And then he went silent.

Again, I felt myself at a loss. I really didn't know how to respond. Was I at that moment a reporter whose job it was to go back home and tell the world that a Canadian director was unhappy about what was happening ? Was I a reviewer whose job was to simply comment on the Wrocław Festival and let these apparently extraneous issues pass by ? Or was I — in Goethe's sense — a critic ; that is, someone who questioned much more deeply, someone who was willing to pose the larger and harder questions about the point of it all, about the relationship and value of theatre — and any particular theatrical work — to its society and to its time ?

I had *thought* about those issues before. I even *talked* about them in my Criticism and Aesthetics classes at York University. Surely I understood the function and role of criticism in theatre and in society. But it had never struck me before that I might actually be in a situation where I would really have to take a position on what was at least to some a large cultural question. Criticism — at least as I had practiced it for so many years in so many different forms — was always so simple. I did my homework before going to the theatre. I found out as much as I could about the company, the director, the writer and his or her other plays. I read other criticism. In the theatre itself, I tried to *respond* intelligently and sensitively to what I saw. I tried to tell the writer where he or she communicated effectively or failed to communicate. I tried to tell the director where he or she had failed — or succeeded — in interpreting the author's work. I tried to tell the actors of their strengths and weaknesses as I had perceived them. I commented briefly — and usually thoughtlessly — on lights and costumes, sets and sound (my little pen worked furiously when I went to the theatre. No matter that afterward I could rarely read the notes that I had written in the dark). The fact was, I felt I knew what my readers wanted and I felt prepared, in control. But I was not prepared to get involved in the battle itself — the battle to make theatre something living, the battle to make that creation « mean » something. Those battles were for other people. As a critic, I knew I had to stay at a distance. I had to stay above it all.

For several days in Wrocław, John brooded about the news I had brought him and I brooded about how much I should be brooding. We talked a lot, and one night — after seeing a badly-done piece by a Canadian company working in a pseudo-Grotowski style (I recall the American director Harold Clurman referring to these people there as « Grotowski dwarfs ») — John and I wound up in the only open restaurant in the town. It was a rather dirty, divey place tucked into a depressing back corner of Wrocław's main train station. Over a

meal of bigos and beer, John said that he really didn't know how to react. « If this were 200 years ago », he said, « I could challenge him to a duel. But now ? » We both laughed. After a long silence, John looked up and said : « I suppose that I could still challenge him to a duel. A duel to defend the honor of Canada's emerging theatre tradition ». By the time he had finished talking, John had managed to convince both himself and me that it all somehow made sense. He knew even then that it would be a futile gesture and one that would, no doubt, lead to a lot of personal criticism, but John felt a growing confidence that it would make the point. It would be a *theatrical* gesture, a *theatrical* protest and that seemed right in the situation. It would be a protest of principle and honor. Because John had never actually met Phillips nor seen any of his work and because John himself had never applied for the Stratford job, it could certainly not be construed as being « personal » in any way. It would be a protest simply aimed at provoking Canada's theatre community to react while telling anyone who would listen that the Stratford Board's decision was a step backward and that Canada's theatre community should no longer be ignored.

John knew that, from Poland, I was going to London for a night. He asked if I would deliver the challenge personally. I thought for a bit and then agreed to do it. After all, I thought, in the process I could probably tape an interview with Phillips which CBC would appreciate having. I could as well run a transcript of the interview in the first issue of *CTR*. Sure, I thought, why not do it ? By the next morning, Donna, skilled at calligraphy, had hand-printed John's challenge on a piece of parchment-like paper.

In return for my help, I asked John to do something for me. Would he write a piece for the first issue of *CTR* explaining why he felt as he did. It seemed as good a cause as any to launch a new journal on and the two pieces from Phillips and Juliani would provide the kind of balance that I still thought important. But I hadn't counted on John's imagination. On still another night in that same dark train station, John said he would do the piece in interview form. He would do it, he said, as if *he* had just been appointed artistic director of some other country's national theatre. He would answer questions about that country's culture. What did he think of their actors ? Their playwrights ? The questions would, of course, have to be answered vaguely since he would have to admit not knowing very much about their culture. In this satirical way, he felt the point could be made. But I had to help him again. I had to ask the questions. Once again, I agreed. We then talked about what country seemed most appropriate. After much debate, we decided upon Italy. After all, John was of Italian extraction and he could always point out that he spoke the language and did have some links to the country. That night, the two of us did the interview. Both of us, I recall, asked the questions. Both of us created the answers. And I was hooked.

To insure the satirical point, we decided that the questions should not be asked in the name of *CTR* but in the name of *ITR*, the non-existent *Italian Theatre Review*. The irony for us was that despite the broadness of the comments, many people who read it in Canada never realized it was a satire. One director even asked me how John could issue such a challenge when he himself was going to accept a similar position in Italy. I've read the interview several times since it first appeared and I feel the satire could not be missed. But perhaps it really wasn't broad enough. To quote just a bit :

ITR : Are you aware that your appointment as artistic director of the Strazione National Theatre of Italy has caused great controversy there ?

JULIANI : Yes.

ITR : Do you have any idea the depth of resentment to the appointment ?

JULIANI : It's a difficult thing to gauge. It's especially difficult for me to understand since I've only been in Italy twice in my life and then only for short periods of time. Under the circumstances, I can't really form definite ideas.

ITR : But you do have indefinite ideas ?

JULIANI : I guess that my basic impression of Italy is as a place of great opportunity. It amazes me that so little has been done there, theatrically speaking.

ITR : Do you know anything about the cultural traditions there, the history, the problems, the small theatres which are rapidly developing all across the country ?

JULIANI : Look, I come from an Italian family. I speak the language. I know those traditions like the back of my godfather's hand. And anyway, do you really think that things are so very different in Italy than anywhere else ? As for the theatres, well, I've been reading a lot lately. And then I did accept the position only with the understanding that I get to spend a year or so travelling across the country to become familiar with the people, their history and their values. The only thing I feel bad about is the fact that the Board wouldn't let me bring over a Canadian administrator with me. We have some fine managers in Canada, you know, who would jump at the chance to leave home.

ITR : Have you actually seen the Strazzone company perform ?

JULIANI : I saw a few performances this past summer while I was in town interviewing for the position.

ITR : I gather you were impressed or, at least, impressed enough to leave Canada ?

JULIANI : Let's say I saw something I liked. I was fascinated by the raw, crude life that I saw in the performances there. It's a quality you just don't find in the theatre at home. For instance, in one production, I saw a young Sicilian come on stage and speak in a dialect which was absolutely refreshing to hear. And the same freshness was apparent in the tasks he was asked to perform on the stage.

ITR :. Your own career aside for a moment, do you really believe that a foreigner should be running a « national » theatre in some other country ?

JULIANI : Why make those kinds of distinctions ? A director is a director wherever he's working. The theatre is no place for nationalism. And anyway, there are plenty of other Canadians already working in Italy. Of course, I could also point to the fact that of the last four directors at this theatre, only one was really a native. And then too, I do have at the very least real Italian blood in me.

ITR : Do you foresee any problems in adapting to the idiomatic aspects of the language in your new position ?

JULIANI : The idioms I'm familiar with, it's the body of the language I'm going to have to brush up on.

ITR : The Italian National Theatre has traditionally avoided Italian work choosing to concentrate instead on the works of English playwrights and French playwrights. Will you continue this policy or will you be seeking to develop Italian authors ?

JULIANI : I don't actually know of very many Italian authors. But if there are any, they'll get a fair hearing. In some cases, it may simply come down to their ability to adapt to the problems of our mainstage...

ITR : I understand that some hot-blooded Italian director, a young man known for his naive rebelliousness, has challenged you to a duel.

JULIANI : Yes. As I understand it, he considers it a question of honor to defend his country from foreigners. I don't know the young man and I have no doubt that he believes he's sincere, but the fact is that he's really being rather childish about the whole thing.

ITR : Have you made any formal response to that challenge ?

JULIANI : No. And I don't think I will. In this sort of thing, I think it's best not to encourage fanaticism. If I really believed that he represented anything more than the lunatic fringe, I might give it some serious consideration. But I think that even then, I'd reject it just the same.

ITR : Why ?

JULIANI : Let's just say that my fencing's a bit rusty <sup>(2)</sup>.

Right or wrong, in good taste or not, the plot had been hatched and I was off to London. As I headed to the airport, John wished me luck and then added, a bit too casually, « remember, you also have to slap Phillips with a glove ». Now that really stopped me. Slap him ? A glove ? Of course. How could someone be challenged to a duel without a slap across the face ?

What had I gotten myself into ? What a far cry from the all-night writing sessions I had so much enjoyed at the *Toronto Star*. What a far cry from the early morning reviews I did for so many years at the CBC. But for all its absurdity, for all its sixties outrageousness, I knew that the point was a profound one and an important one. We were talking about theatre as a force in cultural development and perhaps as a force for cultural change. We were, for all the jokes, taking theatre very seriously.

### 3

The flight to London took just over two hours and I arrived in mid-afternoon. A couple of phone calls and a little help from my friends and I had Phillips' home number. I phoned him, identified myself as being from CBC and requested an interview. He was very busy, he said, and was in rehearsal with a show at the tiny theatre he was then running in Greenwich. But if I could come to see him *there*, he would talk to me. I told him I was leaving the next afternoon. Could

we get together in the morning ? Rehearsals begin at 9, he said. Why didn't I meet him in front of the Greenwich station at 8.

The next morning, I caught the 7:15 to Greenwich. I arrived armed with tape recorder and parchment challenge at about 7:45. Waiting for Phillips, though, it suddenly hit me. The glove. I hadn't brought a glove. Then I saw a chemist's shop. It was open. Maybe they'd have one. They didn't. They suggested the hardware store. At 5 to 8 I bought the only type of gloves they had — ones made of heavy, red rubber. But, by God, they were gloves. Quickly stuffing one in each pocket, I returned to the station. A few minutes later, Phillips arrived (wearing a kilt, as I recall) and we drove to the theatre, sat down in the rehearsal room and began to talk. I asked him everything I was supposed to and he gave me his impressions :

CTR : What has your own experience been in terms of Canada ? Are you aware of what's been happening dramatically there for the past few years ?

PHILLIPS : No. Not at all. I have very little idea of what's happening.

CTR : Had you been to the country prior to the interviews for the Stratford position ?

PHILLIPS : Yes. But only on a very brief visit.

We then turned to more delicate matters.

CTR : One of the conditions of your appointment was the chance for you to travel across North America to find out exactly what has been going on theatrically.

PHILLIPS : Yes.

CTR : Can you talk a little about that ?

PHILLIPS : Well, all I can say now is that I move to Canada in January. Exactly what I'm going to do in that year I don't know. I do intend to get in touch with as many people as I possibly can to find out what I should see and what I should be looking for. One has done that in other countries in the world. What that schedule will be at this point in time, I don't really know.

CTR : Who exactly will be paying for all that travel during the year ? And will you be on salary all that time ?

PHILLIPS : Yes. I shall be on salary for the Stratford Festival during that year. I guess that it will be the Festival who pays for my travel. Not extra, though.

CTR : Not extra ? Isn't any travel done in addition to one's basic work ?

PHILLIPS : Not necessarily.

We spent more time on banalities.

CTR : Do you expect to be bringing in some of the people you've worked with in England ?

PHILLIPS : That's a very difficult question to answer. I don't think so.

The answer I give either way can be so politically charged. A true talent in the theatre has no nationality. It's just a major talent and there's a place for that talent anywhere in the world. Should a situation arise where that particular talent is needed, whether it's an Australian, an American, a Spaniard or an Englishman really doesn't matter. On the other hand, I see absolutely no point in bringing talent that I happened to have worked with, or talent that's English because I happen to be English, to a country which can supply a similar or perhaps better talent themselves.

CTR : Does it make any logical sense for a « national » theatre to go outside a country for an artistic director ?

PHILLIPS : That corresponds again to the last question. The marvellous thing about the theatre is that it doesn't have any nationality, any national or social or racial barriers — or at least it shouldn't. That's just not what the theatre's about.

I then asked him if he was aware that his appointment had started a bit of a controversy in Canada. He told me that he « was aware before it happened that it would be happening and it was very difficult consequently to decide whether or not to accept the position. « And », he added, « it's understandable. We had similar shouts and screams when Zeffirelli came over to England to do *Romeo and Juliet* ».

It was at about that point that I stopped the tape recorder and stood up. Phillips looked at me a bit puzzled by the apparently abrupt conclusion. « I'd like to ask you a question off the tape », I said. He looked at me somewhat suspiciously. « Do you », I asked hesitantly, « have a sense of humor ? » — « A sense of humour ? », he responded, « yes, I think I do. Why ? » — « I hope you do », I said. « I really hope you do ».

He was clearly baffled. I seized the moment. I withdrew one of the tacky, red, rubber gloves and brushed it across his face. I then tossed it cavalierly to the ground, reached into my pocket, withdrew the parchment challenge and handed it to him. « I've been asked to deliver this to you. Please read it ». He read it. He looked at me somewhat incredulously. He read it again and smiled. I turned the tape recorder back on and asked him the following question :

CTR : I understand that John Juliani has challenged you to a duel. How do you react to that ?

PHILLIPS : I'm frankly amazed that anybody should bother for a start. I like his writing. But the most interesting thing is to be challenged with a rubber glove. It's a quaint connection with the past, I guess, and so that means it should be a glove. But I wonder what disease he thinks he's going to catch.

CTR : For all the obvious humor, at the root of that challenge is something fairly serious. A director such as John has clearly found your appointment to be an insult to him as a Canadian artist. Do you accept that ?

PHILLIPS : No, I can't accept that at all. No national pride can ever be so closely guarded, so protective of itself to be worried or upset by any sort of challenge from what they consider to be the outside.

CTR : Does that mean you won't accept the challenge ?

PHILLIPS : I wouldn't dream of accepting it <sup>(3)</sup>.

A few hours later, I was on board an Air Canada flight on my way back home. When I got back, I did manage to include excerpts from this Phillips' interview — including the challenge segment — on my CBC broadcast. One of the Toronto papers picked it up. Then a Canadian wire service picked it up and soon, the challenge was known right across the country. I was asked to comment. I declined as politely as I could. « The challenge speaks for itself », I said, believing that I was still not involved. But I was involved and by the time the first issue of *CTR* appeared, the challenge (it appeared in full in the *Letters* column), the Phillips' interview and the Juliani's interview/satire were, to coin a phrase, hot items. By that time as well, I had also decided to use the Phillips' appointment as part of my first editorial and the whole thing — as you can imagine — immediately characterized *CTR* as extreme, as political, as non-objective. It did not characterize us as particularly responsible, as academically-respectable or as reflective. And right across the country, theatre people and academics broke into sides over *CTR*. Even at my own university, sides were drawn up. There were those who called up irresponsible. There were those who didn't say anything.

For the record, I'd like to quote John's letter in full :

To the Editor :

I have recently been informed of the appointment of the English stage director Robin Phillips to the position of Artistic Director of the Stratford Shakespearean Festival of Canada.

My initial reaction to this news is a mixture of shock and fury ; shock because it is difficult to believe, in the context of recent developments in the Canadian theatre, that the appointment of a non-Canadian as artistic director of the country's major English-speaking theatrical organization could even be conceived much less actually realized, and fury because the insult it represents to all Canadian theatre practitioners is impossible to stomach.

I am quite certain that response in Canada to this betrayal of our theatrical identity at this, perhaps the most crucial juncture in the articulation of that identity, will continue to be forceful and direct. But, however many words of opposition are raised against this irresponsible and retrograde step, they will prove to be insufficient unless they are also voiced by those responsible for founding the Stratford Festival, viz. the Canada Council and other levels of government.

Since I have little expectation that funding agencies on which the Stratford organization is dependent are likely to exercise such responsible initiative, I am assuming the responsibility personally, calmly, and in all seriousness, to challenge M. Phillips to a duel in order to avenge the honor of our emerging theatrical heritage. This challenge has been delivered to M. Phillips in the United Kingdom and I await his reply, ready to meet him in whatever form of combat he chooses and in whatever place he should deem appropriate <sup>(4)</sup>.

What was this new publication ? Didn't it know anything at all about critical distance ? Objectivity ? The critic accepted what was and then commented. The critic did not descend into the fray. That was an historical and cultural no-

no. And I knew that. Yet I had allowed myself to be drawn in and I had allowed the first issue of what I hoped would be Canada's first outlet for serious theatrical criticism to be turned into a bit of a scandal.

4

The positive voices, the supportive voices, came along in the weeks and months that followed. Playwrights. Directors. A few critics who had dared to take similar stands. The academic community came along shortly thereafter not quite sure, I think, what this new journal was but intuitively feeling that something was taking its course. Seven years later, when the Stratford Festival tried to appoint yet another English director to replace Phillips, *CTR* barely had to comment at all <sup>(5)</sup>. So great was the furore that the Festival itself was nearly closed down by the Canadian theatre community. In time, just in time, the Board turned to John Hirsch, a Canadian director with a world-wide reputation. No one in 1980 talked about errant nationalism. But they did in 1974. *CTR's* espousal of essentially the same cause had clearly taken place before its historical time. I like to think, though, that it helped, gave encouragement to those who finally did feel confident enough in who they were to stand up and to speak out.

I like to think too that the Phillips' incident made me look deeper into myself both as a human being and as a critic working in a developing theatre. I know that I learned that there were profound differences between an established theatre community and one still fighting for its very existence. In the established community one could, at the very least, make certain assumptions — that the theatre's cultural, social and, if nothing else, economic value to the community was worth having it around. One could assume that a certain amount of space would be devoted to it in the media. One could assume a modest base of support during those times when it found itself under attack. One could assume that no matter what happened to any single company, the *idea* of having a living theatre in that community was somehow accepted. And as a critic, one was comfortable in the knowledge that what one said would not be used as support for closing it all down... or trying to.

But in a developing theatre, one cannot make those assumptions. Too often, theatre is seen as merely dress-up (for both actors and audiences), an opportunity to go out rather than as an opportunity to look in. The developing theatre can make no assumptions when it comes to quality concerns because it can make no assumptions about its very being. A developing theatre is perceived by those who « know » what « real culture » is as something quaint rather than as something quintessential, as something that is by definition, not as good as something — anything — from somewhere else. In a developing culture, the whole notion of indigenous creation is suspect.

Again it is this idea of support for indigenous creation that I'm speaking of most when I talk about a developing theatre in this context ; a theatre developing a sense of self, exploring who, what and where it is and what it could become both theatrically and socially.

At certain points in a culture's development, breakthroughs can be noticed and, as a critic, one *can* assume just a little bit more. In this sense, Toronto

and Vancouver are further ahead in their development than perhaps Winnipeg, Saskatoon and St. John's. But even in the larger cities — and I'm speaking here of Canada's English-language theatre since Quebec is a study unto itself — the cement is still wet and the bricks that have been so carefully laid can still fall at any moment. As a critic, one must constantly be sensitive to that and as a critic in a country that has had a colonial mentality for so long that it sometimes no longer even realizes it, one must be especially sensitive.

What I'm saying essentially is that a culture in the process of finding and realizing itself needs critical voices on the front lines as much as it needs them in the darkened theatres. The Phillips' incident made me understand *that*, made me understand that criticism was not — nor could it ever claim to be — objective if it chose to deal with theatre as a living art form rather than as simply a literary one. Some of my university colleagues may sneer at the idea of Critic as Activist as being vulgar and in some ways it may be. But if it is, then the man whom many consider to be the father of modern theatrical criticism — Gotthold Ephraim Lessing — was vulgar too, for he dared to provoke, to impose a theatrical as well as social vision on the marketplace of a ragged collection of regionalized peoples in his part of the world 200 years ago. In doing so, he created a new form of critical writing at the same time as he created the role of the dramaturge. He linked creator and audience in a way that had never been done before. And he challenged his society as he challenged the theatre he saw around him. Out of that grew a culture over the next hundred years that became the envy of all the world. But in order to help bring that culture to fruition, he had to be at times vulgar and he had to be at times nervy.

The following could very easily have appeared in *CTR* but it didn't. It appeared in Lessing's own journal and comes down to us now as the *Hamburg Dramaturgy*. He was speaking, of course, of the German states. But he could have been speaking of Canada. Near the end of the *Dramaturgy* he writes of :

the good-natured idea to procure for (us) a national theatre when we... are not yet a nation ! I do not speak of our political constitution, but only of our social character. It might almost be said that this consists in not desiring to have an individual one. We are still the sworn copyists of all that is foreign, especially are we still the obedient admirers of the never sufficiently admired French. All that comes to us from beyond... is beautiful, charming, exquisite, divine. We would rather belie our sight and hearing than find it otherwise <sup>(6)</sup>.

That, to me, is what criticism, living criticism, is about. That to me is the kind of provocative statement, creative statement, that can make anyone who is the least bit concerned about the development of a culture think. It is the kind of creative criticism that the greatest theatre critics have always striven for in their work, in their writing, in their teaching. I believe that unless more of our so-called critics — whether academic or journalistic — begin to understand *that* in a more visceral way, in a way I only came to understand through the curious series of circumstances I've just related, until that happens much more widely than it has to this point in Canada's cultural development then I fear that a vibrant and truly world-level theatre never will be helped into being in my country or in any land where the exploration of self and society in dramatic form can be helped by an articulation of its highest possibilities.

## NOTES

1 Cf. this publication, p. 7.

2 **Canadian Theatre Review (CTR 1)**, January 1974.

3 **Ibid.**

4 **Ibid.**

5 See « The Stratford Controversy » in **Canadian Theatre Review**, 1980.

6 Gotthold Ephraim Lessing, **The Hamburg Dramaturgy**, New York : Dover Publications, 1962, translated by Helen Zimmerman, p. 262.

The quotation used at the very beginning of this essay is from Eric Bentley, **The Kleist Variations**, Baton Rouge : Oracle Press, 1982, p. 225.

\*

\*      \*



## CONSCIENCE SOCIALE ET QUESTIONS NATIONALES DANS LE THEATRE QUEBECOIS DES ANNEES 1960

par Elaine F. NARDOCCHIO  
McMaster University

Pendant longtemps au Québec, le clergé, les hommes politiques, les écrivains, les journalistes et quelques historiens ont été les interprètes de la société canadienne-française. Et depuis la deuxième guerre mondiale les universitaires, les étudiants et dans une certaine mesure les syndicalistes se sont joints au groupe de définisseurs de la société. Ces groupes minoritaires s'expriment souvent au nom de la collectivité.

Même dans les années soixante les membres de la classe bourgeoise continuent à s'identifier à la classe prolétarienne et surtout à parler en son nom. On se rappelle, par exemple, qu'à cette époque les ouvriers militants de gauche appuient le mouvement de libération nationale. Certes, c'est pour des raisons tactiques en général qu'ils s'alliaient à la lutte menée par la classe moyenne mais l'impression d'unanimité qui apparaissait était évidente. Ainsi, d'une façon générale, au Québec, la notion de classe et celle de nation sont souvent complémentaires, les différentes classes s'unissant autour du projet d'indépendance tout en cherchant à promouvoir leurs intérêts propres.

Notre travail consistera en partie à situer trois dramaturges québécois à l'intérieur de cette perspective. Pour faciliter notre tâche, nous allons nous servir des trois idéologies nationalistes québécoises que le sociologue Marcel Rioux a isolées : idéologies de conservation, de contestation-rattrapage et de développement-dépassement <sup>(1)</sup>.

Chez Rioux les termes « conservation » et « conservatisme » sont liés à la survie de la collectivité francophone québécoise et correspondent à une certaine volonté de résistance au changement ou à un désir de défendre le statu quo. L'Union Nationale, parti au pouvoir au Québec de 1936 à 1939 puis de 1944 à 1960, incarna pendant près de vingt-cinq ans l'idéologie de conservation par sa politique de conservation de la langue et de la culture française et par sa valorisation d'un mode de vie agricole et traditionnel. Les différentes critiques de ce régime politique et de son idéologie de conservation ont donné naissance à une autre idéologie, bipolaire celle-ci, que Rioux appelle « contestation-rattrapage » ou modernisation. En même temps que se manifeste ce désir de modernisation, apparaît dans les années 60 un vent d'indépendantisme qui est contenu en germe dans le slogan politique de la deuxième élection gagnée par le Parti Libéral avec Lesage (1962) : « Maîtres chez nous ». Ce slogan traduit la volonté chez un nombre toujours croissant de Québécois de « reprendre possession de leur économie et de contrôler leur destin politique » <sup>(2)</sup>.

Quand Marcel Rioux parle d'une troisième idéologie de « développement-dépassement » qui voit le jour au cours des années 60, il entend la naissance d'une conscience politique de la nation québécoise qu'on considère comme soumise à la domination économique et donc socio-culturelle de l'étranger. Selon Rioux, cette idéologie « rejoint l'idéologie nationaliste des Patriotes de 1837-38 et milite en faveur de l'indépendance du Québec » <sup>(3)</sup>. Cette idéologie reprend

en les nuancant les objectifs des deux premières et les dépasse en proposant une conception nouvelle du Québec.

Différentes idéologies se sont donc succédées au cours de l'histoire du Québec mais l'apparition d'une idéologie n'a pas nécessairement entraîné la disparition de celle qui l'avait précédée. A un moment donné, toutes les idéologies nationalistes peuvent donc coexister. En 1963, par exemple, alors que l'idéologie de « rattrapage » dominait au Québec, le Front de Libération du Québec (FLQ) lançait ses premières bombes pour la cause d'un Québec indépendant et socialiste. De même, en 1964, le débat autour de la création d'un ministère de l'Éducation et de la réforme de l'enseignement s'est déroulé entre deux groupes : les « conservateurs » et les tenants de l'idéologie de « rattrapage ». Depuis 1960, comme le note Marcel Rioux, « le Québec vit en état d'intense contestation idéologique » <sup>(4)</sup>.

Ces idéologies essayent toutes les trois de résoudre un dilemme de base, celui que connaît le francophone, minoritaire en Amérique du Nord. Elles proposent essentiellement deux systèmes politiques différents pour défendre la qualité de vie des Québécois francophones. D'un côté, il y a ceux qui croient que l'intégration de la province de Québec dans le Canada est la meilleure façon d'assurer l'avenir ; ce sont les fédéralistes. De l'autre, ceux qui visent à développer l'esprit indépendantiste des Québécois, en même temps qu'ils prétendent que le seul moyen d'assurer l'avenir du Québec est de transformer, de « dépasser », les cadres politico-économiques actuels ; ce sont les indépendantistes. Signalons que les trois idéologies ont été approximativement représentées par trois partis politiques : l'Union Nationale (conservation), le Parti Libéral (rattrapage) et le Parti Québécois (développement-dépassement). Notons enfin que dans le cas du Québec, les idéologies nationalistes correspondent aux « définitions successives que les Québécois se sont données d'eux-mêmes » <sup>(5)</sup>. Cette interprétation accentue l'aspect dynamique de l'idéologie d'un groupe social « en vue de l'action », une idéologie étant essentiellement une « rationalisation » qui « justifie le choix des possibles qu'une société ou un groupe veut actualiser » <sup>(6)</sup>. L'idéologie ainsi conçue permet l'intégration d'une collectivité dans la réalité, la rationalisation de sa vision du monde et la mobilisation de ce groupe pour la conquête de nouvelles valeurs. Elle se situe donc dans deux temps, celui du présent et celui de l'avenir.

Nous aurions voulu étudier l'ensemble du théâtre québécois des années 60 mais les limites matérielles de notre travail ne nous permettent pas d'entreprendre un projet d'une telle envergure. Nous avons donc choisi trois écrivains qui, nous semble-t-il, représentent les grands courants de la production théâtrale de ces années : il s'agit de Marcel Dubé, de Jacques Ferron et de Michel Tremblay.

Si le théâtre canadien-français est né avec Gratien Gélinas, il a grandi avec Marcel Dubé. *Zone* (1953) lui a permis de remporter son premier grand prix du festival d'art dramatique et il l'a fait connaître. Ce premier succès fut suivi de maints autres, de sorte qu'aujourd'hui Marcel Dubé est un des dramaturges les plus connus et respectés du Québec. En 1962, il fut nommé membre de la société Royale du Canada. En 1969, le gouvernement du Québec lui décerna la plus haute récompense littéraire du Québec : le prix David.

Jacques Ferron est l'auteur célèbre de nombreux contes et romans traduits en plusieurs langues. Il a écrit plus de douze pièces dont une dizaine ont été publiées. Plusieurs de ses farces et comédies sont régulièrement représentées

dans les écoles et collèges du Québec. Néanmoins, c'est son drame historique, *Les Grands Soleils*, qui a fait de lui un dramaturge renommé. Cette pièce fut applaudie par plus de 75 000 Québécois lors de sa représentation en tournée, à travers la province. La même année, à Montréal, le Théâtre du Nouveau Monde a présenté *Les Grands Soleils* devant 17 000 spectateurs <sup>(7)</sup>. Une version raccourcie de cette pièce fut représentée à Québec en 1977 lors du festival d'été de la vieille capitale. Après avoir reçu plusieurs distinctions, dont le prix Duvernay attribué en 1972 par la société Saint-Jean-Baptiste pour l'ensemble de son œuvre, Ferron fut proposé pour le prix David du Québec en 1977.

Depuis le grand succès des *Belles-Sœurs* en 1968, Michel Tremblay est devenu célèbre. Ses pièces sont régulièrement représentées par des groupes d'amateurs et de professionnels, aussi bien dans les écoles et collèges de la province que dans ses salles de théâtre ou à la télévision de Radio-Canada. Tremblay est peut-être le dramaturge québécois le mieux connu au Canada anglais <sup>(8)</sup> et à l'étranger <sup>(9)</sup>. En 1974, la société Saint-Jean-Baptiste lui décerna le prix Victor-Morin pour l'ensemble de son œuvre.

Parmi les nombreuses pièces de chacun de ces auteurs, nous nous sommes penchés sur trois œuvres : *Pauvre Amour*, *Les Grands Soleils*, et *Les Belles-Sœurs*. Elles furent toutes les trois représentées à Montréal en 1968, année particulièrement intéressante tant du point de vue dramaturgique que politique et donc particulièrement propice à l'analyse des idéologies chez les dramaturges choisis.

Sur le plan politique, 1968 fut l'année, entre autres, de la fondation du parti québécois, de l'élection de Pierre Elliott Trudeau comme troisième Premier ministre francophone du Canada depuis la Confédération et de la réapparition violente du Front de Libération du Québec.

Du point de vue dramaturgique, le théâtre québécois connut un tournant décisif en 1968 puisque ce fut l'année de la création des *Belles-Sœurs*, pièce remarquable qui fait figure d'année charnière dans l'histoire du théâtre car c'est avec sa représentation que le théâtre « canadien-français » céda sa place au théâtre « québécois ».

« Le Québec vit en état d'intense contestation idéologique », conclut Marcel Rioux dans *La Question du Québec* <sup>(10)</sup>. D'après notre analyse, son observation s'applique d'une façon générale au théâtre québécois des années 60 tel qu'il est représenté par *Pauvre Amour*, par *Les Grands Soleils* et par *Les Belles-Sœurs*. En effet, ces trois pièces véhiculent plusieurs idéologies <sup>(11)</sup>.

La pièce de Marcel Dubé reflète surtout l'idéologie de conservation : Georges regrette de ne pas pouvoir vivre en harmonie avec sa femme et choisit de mener une vie sédentaire en dehors de la ville et de se vouer au travail. La critique qu'on trouve dans *Pauvre Amour* des voyages exotiques et des aventures amoureuses relève de la même vision conservatrice du monde.

*Les Grands Soleils* relève aussi de l'idéologie de conservation dans la mesure où l'auteur y privilégie l'harmonie sociale de la communauté québécoise, défend l'ordre socio-économique d'antan et valorise des coutumes traditionnelles telles que la musique et les danses folkloriques.

En revanche, l'ouvrage de Michel Tremblay met surtout en valeur une idéologie de contestation-rattrapage. C'est dire qu'il représente la vie familiale comme destructrice, critique certaines règles de conduites traditionnelles et puritaines

et plaide la cause des Québécois pauvres qui aspirent à une vie matérielle meilleure.

On remarque donc chez nos trois dramaturges, une certaine disparité idéologique. Or, Dubé, Ferron et Tremblay font preuve à l'intérieur même de leur pièce d'une pluralité idéologique aussi caractéristique que celle qui les distingue les uns des autres.

Dubé exprime non seulement l'idéologie de conservation mais également celle de rattrapage car sa pièce valorise la parole en général et la création littéraire en particulier. Par ailleurs, la défense du principe d'autodétermination reprise par tous ses personnages relève de l'idéologie de dépassement.

Ferron fait également preuve dans sa pièce d'une certaine diversité idéologique. Si elle reprend plusieurs éléments de l'idéologie de conservation, elle représente d'une façon aussi positive, bien que moins soutenue, l'idéologie de dépassement au niveau de la lutte des Québécois contre le joug politique des Anglais. Soulignons aussi que l'emploi de hauts-parleurs pour répandre les nouvelles de la bataille de St-Eustache correspond à une certaine acceptation de la technologie moderne et reflète ainsi une adhésion, aussi limitée soit-elle, à l'idéologie de rattrapage-modernisation.

Bien que la pièce de Tremblay soit surtout marquée par l'idéologie de contestation-rattrapage, on y trouve néanmoins des traces de l'idéologie de conservation, en l'occurrence une critique subtile des plaisirs qu'offre la ville. De plus, l'idéologie de dépassement y apparaît en germe. Citons à ce propos l'exemple de la caricature de l'hymne national canadien qui est chanté à l'unisson à la fin de la pièce.

Contrairement donc à l'analyse globale de Marcel Rioux sur la contestation idéologique au Québec, notre analyse montre l'existence en 1968 de conflits idéologiques non seulement entre des Québécois mais également au niveau de l'individu lui-même.

Par ailleurs, dans les trois pièces analysées, la pratique s'opère au niveau de l'idéologie de conservation et, à un degré moindre, à celui de l'idéologie de rattrapage. D'après nous, la première correspond en général à une vision du monde distincte mais non exclusive de celle de dépassement tandis que la seconde s'avère souvent un moyen d'accès à l'une ou à l'autre des deux autres idéologies.

Notons aussi que chaque pièce étudiée est influencée plus ou moins nettement par l'idéologie de dépassement. Or, ce qui frappe quand on envisage les trois œuvres de ce point de vue, c'est que le dépassement y est représenté comme un objectif qui n'a pas encore été atteint mais qu'on espère réaliser dans le futur : dans *Pauvre Amour* Georges va écrire son roman et *finira* par changer comme le souhaite sa femme Françoise ; dans *Les Grands Soleils*, l'amérindien Sauvageau déclare que les Québécois réussiront sans doute *éventuellement* à libérer la patrie : enfin dans *Les Belles-Sœurs* Lise Paquette *compte* réussir sa vie, et les belles-sœurs devraient rompre les liens familiaux avec leur milieu socio-politique habituel, ce qu'elles feront peut-être un jour. Le dépassement se révèle donc chez les trois dramaturges un but souhaité certes mais non une réalité. Il s'agit là d'une théorie qui, en 1968, n'est pas encore réalisée concrètement.

De plus, la représentation par ces dramaturges d'un univers dépourvu de victoires véritables, rempli de malheurs et d'échecs, traduit également, nous

semble-t-il, un sens profond d'aliénation. En effet, sur le plan concret, le bilan de l'ensemble des démarches entreprises dans chacune des pièces analysées est plutôt négatif : l'aridité, le malaise et la stérilité l'emportent généralement sur le bien-être sentimental et spirituel que recherchent Georges et Françoise dans *Pauvre Amour* ; la victoire nationale tant désirée dans *Les Grands Soleils* se réduit en fin de compte à une fête de village ; la prospérité matérielle et morale à laquelle aspirent les personnages des *Belles-Sœurs* ne succède pas à la pauvreté et à la mesquinerie qui caractérisent leur vie.

Quand on se penche sur le sort particulier des personnages principaux de ces œuvres, la liste des défaites s'allonge. En effet, Georges est délaissé par sa femme, Jean-Olivier Chénier meurt victime des Anglais, et Germaine Lauzon se fait voler ses timbres-primés. Soulignons que ces personnages n'agissent pas sur le monde mais, d'une façon générale, subissent tout simplement leur destin. D'ailleurs, le plus souvent, ils se mettent de plein gré en situation catastrophique : Georges choisit de faire le voyage qui contribue à l'échec de son mariage ; Jean-Olivier Chénier opte pour la confrontation directe avec la puissante armée anglaise ; et c'est Germaine Lauzon elle-même qui invite ses sœurs et ses belles-sœurs méchantes à venir chez elle.

Non seulement ces personnages subissent presque volontiers la souffrance que les autres leur infligent, mais ils finissent par accepter courageusement leur triste sort en attendant une vie meilleure. Ils se conduisent en quelque sorte comme des condamnés innocents ou des colonisés qui n'envisagent pas leur libération à court terme mais qui gardent espoir dans l'avenir.

Il est remarquable que les tribulations ne détruisent pas leur force morale. Georges se remet avec ferveur au travail, Jean-Olivier Chénier consent de bon cœur à mourir pour sa patrie, et Germaine Lauzon trouve le courage de chanter l'hymne national canadien avec celles qui lui ont volé ses timbres. Épreuves difficiles, difficultés accablantes, et pourtant espérance. En fin de compte, chez Dubé, comme chez Ferron et chez Tremblay, l'essentiel n'est pas de vaincre mais de lutter, n'est pas de dominer mais de survivre. On n'y parvient pas en effectuant des changements socio-politiques radicaux. Dans les trois pièces, il n'est pas question de transformer le Québec en pays « socialiste » ni de se défaire réellement « des tutelles étrangères » comme le voudraient les tenants de l'idéologie de dépassement dont parle Marcel Rioux.

Les trois dramaturges peignent le Québec comme une société essentiellement homogène. Leur perception des Québécois, nous semble-t-il, découle de ce que Rioux appelle la « conscience ethnique ». C'est dire qu'ils envisagent le Québec comme un tout et les Québécois comme des représentants de la communauté québécoise. Dubé, Ferron et Tremblay tendent à faire abstraction de l'appartenance de leurs personnages à une classe sociale plutôt qu'à une autre. Dubé ne manifeste aucun intérêt, par exemple, à l'écart économique qui sépare l'employé d'hôtel, Louis, du journaliste, Georges. Ferron fabrique un univers apparemment harmonieux où les habitants, les domestiques, les médecins et les prêtres se fréquentent et échangent librement leurs opinions. Et Tremblay crée des membres de la classe ouvrière urbaine sans leur donner une conscience prolétarienne ; les belles-sœurs ne critiquent guère les patrons, les dirigeants de l'économie.

Tremblay représente les Québécois comme des ouvriers ; Dubé et Ferron les présentent comme un mélange de petits bourgeois et d'ouvriers. Mais la société que ces trois dramaturges représentent repose sur l'appartenance eth-

nique de ses membres. Aucun des trois dramaturges ne remet vraiment en question l'organisation économique du Québec ou la structure sociale qui en résulte. Marcel Dubé ne critique jamais le système économique qui permet à son héros Georges de prendre un congé de travail sans solde ainsi que des vacances à l'étranger mais qui oblige le barman Louis à travailler jour et nuit pour gagner sa vie. De même, en réintégrant à la communauté québécoise un curé et un habitant, Jacques Ferron admet par le fait même le système agricole et rural qui les soutient et défend donc le statu quo économique. De son côté, Michel Tremblay souscrit à la volonté de ses personnages non pas de renverser la société de consommation mais d'en tirer profit.

Si Dubé, Tremblay et Ferron ne remettent pas en question le système économique en place, ils ne contestent guère davantage d'une façon concrète la superstructure politique. Dans *Pauvre Amour*, la politique ne s'avère être qu'un sujet de conversation parmi d'autres. Les personnages sont plutôt préoccupés par des questions personnelles. La question des rapports anglo-québécois est refoulée dans *Les Grands Soleils* car les confrontations entre Anglais et Québécois ont lieu en coulisse. De toute manière, la patrie que les patriotes défendent est représentée par Ferron comme le lieu du patrimoine plutôt que comme un régime politique. Johnny, le seul individu qui porte un nom anglais dont *Les Belles-Sœurs* parlent à plusieurs reprises, ne paraît jamais sur scène. Soulignons aussi que, bien qu'il ridiculise à la fin de sa pièce l'unité nationale canadienne, Tremblay présente tout au long de sa pièce des conflits qui surgissent entre Québécois.

En fin de compte, Dubé, Ferron et Tremblay ne traitent dans l'ensemble que des relations humaines québécoises. Ils ne font la critique ni du système économique en général ni des classes sociales en particulier. De plus, ils relèguent généralement à l'arrière-plan les rapports anglo-québécois et les questions politiques litigieuses. Ajoutons qu'en soulignant à plusieurs reprises comme ils le font la nature « théâtrale » des drames représentés, ces auteurs occultent la question épineuse d'un changement profond de la société. Dans un tel contexte, le dépassement correspond à la volonté idéaliste des Québécois de s'épanouir et de survivre comme peuple ; il n'implique pas un renversement de l'ordre socio-politique établi.

Dubé, Ferron et Tremblay représentent le peuple québécois comme un groupe social homogène ; ils s'intéressent à la vie quotidienne et culturelle de cette société et négligent le socio-économique et le politique. En 1968 donc et, par extension, dans les années 60, la volonté d'association l'emporte sur l'idée de souveraineté dans la mesure où le nationalisme que véhicule le théâtre québécois repose surtout sur un concept conservateur : la sauvegarde de l'intégrité et de l'homogénéité culturelles nationales.

\*

\* \* \*

## NOTES

- 1 Marcel Rioux développe sa théorie sur les idéologies nationalistes québécoises dans **La Question du Québec**, Paris : Seghers, 1971.
- 2 **Ibid.**, p. 108.
- 3 **Ibid.**, p. 100.
- 4 **Ibid.**, p. 108.
- 5 Marcel Rioux, « Remarques sur la sociologie critique et la sociologie aseptique », **Sociologie et Société**, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1969, p. 66.
- 6 **Idem.**
- 7 Ces chiffres proviennent des archives du Théâtre du Nouveau Monde.
- 8 Parmi les nombreuses représentations en anglais de ses pièces, citons celles d'**En pièces détachées** (Manitoba Theatre Centre, Winnipeg, 1973), des **Belles-Sœurs** (St. Lawrence Centre, Toronto, 1973) et de **A Toi, pour toujours, ta Marie-Lou** (Citadel Theatre, Edmonton, 1975).
- 9 Plus particulièrement en France où, par exemple, **Les Belles-Sœurs** fut vivement applaudi à l'Espace Cardin à Paris en 1973.
- 10 Marcel Rioux, **La Question du Québec**, p. 108.
- 11 Pour une analyse détaillée des rapports théâtre-idéologie présents dans ces trois pièces voir mes articles : « Semiotics and Québec Theatre : the case of Marcel Dubé's **Pauvre Amour** », **Kodikas/Code**, 4/5 : 3/4, 1983.  
« Dimensions socio-politiques dans **Les Grands Soleils** de Jacques Ferron », **Présence Francophone**, n° 22, printemps 1981, pp. 131-140. « **Les Belles-Sœurs** et la Révolution Tranquille », **L'Action Nationale**, nol. 60, n° 4, décembre 1980, pp. 342-351.

\*

\* \*



## RICK SALUTIN AND THE POPULAR DRAMATIC TRADITION : TOWARDS A DIALECTICAL THEATRE IN CANADA <sup>(1)</sup>

by Peter COPEMAN  
University of Calgary

Rick Salutin is prominent among those contemporary Canadian playwrights who eschew the strictly personal approach to their work. He describes as « archaic » <sup>(2)</sup> the premise that « you simply describe your own experience and hope that other people find it meaningful » <sup>(3)</sup>. This is not to imply that he lacks personal commitment to the characters and issues of his plays, but he couches them in a more objective approach, which he describes as « a sort of theatrical, descriptive, analytical, metaphorical, non-naturalistic style, that tries to find images that reveal something about the way the world we live in works. A sort of dialectical theatre » <sup>(4)</sup>. By this, Salutin means that he is trying in his work to reflect the process Marx described as dialectical materialism — the historical progress of mankind through the clash and synthesis of opposing social forces, especially classes.

According to a theory advanced by Shakespearian scholar Robert Weimann <sup>(5)</sup>, ruling, or patrician, classes, and ruled, or plebeian, classes, have historically each had their own fairly distinct forms of theatrical expression. The patrician classes have been served by what David Mayer has termed the « literary » theatre <sup>(6)</sup>, which is characterized by single authorship by a writer seeking recognition for the work, by structural and aesthetic coherence, by a thematic preference for complex, largely affirmative and justificatory explorations of the prevailing patrician ideology, and by association with an elite audience that is reasonably well-educated by the standards of the current social hegemony. The literary theatre strives to serve as the dramatic embodiment of the patrician ideology, and as such has natural affinities with mimetic styles which favour embodiment — that is, with representational styles.

The plebeian classes — I am still paraphrasing Weimann — have historically found dramatic expression through the « popular » theatre, which is generally characterized by unknown authorship, by stylistic and aesthetic eclecticism, by thematic simplicity, and by heterogeneous audiences. The popular theatre favours self-expressive, or presentational styles. Plebeian classes generally lack a definite socio-political ideology, and tend instead to regard themselves in terms of negativity with respect to the patrician classes. The principal socio-political thrust of the popular theatre is therefore one of parody and burlesque : the « official ». Patrician view of reality is subjected to irreverent and usually comic inversion, and is replaced by a vague and fanciful vision of a utopian society of equality and material abundance. Themes of this kind can be traced from the Ancient Greek *mimos*, through popular festivals such as those of the Boy Bishop and the Lord of Misrule, to the Comedia dell'Arte, music hall, vaudeville, and *The Goon Show* and *Monthly Python's Flying Circus*.

It is no coincidence that many acknowledged masterpieces, such as those of Aristophanes, Shakespeare, Brecht, and others, lie along the border between the literary and popular theatre traditions. These writers lived in times which were undergoing rapid economic and social change — that is, in which the

process of dialectical materialism was accelerated and its tensions heightened, as one socio-economic hegemony gave way to another. The plasticity of social relationships in those times found its theatrical expression in the relationship between actor and audience, and in the social mix of characters in the plays. Embodiment-oriented, heroic-mythological, literary theatrical proclivities are held in tension with self-expressive, inversive elements derived from the popular theatre, so that the conflicting patrician and plebeian views of reality act as measures of the social viability and relative truth of each other. The mix, clash, and synthesis of social classes is captured theatrically by the mix, clash, and synthesis of literary and popular themes and styles.

Our own time is also one of social upheaval. Historian William H. McNeil has postulated that the contemporary world is « teetering on the brink of a social mutation as vast as the transformation that came to society when men ceased to be predators and began to cultivate food... »<sup>(7)</sup>. The evidence is strong : the « so-called death of God, the evaporation of an all explaining cosmos, its partial and as yet unedifying replacement by political creeds, the faceless nature of urban existence with its communal splinterings, and finally the cold comforts of technology »<sup>(8)</sup>. And such social dislocation may perhaps be felt most keenly in relatively new nations like Canada, which are « short on history, especially tumultuous history... have no lengthy common traditions,... lack those deep idiosyncratic bonds and shared assumptions that... transcend class, persuasion and everyday language... », and therefore are awkward social mixtures where « special modes of rootlessness obtain »<sup>(9)</sup>. It might therefore be expected that Canadian drama is well placed to capture the contemporary state of social dynamics in Western society. But that is to reckon without the continuing social and economic colonization of Canada by the United States and, to a lesser extent, by Britain.

This is not the place to discuss in depth the extent to which Canada is still a cultural colony. The issues are well-known and are endlessly debated. But as Salutin observes, culture is such an important issue for Canada « because of... the imperial domination it's experienced... »<sup>(10)</sup>. Of particular concern for the present argument is the way in which the place of a genuinely popular theatre in Canada, such as the thriving vaudeville theatre of the 1920's, has been usurped by the pseudo-popular synthetic media — particularly television — most of which is either directly or derivatively American in origin. Theatrical and quasi-theatrical entertainment that is popular by origin has been replaced by entertainment that is popular by destination, but which is generally reactionary, and patrician by origin. Also of concern is the continuing preoccupation in the live theatre with various forms of realism, styles best suited to embodying and exploring the bourgeois ideology of radical individualism through psychological analysis. This is not to imply that social analysis and criticism are impossible within the realistic mode, but they are necessarily coincidental and non-dialectical rather than central.

The problem of achieving a dialectical theatre in Canada therefore involves two steps : the revival of an authentic popular theatre, and its synthesis with the existing literary heritage to achieve a theatre which more comprehensively reflects current social reality.

Salutin has worked at both these levels. His wish to create a dialectical theatre is tempered by his perception of the need for a grass-roots base on which to build it. He has stated, for example, that :

In Canada today... we are already extremely detached from our own experience. Far from being overinvolved and overidentified, we hardly see enough of our own experience to recognize it... In this — our — situation, not more but less detachment might be called for. A kind of anti-alienation might be on the agenda for Canadian culture *at this point* <sup>(11)</sup>.

Salutin has tackled the renaissance of a popular theatre in a number of collective creations he has helped to shape, the best-known of which is *1837 : The Farmers' Revolt* <sup>(12)</sup>, developed in conjunction with Paul Thompson and Theatre Passe Muraille. Salutin believes the subject of this play, the farmers' uprising led by William Lyon MacKenzie, to be Canada's most important movement for national independence so far <sup>(13)</sup>, despite the fact that history as taught in Canadian schools has tended to follow the colonial patrician line by treating the insurgence as « historical farce, an unnecessary accident on the road to Responsible Government » <sup>(14)</sup>. *1837* rejects this « official » version, which serves the interests of continued colonial rule, and postulates in its place a dream of a free Canada. As MacKenzie says in the play :

An independent country. A new nation... Think what this country could be with its natural bounty... it could be one of the greatest in the world <sup>(15)</sup>.

This precarious idealism, and the play's generally counter-hegemonic approach, find ready parallels with the traditional popular theatre motifs of inversion of the « official » view of reality and evocation of a vague vision of Utopia. *1837* is not, however, merely a parody of the usual rendition of the events of the revolt : it is a serious reworking of the tale from the point of view of the common people, rendered into theatre in improvisatory style by drawing on the formal elements of the popular theatre tradition. It is something of an attempt to revive this tradition in Canada. The very nature of the collective process by which *1837* was created steers the result towards a popular style : the self-expressive aspects of acting are reinforced by the fact that the actors are creating the play from origin, rather than providing the performance dimension for a preconceived text.

The influence of the popular tradition is evident in numerous aspects of the play. The separation of the performers and spectators is not rigidly maintained : the original production was designed to allow « the inclusion of the audience all through the space... » <sup>(16)</sup>. The play is therefore visually as well as socio-politically set against the « background » of the common people. The playing areas are neutral platforms until conjured into temporary specificity by the action ; the same effect is achieved with properties, costumes, and even characters. The great profusion of characters is played by five performers, working from basic neutrality (themselves as people), and wearing neutral costumes with minimal additions as required. In keeping with a traditional popular theatre enjoyment of self-expressive skill for its own sake — witness jugglers, trapeze artists, magicians and so on — part of the enjoyment of attending a performance of *1837* stems from exhilaration at the display of sheer mimetic virtuosity.

The structure of the play also owes much to a popular style. It is episodic in the extreme, and quite cheerfully digresses from the central theme for the sake of sheer fun. In the first act, it lacks a distinct central character. A literary play dealing with the same material would probably centre on MacKenzie's ascending leadership. Yet leadership is more crucial to rulers rather than to the ruled, and Salutin depicts MacKenzie as an important but not indispensable

element in a wider popular movement, rather than focusing on his psychology as a demagogue.

The play adapts overtly popular theatre devices — magic tricks, ventriloquism, songs, and so on — to solve what Alan Filewood has suggested is a central question in dealing with historical material : « how are dynamic historical principles best illustrated, and how are dry facts made interesting ? »<sup>(17)</sup>. Any perceived structural or aesthetic flaws in *1837* exist primarily if literary criteria are applied ; taken in context, the play's literary weaknesses are frequently its popular strenghts.

There is no denying the popularity of *1837 : The Farmers' Revolt*. It has been widely performed, and, as Don Rubin observes, it has « clearly touched some quintessential part of the Canadian soul... »<sup>(18)</sup>. Together with similarly populist efforts by others, it has helped to create the alternative and more accessible theatrical mythology and vocabulary which are prerequisites to the creation of a dialectical drama.

Of course, while Canada's indigenous popular theatre tradition has waned in contemporary times, the desire for it has not. The ordinary people of Canada have found a kind of dramatic expression in other, quasi-theatrical, entertainments. One of these, hockey, was the base on which Salutin built his most successful attempt at dialectical theatre to date : *Les Canadiens*<sup>(19)</sup>. Salutin claims that hockey is probably Canada's « only universal cultural symbol »<sup>(20)</sup>. In other words, it is a « popular » sport, as opposed to say, tennis (which according to my model must be deemed a « literary » sport). Moreover, as Mary Jane Miller remarks :

Hockey is also the most theatrical of sports : the sweep of the game ; the swift last-second turns of fortune ; the contact ; penalties ; messages on banners from the fans ; the organ commentary ; the stars selected at the end of each game<sup>(21)</sup>.

A play about hockey, in particular about the famous Montreal team, gave Salutin an opportunity for a more balanced statement on imperialism, using the relationship of Quebec to English Canada to throw light on the relationship of English Canada to its colonial masters. Mary Jane Miller again :

Hockey could be seen as a game, a ritual, a drama ; as a surrogate battle-field ; as scenarios about Quebec against the rest and the true north against the Yankee interlopers... it is a challenging play about our current crisis and its roots, using an accessible and versatile metaphor for the birth, growth, and maturation of a political process in Quebec, and perhaps in the rest of Canada<sup>(22)</sup>.

The maturation of a political process over more than two centuries is a daunting canvas to condense into one play while still achieving a sense of historical continuity. Yet, by never losing sight of the central hockey team metaphor, Salutin gives the play a lucid spine. In literary terms, the play lacks a central character, but in broader dramatic terms there is an unequivocal central « character » in the form of the team as a whole, which, like any literary protagonist, is depicted from many angles throughout the development of the play, the sum of these images making up the total complexity of the « character ». A literary precept — cogent character development — is thus successfully grafted onto a popular quasi-dramatic host — a hockey team.

A similar synthesis occurs with the interplay of patrician and plebeian mythologies, such as in the opening scenes of the play. Salutin presents simultaneously the heroic, idealized death of General Wolfe, and the down-to-earth starkness of the death of his assassin. The irony of this juxtaposition is enhanced by seemingly unrelated lines from each faction providing a disenchanting counterpoint to the other. Patrician and plebeian views of the same reality — death in battle — are presented in such a way that their relative viability as a means of coping with that reality may be measured by the audience. The socio-political dialectics of the play are established clearly from the outset.

So too is the surrogate Quebec « synthesis » of these dialectics : the delegation to the hockey team of the responsibility for a national will for self-determination. At the end of the parallel death scenes, the farmer who shot Wolfe, with his dying breath, « throws his rifle to his SON. As his son catches it, it turns into a hockey stick » <sup>(23)</sup>. Symbolically, the battleground becomes the hockey rink, and throughout the first act the play traces the growing mystique of the game and the team. As Quebec is alternately ignored, vilified, and exploited by the English-Canadian ruling class, its people turn more and more fanatically to hockey for vicarious victory.

Yet the relationship between the team and the Quebec people changes subtly over time. Still the surrogate embodiment of the people's fighting spirit, they also stifle that spirit when it manifests itself more directly. A brewing row between two spectators over conscription and the singing of the national anthem is brought to an abrupt halt by a succinct command from Rocket Richard : « Fuck this garbage ! Play hockey ! » <sup>(24)</sup>. Mary Jane Miller again astutely notes that a central concern of *Les Canadiens* is to explore the « clash between myth as a prerequisite for a sense of national identity and the capacity of myth to emasculate or even replace effective political action » <sup>(25)</sup>. When, at the end of the play, the election of the PQ government is announced, and the hockey team relinquishes the symbolic role to which it has been shown to be unsuited, Salutin wisely leaves the future open and avoids any temptation to prescription or homily. The « torch » has been passed back to the people of Quebec, and it is for them to continue the struggle — a struggle which recent events seem to indicate is far from over.

The socio-political dialectics of the play are complex and sophisticated, and their clarity of presentation and exposition is made possible by the dramatic dialectics of its structure and production values. The *mise-en-scène* for the play's most successful production, directed by George Luscombe in Toronto, had :

several analogues to the hockey rink. The audience and a few stuffed figures in caps and jackets sat close to a ramp enclosing a smoothly surfaced oval which curved upwards to a second level, where announcers, scoreboard and organist commented on the play. Luscombe coaxed his actors onto skateboards and roller skates for much of the action, giving the performance the speed, grace, skill and hazards of the game <sup>(26)</sup>.

The dialectics even extend to the language, which blends terse, economical, and at times even lyrical cadences with the earthy vocabulary and strident rhythms of the broadcast booth and locker room. The effect of all this is to create contrasting experiential expectations in the audience — are they seeing a play or a game of hockey ? As the action slides from one level of reality to the other, from literary theatre to popular quasi-theatre, each throws the other into relief

and consequently distances the audience emotionally and intellectually from the whole.

Canadian cultural processes and the issue of cultural imperialism again come under scrutiny in *Nathan Cohen : A Review* <sup>(27)</sup>. Salutin chose the redoubtable *Toronto Star* critic as subject material because he felt that Cohen « took culture absolutely seriously — as seriously as politics and railroads. He was even hard on Canadian playwrights because he believed they were absolutely essential to Canadian culture » <sup>(28)</sup>. The structure of the play is simple. Cohen, nearing the end of his life, arrives at a theatre to review a play, which turns out to be a rerun of his own life, played through in his imagination. The potential is thus established for a promising dialectic, in which the old and presumably wise Cohen's comments and interjections serve as a kind of popular-style burlesque sub-plot with which to disenchant and test the relative truth of the actions and statements of his younger life. Yet the one thing this the great critic fails to do in the first act is to criticize ; on the contrary, he identifies with his younger self, and feels no embarrassment at his erstwhile foolhardy naivety. Structurally, therefore, the play mingles popular and literary elements, but in a way that is mutually buttressing rather than dialectical. The result savours of propaganda. Cohen's credibility as a character is stifled, so that no matter how many well-reasoned, cogent truths he may later heave at his audience, they are likely to be received as so much homiletic ranting from a pompous pantaloon.

Similar problems arise with the revue format of most of the first act. The revue, a variation on the popular cabaret tradition, is effective in underscoring Cohen's voracious cultural appetite. Yet Cohen notoriously disliked revue as a theatre style, and says so in this play. Why, then, does he allow it to continue, when this is after all a figment of his imagination ? If it is so persistent that it will not be dismissed from his mind, why does he generally enjoy its content so much, and offer no objection beyond the initial token ? Obviously, Salutin was faced with a difficult problem in finding ways to animate the dry texts of his primary research material — Cohen's reviews — but this theatrical expediency is taken at further expense to the credibility of Cohen's character.

At the end of the first act, Cohens young and old merge, with the older Cohen leaving his seat to take central place in the action. For a while, this works as a symbolic synthesis paralleling the potential synthesis of Canadian culture : imported values and cultural inclinations from the diverse backgrounds of the inhabitants maturing into a unique, indigenously Canadian blend. Cohen makes desperate efforts to guide and shape the Canadian theatre, mainly through a series of sermons on the dangers of slavish imitation of foreign models.

Yet ultimately, Cohen is shown as out of touch with the cultural aspirations of the common people of Canada — the popular audience. He is disparaging not only of revue, but of musical theatre. He is skeptical of Arthur Miller's attempt to create a plebeian tragedy in *Death of a Salesman*. He dislikes the popular visual spectacle of the Stratford Shakespeare productions, and wants only the literary part, the words. He thinks *Hair* is pathetic, titillating, harmless spectacle. And because Salutin depicts him thus, as a mouthpiece for a literary viewpoint, we cannot be enthusiastic when he attempts to dub Cohen a popular hero at the end of the play. The credibility chasm is too wide to be straddled by mortal theatregoers.

Salutin has complained elsewhere about Canada's attitude to its heroes, particularly the treatment accorded them by historians, writers and the media. People who have challenged the established order in Canada, he says,

are not simply dismissed. It is acknowledged that they raised some valid questions. They are rejected, however, for the way in which they raised their questions. They are depicted as irascible or impatient or excessive — in a word, un-Canadian. Their personalities disqualify their causes <sup>(29)</sup>.

Obvious intentions to the contrary notwithstanding, Salutin does nothing in *Nathan Cohen : A Review* to dispel this attitude : Cohen is presented precisely as someone whose personality disqualifies his cause. The lasting impression is exactly what Salutin laments : a « colorful character... » who adds « a little life to the rather drab progression of Canadian history... » <sup>(30)</sup>, rather than a man whose compelling passion for the development of an indigenous culture goes astray in the larger social issues of the time.

If I have been harsh in my analysis of *Nathan Cohen : A Review*, it is because the play promises so much more than it delivers, and because Salutin has a tendency in many of his plays to engage in a rather condescending didacticism of the sort found here. It cannot lie within the scope of this paper to discuss Salutin's other plays further, except to lament the fact that every time they lapse into polemical pedagogy, they lack contradiction and paradox, and therefore fail to reflect the complexity of contemporary social reality.

Notwithstanding these criticisms, the importance and singularity of Rick Salutin as a playwright are that he willingly confronts social issues and attempts to address them dialectically. His results have varied, but he is the author of at least one play that can rightly lay claim to the status of reasonably sophisticated dialectical theatre, which finds quite comprehensive images for the contemporary flux of social dynamics in Canada. It is my belief that such plays are the ones that history will judge to be of lasting value.

\*

\*      \*

## NOTES

- 1 My attendance at the Sociology of Theatre Conference at the University of Bordeaux was made possible by a generous Special Projects Grant from the University of Calgary Endowment Fund. I also wish to express gratitude to Dr. Trevor Lennan and Dr. Denis Salter for their advice in the preparation of this paper.
- 2 Rick Salutin, quoted in Robert Wallace and Cynthia Zimmerman, **The Work : Conversations with English-Canadian Playwrights** (Toronto : the Coach House Press, 1982), p. 255.
- 3 **Ibid.**
- 4 Salutin, quoted in Peter Copeman, « Rick Salutin : The Meaning of it All », **Canadian Theatre Review**, 34 (Spring 1982), p. 195.
- 5 Robert Weimann, **Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre**, ed. Robert Schwartz, Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1978.
- 6 David Mayer, « Towards a Definition of Popular Theatre », **Western Popular Theatre**, ed. David Mayer and Kenneth Richards, London : Methuen and Co., 1977, p. 265.
- 7 William H. McNeil, **The Contemporary World**, Glenview, Ill. : Scott, Foresman and Co., 1967, p. 149.
- 8 Jack Hibberd, « Proscenium Arch Blues », **Contemporary Australian Drama**, Sidney : Currency Press, 1981, p. 417.
- 9 **Ibid.**, pp. 416, 417. Although these remarks were made about Australia, I believe they are equally pertinent to Canada.
- 10 Salutin, quoted in Copeman, p. 192.
- 11 Salutin, « The Culture Vulture : More on Documentaries », **This Magazine**, 11 : 4 (July-August 1977), p. 24.
- 12 Salutin, with Theatre Passe Muraille, **1837 : The Farmers' Revolt**, Toronto : James Lorimer and Co., 1976. Hereinafter cited as **1837**.
- 13 Salutin, « The Great Canadian History Robbery », **Maclean's**, 86 : 4 (April 1973), p. 27.
- 14 **Ibid.**
- 15 **1837**, p. 46.
- 16 Bob Wallace, « Paul Thompson at Theatre Passe Muraille : Bits and Pieces », **Open Letter**, 11 : 7 (winter 1974), p. 66.
- 17 Alan Filewood, « Collective Creation : Process, Politics, and Poetics », **Canadian Theatre Review**, 34 (Spring 1982), p. 50.
- 18 Don Rubin, « Celebrating the Nation : History and the Canadian Theatre », **Canadian Theatre Review** (34, Spring 1982), p. 19.
- 19 Salutin, **Les Canadiens**, Vancouver : Talonbooks, 1977.
- 20 **Ibid.** p. 11.
- 21 Mary Jane Miller, « They Shoot ! They Score ? », **Canadian Drama**, 4 : 2 (Fall 1978), pp. 148-149.
- 22 Mary Jane Miller, « The Two Versions of Rick Salutin's **Les Canadiens** (sic) », **Theatre History in Canada**, 1 : 1 (Spring 1980), p. 57. Hereinafter cited as « The Two Versions... ».
- 23 **Les Canadiens**, p. 39.
- 24 **Ibid.**, p. 94.
- 25 Miller, « The Two Versions... », p. 67.
- 26 Miller, « They Shoot ! They Score ? », p. 142.
- 27 Salutin, « Nathan Cohen : A Review », **Canadian Theatre Review**, 30 (Spring 1981), pp. 45-105.
- 28 Salutin, quoted in John Bentley Mays, « Taking it on the Road », **Maclean's**, 92 : 62 (June 1979), p. 62.
- 29 Salutin, **The Organizer**, Toronto : James Lorimer and Co., 1980, p. 151.
- 30 **Ibid.**, p. 152.

## DE MICHEL TREMBLAY A ELIZABETH BOURGET : IMAGES DE LA FEMME DANS LE THEATRE QUEBECOIS CONTEMPORAIN

par Marie-Lyne PICCIONE  
Université de Bordeaux III

Il y a quinze ans déjà qu'elles apparaissent sur la scène du « Rideau Vert », dérisoires et touchantes avec leurs « pauvres maris », leurs enfants mal aimés et leur croix à porter. Issues de la « grande noirceur », intemporelles à force d'être figées, elles n'ont plus d'âge et sont toutes semblables entre elles, ces Belles-Sœurs qui, au début des années 60, ont une tournure d'esprit et une manière de vivre en tous points conformes à celles de leurs sœurs des années 40, telles qu'on les perçoit à travers les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* <sup>(1)</sup> : Albertine, l'aigre ménagère de la *Grosse Femme* et de la *Duchesse et le Roturier* n'est qu'un avatar de Rose Ouimet des *Belles-Sœurs* <sup>(2)</sup> : méfiantes, crispées, déçues, haineuses et peureuses, elles traversent la vie, la tête tournée en arrière, « Créüse » chargées d'entraver la marche du progrès, opposant à l'Histoire leur incroyable pouvoir d'inertie. Le domocentrisme de ces Belles-Sœurs en fait de véritables araignées revenant inexorablement à leur centre naturel, la cuisine, creuset où se forgent leurs émotions et leur philosophie. Pour elles, toute possibilité d'évasion se traduit par un surcroît d'enfermement. Ainsi, elles utilisent la radio pour participer à des neuvaines dont elles espèrent on ne sait quel profit, tandis que la seule à avoir voyagé, Lisette de Courval, n'a retenu de sa croisière transatlantique que ces passionnantes informations : en « Urope » le monde « perle » bien mais ne se lave pas !

Méchantes et ignorantes, enlisées dans leur bigoterie et leurs frustrations, satisfaites d'une maison impeccable ou de quelque acquisition superflue, elles sont victimes d'un véritable processus de réification et n'ont d'autre avenir que celui d'Olivine Dubuc, dont la paralysie et la sénilité ne sont que l'épiphénomène d'une vie dominée par l'impuissance et l'absurde.

Cette vision évidemment caricaturale — Michel Tremblay parle à ce propos de miroir déformant — peut sembler bien vieillie de nos jours. Pourtant on constate une certaine pérennité de cette optique traditionnelle et même des pièces plus récentes véhiculent la même image d'une femme plaintive et amère, acceptant, à l'instar de tout bon colonisé, le visage que la société masculine lui a forgé. Etre en paix avec les voisins et remplir sans défaillance le devoir inhérent à leur fonction d'épouse ou de ménagère semble la seule ambition de la plupart d'entre elles, car elles n'existent que par le regard d'autrui. Les exemples abondent. Songeons à Marie-Lou <sup>(3)</sup> qui, fatiguée d'une grossesse tardive, tient à faire les toasts de son mari Léopold, qu'elle déteste, tout en appelant de ses vœux le moment béni où Léopold sera enfermé et lui laissera ainsi le champ libre pour « tricoter en paix » tout en sachant que « le monde » (entendons « les voisins ») aura pitié d'elle.

Songeons aussi à la mère de Ben-Ur (héros éponyme de la pièce de Jean Barbeau <sup>(4)</sup>) geignarde, morose, vieille dès la naissance de son fils qu'elle élève frileusement, avec l'aide d'un curé omniprésent, alors que le père brutal et absent ne se manifeste que par ses vociférations émanant des coulisses.

Pour ces femmes l'évasion n'est qu'un leurre puisque tout élément susceptible d'évoluer ou générateur de changement est assimilé ou rejeté. Ainsi, dans les *Belles-Sœurs*, Pierrette Guérin disparue depuis dix ans pour « vivre sa vie » revient tête basse, désireuse de réintégrer un groupe dont elle ne peut se passer. Quant à Carmen, elle est porteuse d'espoir dans *A toi pour toujours ta Marie-Lou*, car sa révolte et sa liberté devaient venger l'existence humiliée de sa mère. Toutefois, elle est assassinée dans *Ste Carmen de la Main* <sup>(5)</sup> pour avoir tenté d'apprendre aux autres, et spécialement aux marginaux de la « Main » que chaque être humain est digne de respect et d'amour. De même, prisonnier des schèmes parentaux, Ben-Ur ne se marie que pour fonder un foyer semblable à celui qui emprisonna son enfance, en épousant une femme qui ne se distingue de sa mère que par un plus grand appétit de biens de consommation.

Mais il s'agit là de vues masculines : il est donc particulièrement significatif qu'une femme, Marie Laberge, jeune auteur dramatique, donne dans une pièce récente *Avec l'hiver qui s'en vient* <sup>(6)</sup>, la même vision du monde féminin. Son héroïne, Cécile, a soixante ans et n'a jamais vécu que pour les autres. Obligée de soigner un mari soudain affligé de mutisme et semblant avoir perdu la raison, elle croit devoir s'excuser d'aller au cinéma un soir :

Gilberte est bien déprimée pis chus t'a peu près la seule amie qu'a l'a, pis comme ça fait un mois qu'est pas sortie, a m'a d'mandé d'aller au cinéma avec elle à soir <sup>(7)</sup>,

dit-elle à sa fille en la priant de venir veiller sur son père.

Et le récit de son existence, telle qu'elle la présente au médecin appelé pour son mari, pourrait être revendiqué par n'importe laquelle des héroïnes tremblayennes :

Qué-cé qu'vons en savez-vous d'importance de la propreté dans c'te maison-citte ? Le savez-vous qu'Maurice y mange pas sus la même nappe deux jours de file, qu'y s'lave pas avec la même débarbouillette deux fois, pis qu'c'est ben jusse pour pas changer l'litte toué jours <sup>(8)</sup>.

Martyre et souffre-douleur, reine de l'économie — elle reprise les draps élimés — et championne du plumeau, Cécile est bien digne d'entrer dans la confrérie des Belles-Sœurs. Toutefois, une assimilation trop simpliste serait abusive. En effet, contrairement aux héroïnes de Michel Tremblay qui n'ont jamais véritablement remis en question leur mode de vie, Cécile est lucide et consciente : c'est en pleine connaissance de cause qu'elle a choisi de vivre pour les autres ; sa propreté maniaque, les tracasseries qui lui ont aliéné l'affection de ses enfants, ses accès d'humeur qui camouflent mal un dévouement infaillible, sont des actes d'amour, d'un amour d'autant plus honteux et maladroit, qu'il n'ose s'affirmer par crainte du ridicule.

~ J'ai passé ma vie à t'appeler pis à attendre que tu m'répondes, j'ai passé ma vie à essayer de t'toucher (...). T'es toujours parti, tu m'as toujours laissée tu-seule ; quand c'tait pas l'travail, c'tait tes pensées pis quand c'tait pas ça, c'tait d'aut-chose <sup>(9)</sup>,

dit-elle à son mari.

Fidèle et aimante elle ne demande qu'à se réaliser à travers le couple et elle est bien loin de la frigidité d'une Marie-Lou, mais négligée par son mari, dédaignée par ses enfants, elle n'en reste pas moins la victime d'un monde fait par

et pour les hommes. Ainsi, au médecin qui lui conseille la patience ou lui suggérant que Maurice traverse une crise un peu analogue à sa ménopause, elle réplique :

Si j'aurais d'lui autant qu'y a ri d'moe, quand j'ai eu ma ménopause, j'me d'mande si y guérirait plus vite ! Ma ménopause... voulez-vous rire de moé ? Y a pas un maudit docteur qui a trouvé l'tour de trouver ça intéressant, ma ménopause... Y en a pas un qui s'est donné el centième d'la peine que vous vous donnez pour m'expliquer c'qui m'arrivait (...). Parsonne, docteur... parsonne ! Des p'tites pelules roses pour les nerfs, pis toffe, ma fille ! tes états d'âme ça intéresse personne <sup>(10)</sup>.

Face à ces femmes du passé qui n'existent qu'à travers l'homme, il était naturel que l'on opposât un univers purement féminin où l'homme n'est appréhendé que comme une menace ou un obstacle.

C'est ainsi que dans *Les fées ont soif* <sup>(11)</sup> de Denise Boucher, les hommes ne sont représentés que dans des scènes de violence : un mari qui bat sa femme coupable d'avoir passé la nuit à l'attendre, un violeur et des magistrats partiiaux chargés d'instruire un procès où la plaignante devient l'accusée, tels sont les représentants du monde masculin coupable de mépriser la femme, mais surtout de fragmenter le monde féminin en l'enfermant dans des catégories étanches, correspondant à des besoins ou des phantasmes bien précis : l'Épouse, la Vierge et la Putain.

D'un manichéisme moins accusé, *La nef des Sorcières* <sup>(12)</sup> écrite en 1976 par un collectif de femmes, revendique le droit de parole pour les femmes traditionnellement rejetées ou oubliées : la ménopausée, la lesbienne, la putain. Les hommes ne sont plus au banc des accusés mais, pis encore, ils sont absents et désormais inutiles puisque les femmes sont capables d'assumer à elles seules les différentes facettes de leur existence : l'amour avec la lesbienne, la créativité avec l'écrivain, la productivité avec l'ouvrière, leur sont acquis et leur permettraient, au besoin, de fonder une république d'amazones interdites aux mâles.

Le propos de Jorrette Marchessault n'est guère différent : dans une pièce très récente, *La terre est trop courte, Violette Leduc* <sup>(13)</sup> elle choisit de faire de Violette Leduc « femme laide, bâtarde, obsédée sexuelle, voyeuse, sado-masochiste, paranoïaque, (...) voleuse à l'étalage, trafiquante durant l'occupation en France (...) mendicante, humiliée, passionnée, démesurée » <sup>(14)</sup> l'emblème de tous les handicaps et de toutes les injustices que les femmes ont à déplorer. Interdite d'amour et d'écriture, Violette se voit reprocher ses aspirations littéraires par son mari Gabriel, furieux de ses piètres exploits culinaires « Tu me faisais cuire des nouilles tous les soirs. Je devais manger sur le bout de la table pendant que ma femme écrivait son deuxième roman » <sup>(15)</sup>. Jean Genet va plus loin encore en lui reprochant de s'aventurer sur des terres réservées :

Chacun son métier. La littérature nous appartient, méchante (...) De droit divin. Un lignage ancien, glorieux, que nous savons illustrer (...) C'est fort un livre ; musculaire, fécondant, viril (...) La littérature (...) c'est beau comme un pantalon (...) C'est ça la littérature ! Notre signe de supériorité sur les femmes ! <sup>(16)</sup>.

Que ce soit Jean Genet, écrivain maudit, qui tienne ses propos est particulièrement signifiant : l'écriture, par sa puissance subversive et sa faculté de création du monde, donne une forme de pouvoir dont les hommes se montrent

jaloux. Bien entendu, Violette Leduc reste un cas-limite d'un écrivain talentueux mais déplacé, venu trop tôt à un type d'écriture révolutionnaire.

De même, tout le théâtre féministe donne des femmes une vision partielle, voire partielle : nécessaire pour corriger le caractère stéréotypé de la femme traditionnelle, il n'en reste pas moins, outrancier, plus représentatif d'un petit nombre que la majorité des femmes d'aujourd'hui.

Or, c'est justement cette banalité de la femme moyenne ni écrivain, ni névrosée, ni déclassée que cherche à rendre Elizabeth Bourget. Moins soucieuse de préoccupations esthétiques, son théâtre est sans doute littérairement moins réussi, mais il garde une portée sociologique véritable qui permettrait la mise en fiches de la jeune femme et, singulièrement, de la jeune Québécoise d'aujourd'hui.

Ainsi, Bernadette et Juliette, héroïnes de la pièce du même nom <sup>(17)</sup> ont une valeur de représentativité évidente. Ces deux jeunes femmes se connaissent depuis longtemps et sont unies par une amitié, une connivence plus précieuses peut-être que l'amour. Mais elles n'ont jamais remis en question la notion de couple ; chacune d'elles a un compagnon qui partage les tâches ménagères dont elles ne sauraient se satisfaire : Bernadette plus décidée termine des études de psychologie dans le but d'ouvrir une clinique populaire, tandis que Juliette rêveuse et instable, est tentée par l'écriture sans pourtant parvenir à un résultat concret. Certes, elles reconnaissent n'avoir pas choisi la facilité, toujours pressées, tendues ou fatiguées. Bernadette explique ainsi son malaise :

Mon problème de c'temps-ci, c'est qu'j'ai l'impression d'être trois personnes différentes. Y'a la fille qui travaille à la clinique, la fille qui va à l'université, pis la fille qui reste avec toi. Pis j'arrive pas à faire le lien. C'est ça qui est fatigant <sup>(18)</sup>,

dit-elle à son ami.

Mais leur plus grande difficulté consiste à rompre définitivement avec le passé. A cet égard, le vaisselier de Bernadette est symbolique : massif, gênant, il l'encombre mais elle le fait suivre fidèlement dans tous ses déménagements car il lui a été légué par sa mère dont il perpétue le souvenir. A la fin de la pièce cependant, elle décide de se débarrasser de ce « pesant » vestige et s'en justifie ainsi « ma mère ! ma mère ! j'suis pas pour la porter sur mes épaules toute ma vie » <sup>(19)</sup>.

Si Bernadette et Juliette, femmes jeunes, nées peu avant la Révolution Tranquille, sont d'excellentes candidates à l'émancipation, le cas d'Estelle est sans doute plus significatif. Cette héroïne de *Bonne Fête Maman* <sup>(20)</sup> a 54 ans et pendant longtemps, elle a été exclusivement épouse et mère. Mais avec un travail pris sur le tard, et des enfants devenus grands, elle a découvert une autre manière de vivre. Ici le schème habituel est inversé puisque c'est Estelle qui prend modèle sur ses filles dont elle admire le sens de la liberté et le goût des voyages. C'est ainsi que sa fille Francine lui dit « j'vous dis qu'à nous entendre depuis tantôt, j'me demande bien qui-cé qui est la mère de qui » <sup>(21)</sup>.

Elle commence donc à vivre à un âge où les femmes acceptent souvent leur déclin et tire des conclusions optimistes de son expérience.

J'ai fini par comprendre une chose : j'ai vécu... toute ma vie, en essayant d'faire c'que les autres voulaient que j'fasse. J'voulais leur faire plaisir !

J'étais donc finie ! Mais moi, moi dans tout ça ? Ben moi j'existe !  
Maint'nant, je l'sais qu'j'existe <sup>(22)</sup>.

\*

\* \*

Pas plus que les Belles-Sœurs ne représentaient vraiment les femmes des années 60, les femmes déterminées d'E. Bourget ne donnent une vision globale des femmes des années 80. Là encore, il faut se garder de tout monolithisme et de simplifications abusives.

Certains signes pourtant sont révélateurs ; l'espace éclaté de la cuisine n'est plus le seul univers de la femme. Le travail féminin est désormais un fait acquis et si le couple est maintenu, c'est avec des réserves et des concessions : la fidélité et le dévouement ne sont plus les vertus suprêmes car le couple n'est pas une fin mais un moyen parmi d'autres d'accéder au bonheur.

\*

\* \*

## NOTES

- 1 Michel Tremblay, **Chroniques du Plateau Mont-Royal**, Tome I, **La grosse femme d'à côté est enceinte**, Montréal : Leméac, 1978. Tome III, **La Duchesse et le Roturier**, Montréal : Leméac, 1982.
- 2 Michel Tremblay, **Les Belles-Sœurs**, Montréal : Leméac, 1972, (2<sup>e</sup> éd.).
- 3 Michel Tremblay, **A toi pour toujours ta Marie-Lou**, Montréal : Leméac, 1971.
- 4 Jean Barbeau, **Ben-Ur**, Montréal : Leméac, 1971.
- 5 Michel Tremblay, **Ste Carmen de la Main**, Montréal : Leméac, 1976.
- 6 Marie Laberge, **Avec l'hiver qui s'en vient**, Montréal : V.L.B., 1981.
- 7 **Ibid.**, p. 27.
- 8 **Ibid.**, p. 83.
- 9 **Ibid.**, p. 99.
- 10 **Ibid.**, p. 82.
- 11 Denise Boucher, **Les fées ont soif**, Montréal : Ed. Intermède, 1978.
- 12 Collectif, **La nef des Sorcières**, Montréal : 1976.
- 13 Jorrette Marchessault, **La terre est trop courte, Violette Leduc**, Montréal : Ed. de la Pleine Lune, 1982.
- 14 **Ibid.**, p. 13.
- 15 **Ibid.**, p. 41.
- 16 **Ibid.**, p. 22-23.
- 17 Elizabeth Bourget, **Bernadette et Juliette ou la vie c'est comme la vaisselle, c'est toujours à recommencer**, Montréal : V.L.B., 1979.
- 18 Elizabeth Bourget, **Bernadette et Juliette ou la vie c'est comme la vaisselle, c'est toujours à recommencer**, Montréal : V.L.B., 1979.
- 19 **Ibid.**, p. 143.
- 20 Elizabeth Bourget, **Bonne Fête Maman**, Montréal, V.L.B., 1981.
- 21 **Ibid.**, p. 82.
- 22 **Ibid.**, p. 158.

\*

\* \*

## « MOE, TOUT C'QUE JE VEUX, C'T'UNE JOB » : THE EMPLOYMENT QUESTION IN CANADIAN PLAYS OF THE SEVENTIES

by Brian POCKNELL  
McMaster University

During the decade of the seventies, a strong upswing in the number of theatre productions becomes apparent. Much of this « productivity », to borrow a term used by Jean Gascon in a recent television interview, is directly inspired by socio-economic developments in Canada. These developments become less a backdrop and move downstage as the years pass and the number of plays grows ; the trend illustrates what Jean Duvignaud has called the new social function of theatre, « un enracinement profond dans la trame de la vie sociale » <sup>(1)</sup>. It is the purpose of this paper to examine an aspect of this social function by considering the plays staged for the first time during the nineteen-seventies in the light of their relationship to the employment question.

The attention this subject receives in plays of the period chosen is not difficult to justify. The statistical graph indicating the levels of unemployment from 1970 to 1980 shows an alarming upward trend. While this rise must be viewed in conjunction with a growth in the labour force whose numbers swelled from approximately eight and a half million to over eleven million in the same period, nevertheless the ranks of the jobless increased from less than 400,000 to more than double that figure by mid 1980. It would be tempting to use more recent data to make the point even more impressively, since currently 1,658,000 Canadians are out of work, but to do so would be going beyond the limits of the period selected for present purposes.

The figures indicating levels of unemployment published regularly by Statistics Canada are the result, it should be explained, not of data taken from Unemployment Insurance Commission figures but of a survey of some 56,000 representative households. Members of these households, whether working full-time (for survey purposes, thirty hours a week) or just one hour a week are deemed to be employed. Hence a number of those who are to a large extent unemployed may be counted in the employed category. Moreover, of the jobless, only those who have been actively seeking a job in the previous four week period are counted as officially unemployed. Those who have given up the search, therefore, are not counted at all. The figures, then, are open to challenge. These « hidden unemployed » may, if counted, it has been suggested, cause the unemployment rate for 1977, say, to rise from 8.1 % to 12.8 %, and boost the current rate of 12.6 % to 16.3 % <sup>(2)</sup>. Should one not also consider as part of this category too other groups mentioned by Professor Gonick in his study of the problem : those who are forced to work for inadequate wages, unable to change since no alternative employment is available, the young, unable to find a job for the first time, and women unable to enter or re-enter the work force ? It is not a matter of simply not having some form of employment ; the *cri du cœur* of a character in Claude Roussin's play *Une Job* : « moé, tout c'que j'veux, c't' une job », requires some further definition. The job required by those in the « not-unemployed » category is not a job of any kind for any small number of hours a week. It is a plea for full-time meaningful employment. Taken in that

sense, it is a cry echoed across the plays studied here, as it is across Canadian society today.

The employment question has become once more in the twentieth century a matter of great concern, even a source of social evil. Some of its causes have been isolated, identified and attributed to the internationalization of capital, whereby the Third World, with its often unorganized labour force, offers manufacturers temptingly low wage-rates, and attracts funds away from the home job markets. Again, it is said that capital is now concentrated in fewer hands than before, fewer executives decide the investments, and those making the decisions do not always see the consequences of their choices. Trends towards de-industrialization with the closing of plants, corporate capitalism, government policies which give priority to tackling inflation over the need to deal with unemployment, controlling wages but not prices, all these may be perceived to be part of the explanation, and several of them appear in the adversary role in the works of dramatists. « A quelque chose malheur est bon », the depressed socio-economic status of many Canadians, victims of the employment question in its various forms, has inspired some powerful theatre.

The selection of works included here covers, if one considers the location of first performances, theatres from the Neptune, Halifax, Nova Scotia, to the New Play Centre, Vancouver, British Columbia. The employment question provides a cultural consensus that dramatists can address from coast to coast, in both official languages.

One of the first plays of the decade to use the quest for employment as structural material is Barbeau's *Ben-Ur* <sup>(3)</sup>. Ben-Ur revolts against his mock-heroic name, his mother's religious zeal, his father's exhaustion, and his education which leads nowhere, in order to seek employment and a worthwhile place in society :

Moi, j'suis juste un p'tit Canayen-Français ben cheap... qui commence à en avoir plein son capot.

The characters are schematic, often wheeled on stage by a chorus in a vehicle bearing signs of their values, such as a rosary or a dollar sign. The chorus sings the song of the *ABC du chômage*, advising Ben-Ur to « speak white », chanting the refrain which consists of the initials of the big corporations controlling much of the economy and the job market. Ben-Ur fails to realize his dream. His hopes rise when he becomes a uniformed Brooks guard, yet when he kills a thief, he abandons all previous ambitions. His adventures are presented in a continuum which he believes is leading to advancement, only to discover it is a cycle which brings him to adopt his father's attitude, signified spatially by his horizontal position on the sofa. His mock-heroic name carries its irony to the end.

Michel Tremblay's *A toi, pour toujours, ta Marie-Lou* <sup>(4)</sup> shows another aspect of the employment question. Léopold is a victim of his job. Marie-Lou taunts him because of his inadequate earnings. His longest speech in the play concerns his work, and it contains considerable dramatic potential. It occurs at a pivotal moment in the play, exactly half way, and is provoked by Marie-Lou's goading. Léopold uses blasphemies or obscenities no fewer than eleven times in this speech to refer to his job or the effect it has on his life. The repetition and interweaving of these and other terms (*la job steadée, t'es t'un sans cœur, machine* with various adjectives) constitute a form of rhetoric, functioning in

the way that more classical figures operate in other texts, so that there is a kind of poetic « foregrounding », to use Mukarovsky's term, giving special impact to the monologue <sup>(5)</sup>. The skilled grade he possesses confers no dignity on him : « Mais dans vingt-ans, j's'rai même pus un homme ». The machine dominates him, and we find it an interesting sign that when he kills himself along with Marie-Lou and Roger, he chooses his car as his means. The term *machine* has two signifieds ; the *machine-work* and the *machine-car* link his job with his death.

By contrast, Carmen, whose dialogue with Manon frames this monologue, holds a job which brings satisfaction, not directly because of the employment conditions but because it allows her to escape into a world of fantasy and freedom through cowboy songs.

Furthermore, Tremblay uses spatial language to reinforce these messages. Her cowboy costume is an iconographic indicator signifying her longing for the freedom she sings about, a longing which, vicariously, the job satisfies, just as Léopold's station behind his beers and empty glasses is a spatial sign of alienation due to his dehumanizing work.

Two different experiences of employment are here juxtaposed, indicating defeat for one, survival for another, both important features of the teleological process of the play.

In Dominique de Pasquale's musical comedy, *On n'est pas sorti du bois* <sup>(6)</sup>, five characters re-enact determinative episodes of their lives. Dismissed and labelled « savages » by society, they stage the moments when they were effectively killed. Georges is unemployed. After two years he realizes that being unemployed is almost a profession :

On est une sorte de fonctionnaire du gouvernement... Ben oui quoi ! Qui c'est qui vous paie ? Le gouvernement ! Qui c'est qui décide qu'on va rien faire, combien de temps on va rien faire ? Le gouvernement. C'est pas parce qu'on n'a pas de bureau qu'on n'est pas fonctionnaires, nous autres on fait pareil.

Georges adopts the solution of sitting before his television set, as if dead. By contrast, Ephrem has two jobs, gravedigger by day, watchman in the cemetery by night. Overworked in order to meet the demands his family makes on him, he succumbs, as the very nature of his duties suggests, which makes him as much a victim of the employment question as Georges.

Claude Roussin's *Une Job* <sup>(7)</sup> was written as a dramatist's response to the electoral campaign promise of the creation of 100,000 jobs. The characters here function as schematic indicators of socio-political context. Robert Lamothe, the young protagonist, is adamant in his quest for work, which, as the title indicates, becomes the focus of the play : *moé, tout c'que j'veux, c't' une job* is the refrain-retort echoed recurrently in the play, cutting across the prejudices of other job seekers, job interviewers at Manpower, and particularly his mother's exultant political involvement. Anita and Robert are at opposite poles, and Charles, the father, sits in the kitchen, tired from work, overwhelmed by his wife for whom he is a *colonisé*, a « cheap worker ». The presentation of character if often caricatural : the power of the state is personified in Ubu-État ; two press representatives emerge from garbage cans, like Nell and Ned, and Anita Lamothe urges her son in Cornelian manner : « Robert, mon fils, — as-tu

du cœur ? ». These and other intertextualities, such as the Greek chorus, show that the work is consciously theatrical, mock-heroic, and put the audience at an ironic distance from the characters.

The method allows Roussin to show the obstacles facing the young. Older job seekers discourage by work and example, government officials deter, anglophone businessmen do not understand, Ubu-État and other authoritarian forces lack credibility. Political agitation holds no attraction for Robert as long as he has no job. In this respect, Roussin's play is prophetic, signifying the political disaffection of the young job seekers later in the decade.

In Roussin's play, space functions as an indicator of specific relationships. The family kitchen is perceived below the platform where much of the action takes place, such as the scenes in the Manpower office, the tavern, the Royal Dominion Bank and the Police Station. All look down on the kitchen where Charles remains until the end of the play despised by his wife and her friends. When he leaves his post it is to move centre for the first time, to silence Anita and confirm his contempt for politics. From his position he has envisioned all the action ; his final gesture frames it. It is his response to the irony that ruled his position for most of the play ; when he breaks out from his inferior status to kill Anita, the irony is reversed, she lying prostrate uttering the observer's final ironic comment on political agitation.

*Le procès de Jean-Baptiste M.* <sup>(8)</sup> by Robert Gurik offers a preface which informs us that the quality of life of most workers today is inferior to that of the Romans' slaves. The play dwells on the situation of the employee in the social systems, the action being presented through flashbacks at a trial. The method of presentation is reminiscent of Anouilh's *L'Alouette*, which shows the trial of a national heroine who tried to overthrow the invading English and whose case is not without parallel with Gurik's protagonist, who bears the name of the patron saint of Quebec. The title contains an intertextual reference to Kafka's *The Trial*, where the chief character is also designated by a single letter. This trial shows a nightmare world less intense than Kafka's, but the powerlessness of the hero to change it effectively is perhaps similar.

Gurik does not present Jean-Baptiste as a complete innocent, as Ben-Ur was. He has a somewhat criminal past, but the price he pays over the years is excessive. His strong motivation to succeed is opposed at every turn by faceless directors, arbitrary policies, or the need to protect the image of a powerful company. Jean-Baptiste in work, out of work, frustrated by the employment he finds, has to learn patience. His name, when shortened, as it is, to J. B., may be an allusion to Archibald MacLeish's play *J. B.* (Job). But this Job, in the context of the employment question, is more than a pun. He is a metonymical figure, referring to a large segment of the population : « Des types comme moi, il y en a des mille, il y en a même trop » (p. 81).

In the same way, the Dutron Company with its forty-eight products is an indicator for many large corporations. There is further complexity in the character system of this play. The victims of Jean-Baptiste's final outburst, three bosses who proclaim their innocence regarding his predicament, become his judges, still carrying the signs of their wounds. The jurors are his former employers. Their function changes from opposers to arbitrators, or, to use Étienne Souriau's terminology, from Mars to the Scales, a combination which while creating no dramatic suspense here, since it is apparent from the beginning, offers considerable irony, for it signifies the absence of impartial judgment for the

worker, the trial being a ritual exercise, the conclusion anticipated at the outset.

The organization of space in *Le Procès de Jean-Baptiste M.* indicates the concept of a trial, yet it differs from traditional courtrooms in that the judges are perched high on ladders, the jurors on bleachers, dominating the desk, which Gurik suggests could be a school desk, where the protagonist sits. The spatial relationships show the ironic mode in operation, characterizing thus, in view of the connotative function of the roles, both the judiciary system and labour relations simultaneously.

Carol Bolt's *Buffalo Jump* <sup>(9)</sup> uses metaphor to bring order to a complexity of events and characters in presenting the story of the workers organizing themselves during the depression years. She compresses the period covering the election of Bennett's government in 1930, the establishing of relief camps for unemployed men, the forming of the Relief Camp Workers' Union, the strike, the riot, the freight train journey to Ottawa and the meeting of the delegation with Bennett in 1935 into an evening's performance. The events are past, but the act of representation relates them to the present. The metaphor of the title is a reminder that theatre is itself metaphor and the plight of the workers in the depression finds clear echoes in the theatre-going public of the seventies. The title links the workers' protest movement with the herds of buffalo stampeded into a headlong, self-destructive rush over a cliff, easy victims of the manipulative skills of an authority which controls the rules.

Mrs. Bolt achieves a *Verfremdungseffekt* with her sequences of collages, involving political speeches and anthems, songs of social importance, the activities within the tableaux, the confrontations, the rallies, the riots, with actors playing multiple roles, all relaying a composite *gestus*.

The character coding of the play supports this structure. Mrs. Bolt offers a composite of historical characters, so that the workers's leader, as Sandra Souchotte has pointed out, is simultaneously an allusion to Slim Evans and Red Walsh. Bennett is a caricatural figure, a metonymical sign of authoritarian rhetoric. His recitation of Kipling's *If*, an example of the collage technique, forms part of the ironic mode of the play, since the poem defines manhood in terms of independence and dignity, the reward for which is « the earth », while he is simultaneously denying the unemployed in the Relief Camps the basic human dignity of reasonable living conditions and wages over twenty cents a day. The workers themselves provide an irony when they sing the patriotic anthem *Land of Hope and Glory* (Elgar's *Pomp and Circumstance March*), Bennett's favorite song, after they have chanted « we want work and wages », their basic alternative slogan contradicting the notion of freedom and power contained in the elaborate metaphors of the song.

The spatial functioning of the play is predicated upon the workers' organization and progress. Starting with a political speech in Ottawa, the play ends in Ottawa ; the initiating impetus of the action and its goal linked to the same city, a circularity indicative in itself of an ironic element springing from the initial raising of hopes during the electoral campaign and the contrasting denial of those hopes in the Prime Minister's office. The workers' journey has its pauses : the farm relief meeting, the Mara Lake Relief Camp, Vancouver Streets (but not the taverns, since to « hang around in a beer parlour » would « make us all look bad », p. 36), the Hudson Bay Store riot, the forming of the train, Kamloops, Golden B. C., Calgary, and Ottawa. Each scene, briefly indicated

on stage, shows the speech, the strength and the dimensions of the workers' movement.

The places form a metonymic sequence. Thus Ottawa is a signifier for authoritarian government, Mara Lake for the plight of the relief camp workers, given meaningless work and humiliating conditions, the train for the workers' organization and progress, the Hudson Bay Store for a capitalist stronghold, an agent for arousing the deprived workers to violence, and Regina for the blocking of the mass journey. The dramatist's command of theatre techniques for portraying the situation of the workers in the thirties is highly sophisticated and enables her to offer audiences an interesting basis for comparisons with attitudes and conditions today.

Three women in an employment situation form the subject of Margaret Hollingsworth's short play, *Operators* <sup>(10)</sup>. Two of the three are trapped in the job, where the work is demanding with quotas to be filled, where they have to work the night shift and where a union does not exist, as in the case of Léopold (*A Toi, pour toujours ta Marie-Lou*) where he cannot ask for a raise in a non-union shop. The two women are fearful for their jobs, even though the work is hard and the pay poor. Christmas is a survivor ; she dresses eccentrically, a sign of her dreaming of better things, but is alone, dependent on this income. Sara has a family ; she needs to work to help her children, although the night shift means she hardly sees her husband. Both are victims of their employment conditions, their position underlined by the third woman, who joins them in their break, Jerri, a potter who works here only for pocket money. The depths of their distress is brought out when Christmas bars the door, keeping them all as prisoners in a *Huis Clos* situation wherein the truth comes out. Theirs is a hopeless situation, alleviated only by dreams of journeys they know they will never make.

The setting of *Operators* is a shed near the plant, used by the women for their break. If this space indicates therefore rest from work, it is nonetheless clear that the plant, in the diegetic space, controls their lives and the action here. Their entrapment in their jobs is signified by the barring of the door, their imprisonment now unrelieved except by their dreams of journeys, as their lives are similarly dependent on their inventing unrealisable goals and striking poses to alleviate the stress of day to day living.

Jean Barbeau's *Une Brosse* <sup>(11)</sup> presents further examples of indicators referring to the sociological context of the unemployed. The action is based on the evolution of two characters passing their time together waiting for their telephones to ring summoning them to employment. This Vladimir and Estragon, Marcel and Gaston, initially respond to all the calls with alacrity ; no meaningful job offers come, however, so that the calls received become ironic devices alienating the jobless pair. With each disappointment, they console themselves with cans of beer. Their subsequent behaviour shows what Pavlovian experiments showed, that neuroses may be created by failing to reinforce the stimulus-response pattern with the expected reward. Marcel and Gaston by the end of Act I are resigned to letting the telephones ring, and they reach their emotional nadir when they discover the remains of a baby in a garbage can, this being the personage-object, the ultimate rejection or cast-off from society. When in Act II they drunkenly perform a puppet-play, dressed themselves in polythene garbage bags, they are enacting a *mise en abyme* of the politico-economic situation of which they are the victims. Their puppets, object-

personages, are garbage bags too, bearing the names of Député, Premier ministre and Monsieur Capital ; they are concerned only with their own well-being. Marcel and Gaston, with the violent attack they make on these puppets at the end of the show, indicate the degree of their alienation from politicians and financiers, and their resentment at being themselves cast in the roles of puppets or garbage in society. The moment serves as a transition to the last euphoric moments of the play, when their violence liberates them from the inferior, fixed status imposed on them by others, such as the schematic characters of the policeman and the prostitute whom they shoot. They leave the stage moving upstairs together in a gesture of solidarity as they rise above the setting that characterized their former state.

The spatial coding carries a message which complements the characters. The set has as its prime function to define character and action here, since the play takes place at the foot of two staircases ; the lowly status of the characters is signified by the stairs and confirmed by the garbage bags which appear on stage as their surroundings. The two men are surrounded by objects rejected by the social system, and their withdrawal from the system, which precedes their revolt, is indicated by their refusal to continue to run upstairs after messages or to maintain order below. They litter their space with beer cans which have here a metonymic function as palliatives to the presence of the garbage and in the framework of the play, reminders of the *brosse* that leads to the final liberating revolt. The lamp-post, an interesting object-personage, that appears to be alive is clearly treated as a signifier for society watching the moves of the two men ; their drinking allows them to disregard it, continuing the message of their revolt.

In *Une Brosse* Barbeau considers the alienation and potential violence that social rejection of the unemployed entails. It is an echo of Claude Roussin's message : politicians and establishment figures, faceless puppets here, inspire only contempt and fierce resentment in the jobless.

Gordon Pinsent presents a picture of workers' lives in transition in his *John and the Missus* <sup>(12)</sup>, set in a small Newfoundland town where the mine is no longer working to full capacity and is controlled by « those fellas in the States » who « talk a different language almost ». John remains loyal to the mining community, and despite the suffering from his injury in a mining accident cannot accept the idea of moving away for a long time despite his missus' arguments. Both their lives are profoundly changed by the accident : « It was the mine, girl. The damn mine », as the missus tells her daughter-in-law. Faith will never become a missus ; she and Matt will leave, their future lies elsewhere. When finally John agrees to leave, it is already too late ; his death signifies his life was too deeply involved with this community for him to change it.

The spatial coding of the play shows by the opening scene that the mine is the mainspring of the action, its impetus felt in all other segments of the play. Yet the mine is in turn governed by people far away, faceless, in the diegetic space. Diegetic space too holds out hope for the young ; St. John's is their goal, offering them a different life from that of the parents. Like *Operators*, the action in the mimetic space, which depicts the lives of the workers, is controlled by interests located elsewhere, with any possibility of improvements dependent on their being able to go away ; the here and now is caught between the tensions of the two poles.

David Fennario presents a complex picture of the employment question in his bilingual play, *Balconville* <sup>(13)</sup>. The action here depends on a network of characters all of whom relate to the matter of employment. They fall into categories of French and English, with further divisions according to sex, age and employment status.

Johnny is a former rock guitarist with the Falling Stars, whose name may suggest they imitated a well-known successful group, as well as indicate the course of Johnny's career. Now unemployed, disillusioned, embittered by the treatment meted out to him by the U.I.C. officers who, he is convinced, are separatists favouring French Canadians, Johnny drinks heavily to alleviate the boredom, offset the heat and ease the pain of his situation. Pressured by Irene to reform, he reconstructs near the end of the play the step that has long remained broken, an indication that he may yet overcome his condition. Paquette, his French Canadian neighbour, carries a lunch-bucket as a sign of his employed status at the beginning of the play, yet his job affords no satisfaction. He complains of the heat at work, where his bosses economise on air conditioning in the factory but provide it for the office staff. When he is dismissed as a result of his employers' decision to relocate the manufacturing plant in Taiwan, he is faced with the problem of being forty-two, no job prospects and the necessity of having to live on welfare cheques. Paquette's bitterness is increased by the powerlessness of the union to mitigate his situation. While Paquette and Johnny are separated by the space between their dwellings, their language and, initially, their employment status, they are brought together by their state of joblessness and feeling of oppression. Their common ground is made apparent when they complain. Unemployed, Johnny swears repeatedly ; Paquette, employed, swears infrequently at first — his wife reminds him it is unnecessary — but when he speaks of his job he swears, and when unemployed, he swears as much as Johnny. Faced with the threat of the fire (perhaps a manifestation of an associative idea to Paquette's being fired) Johnny and Paquette together choose to rescue their most precious possessions ; their television sets and their stock of beer, essential objects having referential function to their escape into forgetfulness.

Their wives are stronger. Cecile, powerless to alleviate Paquette's distress, nevertheless maintains her routine, like a missus in Pinsent's play. Irene works as a waitress and is glad to have the employment, despite Johnny's protest that she should have something better. Irene wears her uniform, iconographically signifying her status, by contrast to Johnny's attendant signs of beer and television. Irene organizes protest meetings for women, urging her neighbours to join. Irene is the most militant of the characters in the play, yet her name means peace, lending an ironic touch to the work.

Of the younger members of the cast, Tom is initially unemployed, living off his U.I.C. cheques. He longs to escape from *Balconville*. The presence of his friend and drinking companion, Johnny, is a reminder that the latter once had similar dreams, that Tom's can have a similar end. Tom's strumming on the guitar signifies the potential parallel. When his attempted escape fails, he finds a menial job in a laundry in order to finance a better organized move later. The Paquettes' daughter, Diane, also realizes she must leave *Balconville* if she wants a better life than her parents. Still at school, she knows there will be no job waiting for her here. Diane protects herself by contemptuously looking down on others, from her balcony sometimes but always from very high heels,

two indicators of the irony which characterizes the attitude of the young towards their surroundings.

In spite of the differences that divide them internally, the characters close ranks in the face of two common enemies : the fire and the politician, Bolduc. His hiring of a loudspeaker to proclaim his readiness to serve is in fact a signifier that the image thus projected is overblown, a hyperbole which ironically works against him, since the residents know his only concern is his political success, an echo of Barbeau's *Une Brosse*.

The play's title suggests the important function of its spatial coding. All characters in the work-less or work-oppressed world of Balconville-Pointe-Saint-Charles are isolated. Their separateness is spatially denoted by their different balconies, different dwellings, different flags. The drabness that characterizes the mimetic space, with the garbage and the broken step, signifies the lower depths that the families live in. Their alienation is shown by their ignorance of the outside world. *Apocalypse Now* is about China, Tom thinks. Taiwan is in Vermont, says Cécile Paquette. Irene is unaware that there are names for the stars Cécile gazes at in the heavens, perhaps a sign of suppressed longing for escape. The diegetic space influences their lives : the U.I.C. office, a « slave market » for Johnny, consistently humiliates him and is slow to pay ; the show business world of the park where Johnny used to imitate Elvis Presley contrasts the lack of glamour in the present. Diegetic space presents further irony in the case of Tom. His dream of escape to New York City to become a musician ends in Ormston, « in the bush », not even over the border, for want of money.

Fennario integrates the employment question into the dramatic framework of *Balconville* at several levels. He uses it particularly to show how personal relationships and attitudes towards society are affected by changes in the employment status of his characters and by the socio-economic conditions of the period.

In *Pogie* <sup>(14)</sup>, Christopher Heide presents a picture of the state of being unemployed through a collage of songs, newspaper articles and extracts from a guide to unemployment insurance. One of Heide's characters, Andy, studies unemployment so well that he can write a pocket encyclopaedia about it and, ironically, find new employment as an unemployment insurance interviewer. Other characters, Kurt and his father-in-law, lose their jobs when the chair factory closes, taking advantage of a strike to declare bankruptcy. Too proud to go through the humiliating machinery of unemployment insurance, presented schematically with puppets as U.I.C. officers, Kurt is nevertheless able to find a solution. He enjoys making chairs so much he sets up his own business with his father-in-law to help. His wife, unemployed because of pregnancy, joins a cheerful musical group entertaining in taverns, in theatre-in-theatre sequences, wherein political parody and social satire are presented.

This group of Nova Scotians finds self-realization through unemployment. They refuse defeat and use unemployment as a catalyst to find new resources within themselves. Their songs, directed at the audience, the use of puppets, actors playing multiple roles, the collages and the parodic routines place their experiences of unemployment and their views on their social context at a distance, producing a synoptic effect which makes *Pogie* a clear but rapid incursion into the employment problem.

From the plays considered here, it emerges that the employment question offers attractive material for dramatists anxious to state their commitment to man in society. Man's place in his social context has clear spatial implications, and playwrights extend the spatial language of their works to accommodate the requirements of their subject. They portray their characters *in situ* to explore the dramatic potential of their struggle to find a job, or the human drama inherent in the frustration and degradation of being forever condemned to perform deadeningly monotonous work.

Dramatists see the employment question as having heroes and villains. The tension between the jobless or the stressed workers and their antagonists in the form of socio-political, socio-economic factors constitutes the axis on which the plays are elaborated, as the summary model we offer suggests. The writers' sympathies lie with the cause of the workers, but the nuances they perceive are numerous.

The heroes of the quest for meaningful work may be the young and naive who believe that a job will solve their problems. Robert Lamothe (*Une Job*), Ben-Ur, Tom (*Balconville*) fall into this category. Others, older, are still hopeful that some meaningful work can be found. Marcel and Gaston, initially, (*Une Brosse*) Matt (*John and the Missus*), Kurt (*Pogie*) are in this group. Others again are more despairing, like Johnny and his neighbour, Paquette (*Balconville*). There are those who are employed in monotonous unrewarding jobs, condemned to be prisoners of their work, who might have been called heroes of the absurd in an earlier period. They have their own dramas, like Sara and Christmas (*Operators*), Léopold (*A toi, pour toujours, ta Marie-Lou*), and Irene (*Balconville*).

Many of these heroes display behaviour problems, symptoms of their stress : drinking, swearing, difficult personal relationships with friends and family. If the quest is unsuccessful, if a job or new meaning in employment is not found, then the resulting alienation from the social context may be very strong and lead to violence, the killing of others, or death of the victim (*Une Brosse*) (*On n'est pas sorti du bois*) (*John and the Missus*) (*Le Procès de Jean-Baptiste M.*).

The villains of the employment question are easily identified : capitalists moving their manufacturing plant elsewhere (*Balconville*), faceless, absent owners (*John and the Missus*) (*Le Procès de Jean-Baptiste M.*), the U.I.C. interviewers (*passim*), politicians (*Buffalo Jump*, *Une Brosse*, *Balconville*), bosses (*Le Procès de Jean-Baptiste M.*, *Ben-Ur*), the machine (*A toi, pour toujours, ta Marie-Lou*). Dramatists often use caricature in these portraits and turn to Brechtian *Verfremdungseffekt*, commentary, puppetry, play-within-the-play, and musical parody or songs.

Modern Canadian dramatists treating the employment question show, as we quoted at the start of this enquiry, that theatre is rooted in the fabric of society. In their many forms, these plays make an effective protest against the dehumanizing of the job seeker or the worker, who cannot himself combat the pressures to which he may be subjected. In doing so, our dramatists show the social conscience and the concern for human dignity that makes Canada's theatre a precious resource.

\*

\* \* \*

## NOTES

- 1 Jean Duvignaud, **Sociologie du théâtre : Essai sur les ombres collectives**, Paris : P.U.F., 1965, p. 517.
- 2 See Cy. Gonick, **Out of Work**, Toronto : Lorimer, 1978, p. 21, and **The Globe and Mail**, Toronto, Tuesday, April 12, 1983.
- 3 Jean Barbeau, **Ben-Ur**, Montréal : Leméac, 1971. First performed at the T.P.Q. Directed by Albert Millaire.
- 4 Michel Tremblay, **A toi, pour toujours, ta Marie-Lou**, Montréal : Leméac, 1971. First performed at the Théâtre des Quat'Sous, April 29, 1971. Directed by Andre Brassard.
- 5 I adapt the term as used by Keir Elam, **The Semiotics of Theatre and Drama**, London : Methuen, 1980, pp. 18-19.
- 6 Dominique de Pasquale, **On n'est pas sorti du bois**, Montreal : Leméac, 1972. First performed at the Centre d'Essai de l'Université de Montréal by the T.U.M., February 10, 1972. Directed by Gilbert David.
- 7 Claude Roussin, **Une Job**, Montréal : Editions de l'Aurore, 1975. First performed at the Option Théâtre de la Magdeleine May 8, 1972. Directed by James Rousselle and Jean-Pierre Chartrand.
- 8 Robert Gurik, **Le Procès de Jean-Baptiste M.**, Montréal : Leméac, 1972. First performed at the Théâtre du Nouveau Monde, October 12, 1972. Directed by Roland Laroche.
- 9 Carol Bolt, **Playwrights in Profile : Carol Bolt. Buffalo Jump, Gabe, Red Emma**, Toronto : Playwrights' Coop., 1976. **Buffalo Jump** was first performed under that title at Theatre Passe-Muraille, June 1972. Produced over 12 times since then, the play is due to tour during the summer of 1983 with a cast drawn from the unemployed.
- 10 Margaret Hollingsworth, **Operators**, Toronto : Playwrights Canada, 1981. First performed at the New Play Center, Vancouver, April 1974. Directed by Pamela Hawthorn.
- 11 Jean Barbeau, **Une Brosse**, Montréal : Leméac, 1975. First performed at the Théâtre du Trident, April 24, 1975. Directed by Jean-Pierre Ronfard.
- 12 Gordon Pinsent, **John and the Missus**, Toronto : Playwrights' Coop, 1977. First performed at the Neptune Theatre, Halifax, February 1976. Directed by Donald Davis.
- 13 David Fennario, **Balconville**, Vancouver : Talon books, 1980. First performed at the Centaur Theatre Montreal, January 2, 1979. Directed by Guy Sprung.
- 14 Christopher Heide, **Pogie** in P. O'Neill, ed., **New Canadian Drama**, Ottawa : Borealis Press, 1981, v. 2. Music by Al Macdonald. First performed at Stages, Halifax, April 10, 1980. Directed by Rosemary Gilbert.

\*

\* \*



## THE WOMAN PLAYWRIGHT IN ENGLISH CANADA

by Erika RITTER

Toronto

Proceeding on the premise that one good way to determine one's position is by determining what one's position is *not*, I would first of all like to discuss the female English-Canadian dramatist with respect to two other similar, but by no means identical, control groups.

First, female English-Canadian novelists. How does the lot of the playwriting woman compare? Certainly no playwright, male or female, writing currently in English Canada enjoys the kind of prestige — domestic or international — experienced by several highly reputable female prose fiction writers: Margaret Laurence, Alice Munro, and, most notably perhaps, Margaret Atwood. Atwood, particularly, is a familiar face and name in Canada, even to people who have never read any of her books. She enjoys true celebrity, and I have no doubt that her earning power is far higher than that of any contemporary playwriting in the same milieu. Moreover, I believe it is possible for any English Canadian playwright, male or female, to walk down a city street in Canada without benefit of sunglasses, and manage to arrive home without once having been besieged for an autograph. The theatre, generally, is simply not ingrained in the experience of most English Canadians, and many of them are completely unaware of who is who within it.

In fact, writing for the stage is a comparatively upstart branch of letters in English Canada — the real burgeoning of homegrown plays being a product of the late 1960s and early 1970s. As a result, dramatists (male and female) have had little time to establish themselves as « respectable » entities in a culture which is, even at the best of times, highly suspicious of its own — and where the theatre is concerned, nervous in particular.

Nevertheless, I think it's possible that women playwrights in English Canada have been actually assisted by the reflected glory of such literary luminaries as the Margarets Atwood and Laurence. For one thing, where a literary tradition of strong women — however recent — exists, the notion of strong women in theatre is more readily acceptable, and even expected. The fact that no Margaret Atwood of the theatre has yet emerged has more to do, as I've said, with the comparative youthfulness of indigenous drama in English Canada than it does with anything else.

All of which sounds wonderfully sanguine and cheerfully philosophical, until one consults a report on « The Status of Women in Canadian Theatre » prepared recently by Rina Fraticelli, formerly dramaturge at the Factory Theatre Lab in Toronto, and now with the Playwrights Workshop in Montreal. According to Rina's report a piddling 10 % of plays produced in Canada between 1978 and 1981 were written by women. Now, this came as a shock to someone like me, who stumbled into playwright when people like Carol Bolt and Sharon Pollock were already well established. My own entry into the medium was comparatively easy, and attended by much encouragement. Never was it suggested to me that I might not get funding, sponsorship, productions, media coverage, or a good table in a restaurant because I was a woman. And I have survived in the

theatre to see other women like Judith Thompson and Linda Griffiths enjoy the kind of recognition that Carol, Sharon and I experienced in our turn.

My initial impulse, therefore, was to reject Rina Fraticelli's 10 % statistic as unrepresentative of my empirical observation and experience. However, I eventually noticed that the 10 % of plays mentioned refers to *all* plays produced in Canada — not just the new plays produced in that country. Considering the uphill struggle English Canadian dramatists of both sexes have waged to get our work done in our own theatres, the 10 % statistic signifies something more than the particular travail of the woman playwright. It's true, women are settling for a fraction of play productions in Canada. But the fact that it is a fraction of a fraction makes it also an issue of nationalism, compounded by sexism.

I have no idea how well English Canadian female novelists would do if you looked at their book sales in relation to the sales of all Canadian books in Canada — probably pretty well, though. But if you looked at those same women's sales in relation to *all* books sold in Canada, I wonder how well they would fare then ?

A second point of comparison, I think, can be made between English Canadian women playwrights and their male counterparts. Again, using Rina Fraticelli's report as a source of information, it seems clear that all English Canadian playwrights, male and female, have a common enemy to contend with : that is, the equation of Canadian productions with high economic risk. The theatres in which both sexes are sadly underrepresented as playwrights are the large theatres, the highly-funded theatres, the high-profile theatres : primarily, the Stratford Festival and the Shaw Festival and, to a lesser degree, certain prominent regional theatres such as the Citadel in Edmonton and the Neptune in Halifax, both of which have a dismal track record when it comes to producing the work of indigenous playwrights. Conversely, the theatres which have a better track record producing English Canadian women also do far better by the English Canadian men. Specifically, youth-oriented theatres, and smaller so-called « alternate » (or alternative) theatres, dedicated to new and to more experimental work.

It may be that even in these more nurturing environments, male dramatists still get produced more readily than women. Nevertheless, in the battle that is still being fought for the right of indigenous work to be produced in English Canadian theatres, I think there are more grounds for common complaint than for mutual resentment between male and female dramatists.

In fact, in a metaphorical sense — and this may be a metaphor some men will balk at — it seems to me that English Canadians are, culturally speaking, all in the position of women when it comes to our relationship to the far more dominant cultures of the United States and Britain. Every English Canadian theatre worker understands the frustration of de facto discrimination, when it is practised against a play because it's not imported, or against an artistic director because he is not imported either, and has the audacity to expect employment in the country of his birth.

The quality of being second-class in Canada simply by virtue of being Canadian is maddeningly familiar, and the worst national trait we have. In fact, some people would go so far as to suggest that the elusive « identity » we are continually in quest of can be best defined by that one characteristic : Canadians eat their own young.

And if our playwrights as a group know what it is to grapple continually

with this prejudice, women playwrights know even better. Doubly discriminated against — if we believe the statistics in the Fraticelli's report — and fighting our battles in an artistic arena, the theatre, which is a foreign environment to most Canadians... It's no wonder some of us glance wistfully from time to time at the chipper women in the TV commercials who've found self-expression by selling Avon cosmetics door-to-door.

In addition to the battles that women playwrights in English Canada fight against the external prejudices that I have already mentioned, there are the internalized struggles that all women deal with when it comes to pursuing a competitive career.

As a result of inculcation, most women — no matter how forthright, opinionated or determined we may pride ourselves on being — have a strong desire to be liked and approved of, sometimes at the expense of being successful, or even right. Nowhere is such an attitude more detrimental than in the rough-and-tumble arena of a theatre rehearsal, and nowhere is it more important for any writer, male or female, to be able to hold out for what one is convinced is right.

Consequently, it's my opinion that women have traditionally often sought more private and less confrontational fields of writing — such as novel-writing, a pursuit of women from the time the form was first introduced — over the comparatively more collaborative and more volatile world of the theatre. Probably women who would have made talented playwrights became intimidated or discouraged by the highly-charged atmosphere of the rehearsal hall, and departed to other more private forms of writing.

Certainly playwriting is an occupation in which one has to be prepared, often, to take unpopular stands ; to assert, sometimes, one's rights ; or to eat, occasionally, one's lunch by oneself, as punishment for having failed to succumb to the director's and the entire cast's wishes with respect to the excision or alteration of a certain problematic line in Act One.

Additionally, it's an occupation that demands that one concede graciously from time to time, that one be ready to proffer encouragement to others even when one is feeling far from encouraged oneself, and that one make instantaneous judgements that one is prepared to stand by for a long time. In short, it is an occupation that demands qualities that women have not been taught to develop in themselves sufficiently, and have not been commended sufficiently for developing, if they do happen to do so by accident.

That this generalization may be substantially correct is suggested by the following : there is no female equivalent for the rather laudatory term « angry young man ». A term that conjures up the image of someone bold, determined, outspoken, and angry for good social reasons. An angry young woman, on the other hand, is merely a « bitch ». And a woman playwright who exhibits idealism, stubbornness, determination or impatience can run the risk of being castigated for these qualities, rather commended for them.

This is not to say that other forms of artistic endeavor do not have their attendant problems, nor that male artists are always blessedly free to be themselves and to fight for the integrity of their work without fear of strife or censure. Nor is it to say that women playwrights are always right when they are stubborn, determined or impatient.

I am merely suggesting that, in addition to whatever practical problems of employment playwriting presents for English Canadian women, there is the additional and not inconsiderable problem of dealing with a form of employment that demands aggressive qualities that women have not been traditionally urged to develop in themselves.

Nevertheless, as I stated earlier, my personal experiences as a playwright in Canada have been basically positive, with the result that I'm often inclined to sidestep the statistics or to evade the question of whether there are specialized hardships or responsibilities that accrue to women pursuing writing careers in the English Canadian theatre.

One of the many sobering statements in Rina Fraticelli's report on the Status of Women in Canadian Theatre reads : « Women tend to be present in a theatre in inverse proportions to the amount of money to be found there, and in direct relation to the presence of a) Canadian content b) children and c) other women ».

If this is true, it suggests that women who have « made it » in the Canadian theatre have some kind of responsibility to help maintain and to strengthen the conditions that have abetted their own success : i.e., theatres oriented toward indigenous writers, theatres aimed at young audiences, and theatres that provide opportunities for women to hold high administrative and artistic positions.

Perhaps because writing, even for the theatre, is so much an isolated occupation, and perhaps because English Canadian playwrights have not, as a group, distinguished themselves as emphatically political in preoccupation, it is not automatic to a playwright like me to consider the social responsibilities of my work, particularly with respect to my responsibilities to other women.

When I am asked, for instance, if there is a « feminist » character to my playwriting, I answer, truthfully, only by default. My central characters have tended to be women ; those women tend to be as much defined by career as by their relationships ; their dilemmas tend to revolve around self-definition, more than around accommodating themselves to others — in other words, the solutions these female characters find are traditional male solutions.

However, these qualities my plays embody are more reflective of the society I write about — affluent, urban, careerist — than of my perceived responsibility to present positive female characters. In fact, the severest political criticisms that have been levelled at my plays have been levelled by women representing a strong feminist perspective. Women who castigate my female characters for their neuroses, their bad habits, their self-absorption, and their dependency for self-esteem on the presence and approval of men.

Like any writer, I defend myself on the grounds that my responsibility is to reflect life as it is, not as it perhaps ought to be. I do not see my « duty » to women in terms of providing positive and idealized female role models, but in terms of dealing with my female characters as seriously as I deal with my male characters, and in terms of simply writing work that interests *me*.

Similarly, I have not assumed any responsibility for providing employment for other women as actresses or directors, and this may be to my discredit. Even though Rina Fraticelli's report found that women tend to employ and create work for other women, I have worked — almost without exception — with male directors. I have had my work produced only in theatres where the artistic director was a man. And although I like to think I've created some interesting

and challenging female characters for actresses to play, I have not distinguished myself by creating very *many* female characters for actresses to play. Although Fraticelli's report found that 52 % of Canadian plays containing as many or more female as male roles were written by women, my own work contains a heavy preponderance of male roles — although the female roles are generally the largest and the most complex.

When I look at the plays of some of my female colleagues, including Carol Bolt, Sharon Pollock, Judith Thompson and Linda Griffiths, my impression of their work in terms of its content is one of broad-based concerns, rather than a concentration on strictly « feminist » issues. Like me, these playwrights seem to write as many male characters as female, or even more, although perhaps the female characters are more richly developed in many cases.

Certainly the other women playwrights I have mentioned have not confined themselves to « domestic » or traditionally female spheres : the subject matter encompassed by their plays ranges from anarchism to axe murder, from mental retardation to parliamentary politics — which is not, perhaps, quite the gamut it seems at first glance.

In that sense, then — in the sense of writing work that is right in the mainstream — the women enjoying success as playwrights today in English Canada may be seen to be doing well, ambassadorially speaking, for women generally. In terms of prominence within the theatre, there are certainly as many female as male names upon the list of the most highly respected.

And perhaps, as I've suggested before, the responsibility of women playwrights does not necessarily include a particular preoccupation, in terms of theme and character, with the specialized problems and concerns of women.

It is interesting to note that the playwrights I've cited have all sought their audience through the traditional routes of male-dominated theatres. In fact, the « feminist » theatres of the early 70s have, as far as I know, pretty well folded up in English Canada, leaving female dramatists little choice but to seek production in theatres that are usually run by men. But it is arguable that one of the reasons that women-oriented theatres (such as the Red Light Theatre in Toronto) could not survive had to do with the wish of female playwrights *not* to be ghettoized in all-women theatres, but to have their works presented to as generalized an audience as possible.

This may be a telling comment on the way women artists think of themselves : the sexual prejudice may well be our own, if we tend to think of « legitimate » or « mainstream » productions as those which go on in theatres dominated by men, and if we need to prove our own worth by succeeding in those terms.

But whether or not women playwrights have ignored their feminist responsibilities in English Canada by pleading themselves as « humanists », or whether the whole issue of sexism need not be a concern of dramatists of either gender — there are several factors that female Anglo-Canadian playwrights must bear in mind, no matter how we construe our theatrical mission.

One is that in Canada approximately 60 % of theatre audiences are composed of women, according to the report prepared by Rina Fraticelli. My own observation of theatre audiences in Toronto would have put that figure even higher.

Which means that even if we do not go out of way to reach our sisters, we are certainly reaching a predominantly female audience anyway. And whether a greater emphasis will be placed on the work of women dramatists, or Canadian dramatists generally, will be the decision of that audience, ultimately.

Secondly, the struggle we face as women writers in theatre is very much a microcosm of the entire cultural struggle Canadian artists face in taking charge of their own culture. Being female in the bargain is simply extra-good training for the fray.

Finally, the theatre is embattled in English Canada for its very existence, and to my mind, it's not so much a crisis of funding as a crisis of relevancy. The challenge is simply to prove to our audience, however comprised, that we have a reason to demand their attention and patronage. Whether we speak to them of the concerns of women, of native people, or of the aged is, in the end, of less consequence than whether or not we have insured that we have something to say to them at all.

\* \*

\*

## LA PLACE DES ARTS ET L'ESSOR DU THEATRE

par Henri BARRAS

Le café de la Place, société de la Place des Arts de Montréal

L'inauguration de la salle Wilfrid-Pelletier, le 21 septembre 1963, alors baptisée la Grande Salle — première phase de la construction par étapes de ce que l'on nomme *la Place des Arts* s'est faite dans la contestation. Et, cette controverse resurgit environ toutes les décennies. Les raisons qui ont alimenté ces critiques ont changé mais aujourd'hui cette pauvre Place des Arts semble encore ne pas être à sa Place, tandis que les linguistes ne savent toujours pas si ce centre culturel est en fait une Place ou un complexe. En 1963, la « Place des autres » était le slogan qui stigmatisait l'attitude des usagers, jugée par trop bourgeoise, par l'ensemble des membres des médias d'information et par une programmation qui ne laissait aux artistes de chez nous qu'une Place jugée congrue. Dix ans après, la situation se renversa et la direction générale fut assiégée par des agents de vedettes québécoises de variété qui occupaient alors les saisons des théâtres de la Place des Arts à solliciter des autorités gouvernementales la construction d'une salle supplémentaire, et la salle Wilfrid-Pelletier et le théâtre Maisonneuve devaient céder des jours de représentations à la musique, à la danse et bientôt à l'opéra. De la Place des autres, la Place des Arts était devenue la Place à nous autres. Dix ans après, la Place des autres refait surface et les mêmes groupes entonnent le refrain des coûts trop élevés par représentation, pour tenter de boycotter cette Place des Arts encore mal assise. Récemment, des déclarations officielles, et tout aussi officiellement mal renseignées, lançaient ce cri d'alarme : la Place des Arts est inoccupée !

Il serait trop long, bien évidemment, de tenter d'analyser ces fluctuations et ces contradictions. Je crois pourtant nécessaire de faire un brin d'histoire et de citer des statistiques avant d'aborder le sujet de cette communication et pour la mettre en perspective. Connaître les circonstances qui ont présidé à la création et au développement de la Place des Arts, c'est comprendre les entraves et les facilités qui caractérisent notre développement culturel ; se référer à des chiffres c'est mesurer ce développement, en indiquer l'importance et en dégager les limites qu'il faudra transgresser. Quant aux coûts par représentation, la preuve a été faite en conférence de presse par Jean-Claude Delorme, ci-devant président de la régie de la Place des Arts, le 23 octobre 1981, qu'ils se comparent avantageusement, pour la qualité des services offerts aux usagers, à ceux que pratiquent les théâtres des grands centres canadiens, et les personnes intéressées par ce sujet pourront en consulter facilement le texte.

C'est le 2 février 1956 que fut signée la loi pour l'établissement d'une salle de concert à Montréal. Le 15 mars 1956, la corporation du centre Sir Georges-Etienne-Cartier était créée. Elle se composait de vingt-et-un membres ; sept nommés par la ville de Montréal, sept par le gouvernement du Québec et sept représentant le public souscripteur, car une partie des fonds nécessaires à l'érection de cette salle avait été recueillie auprès d'individus et de corporations de Montréal.

La construction de cette grande salle allait bouleverser bien des aspects de la vie montréalaise. Elle allait permettre d'abord à des institutions culturelles

comme l'Orchestre symphonique et les Grands Ballets Canadiens, entre autres, de présenter leurs concerts et leurs spectacles dans un endroit correspondant aux exigences de leurs représentations. Les compagnies de passage n'auraient plus à installer leurs lutrins ou leurs décors dans des salles d'écoles, des stades ou des cinémas. Mais sa construction, dont le plan architectural prévoyait un ensemble de bâtiments qui regrouperait autour de cette salle de concert de 3 000 sièges le Conservatoire de musique et le Conservatoire d'art dramatique, s'est faite dans une zone d'habitations extrêmement modestes, sorte de no man's land, en bordure de l'est de la ville, à l'écart du centre des affaires, évidemment situé à l'ouest. Ce projet architectural ne se réalisa pas et pendant plusieurs années cette grande salle, devenue la salle Wilfrid-Pelletier, se dressait seule sur une plate-forme, dans un quartier dégarni de ses taudis et où la vie était absente. Après de nombreuses difficultés et un déficit accumulé jugé inapproprié, le lieutenant-gouverneur signait le 14 juillet 1964 la Loi 46 qui créait la Régie de la Place des Arts. Société de la Couronne, la Place des Arts était désormais administrée par un conseil d'administration de neuf membres ; le président et quatre des administrateurs étant nommés par le gouvernement du Québec et quatre par Montréal. Ainsi les deux paliers de gouvernement assumaient la responsabilité financière de la régie à raison de 50 % chacun.

À l'automne de 1965, la corporation de l'Exposition universelle annonçait la construction de trois théâtres qui seraient situés sur l'Île Notre-Dame, en bordure du Saint-Laurent. Le directeur général, Gérard Lamarche, qui fut nommé au moment de la création de la Régie de la Place des Arts déclara « qu'il fallait à tout prix récupérer ces théâtres car la Place des Arts était une institution permanente qu'il était important de compléter tandis que l'Exposition universelle n'avait une durée que de six mois » <sup>(1)</sup>. Jean Drapeau, maire de Montréal, fut sensible à cet argument et la Place des Arts récupéra deux théâtres sur trois. Le 3 mai 1966, les travaux de construction débutaient et le 30 avril 1967 étaient inaugurés les théâtres Maisonneuve et Port-Royal ; le premier avec 1 300 sièges et le Port-Royal 800 sièges. La Place des Arts devenait alors vraiment un centre culturel qui fut complété en novembre 1978 par l'adjonction d'un passage entre le complexe Desjardins — venu lui aussi s'installer dans cette zone grise que la Place des Arts avait commencé à éclairer — et la station de métro Place des Arts qui reliait déjà ce centre au vaste réseau de transports urbains de Montréal. Des salles de répétitions, des ateliers de décors et de costumes, des bureaux vinrent compléter le complexe. Le coût total de la Place des Arts s'éleva finalement à \$ 47.500.000.

Le quadrilatère formé par les rues Sainte-Catherine, Maisonneuve, Jeanne-Mance et Saint-Urbain est maintenant devenu un centre d'activités important avec la construction du complexe Desjardins, qui regroupe trois tours à bureaux d'une trentaine d'étages chacune et un hôtel, prolongé vers le sud par le complexe Guy-Favreau, immeuble administratif du gouvernement fédéral et prolongé encore par la construction du centre des congrès, en bordure du Vieux Montréal. La Place des Arts est ainsi au centre du Montréal métropolitain, entre le quartier des affaires à l'ouest et le nouveau campus de l'Université du Québec à l'est, redevenu le cœur de Montréal.

Le 31 mars 1982, la Loi 52 créa la société de la Place des Arts de Montréal. À partir de cette date, les neuf membres du conseil d'administration étaient nommés par le seul gouvernement du Québec et trois d'entre eux l'étaient après consultation de la Communauté urbaine de Montréal. Cette loi confia à la société de la Place des Arts de Montréal le mandat de présenter, de monter et de pro-

duire des spectacles. Elle soumit l'exercice de certains de ses pouvoirs à l'approbation du gouvernement qui en assumait seul dorénavant la responsabilité financière.

Il y a lieu de rappeler que la loi organique de la société de la Place des Arts de Montréal définit ainsi son rôle : « posséder, améliorer, entretenir et administrer, dans la ville de Montréal, un centre culturel. Elle peut monter des spectacles »<sup>(2)</sup>. Bien que la formulation soit succincte,

ce mandat assigne à la régie un champ d'action suffisamment vaste pour lui permettre de jouer le rôle polyvalent qu'on lui a graduellement attribué au cours des années. Etant donné son caractère public, de même que l'importance des ressources dont elle dispose, il convient que le rôle de la Place des Arts ne soit pas simplement passif comme ce serait le cas si elle se confinait à la stricte location de ses salles<sup>(3)</sup>.

Certains entrepreneurs montréalais de spectacles croient que les coûts de présentation seraient diminués si la Place des Arts n'était qu'un garage de plus au centre de Montréal, une simple agence de location de salles. Ce n'est pas l'avis du conseil :

Tout en se confinant à l'intérieur d'un cadre prédéterminé et en évitant les dédoublements, la Place des Arts peut avec intérêt jouer un rôle d'avant-garde dynamique et participer ainsi de façon utile à la vie culturelle. D'ailleurs, ce n'est que de cette façon qu'il est possible de donner un sens véritable à l'expression centre culturel que renferme la définition statutaire de son mandat<sup>(4)</sup>.

J'ai évoqué peut-être trop longuement les débuts difficiles de cette Place des Arts qui venait, en rompant avec des habitudes, donner espoir à des artistes et à des organismes culturels montréalais et permettre à la municipalité d'urbaniser tout un secteur de la ville jusque-là négligé. Il est temps maintenant d'aborder le rôle de la Place des Arts dans le développement de nos activités culturelles, en général, et dans l'essor du théâtre, en particulier.

Dès ses débuts, la régie de la Place des Arts a produit ou aidé à produire des concerts, des récitals, des spectacles de danse, de l'opéra et du théâtre. Depuis son inauguration, le théâtre Port-Royal est réservé, de septembre à mai, aux spectacles dramatiques : le théâtre du Nouveau Monde y a joué plusieurs saisons et la compagnie Jean Duceppe y réside depuis dix ans ; la salle Wilfrid-Pelletier et le théâtre Maisonneuve accueillent des spectacles de variété, de danse, d'opéra et des concerts. Depuis son inauguration jusqu'au mois d'août 1980, la Place des Arts a accueilli plus de 13 millions de spectateurs dans ses salles. Pour les seules saisons artistiques de 1979-1980, 1980-1981, le nombre de spectateurs est supérieur à 1 200 000 par année. Si l'on considère que l'occupation potentielle est de 250 jours par saison, compte tenu des jours de montage, des jours nécessaires pour l'entretien et de ceux qui ne sont pas considérés comme utilisables par les entrepreneurs de spectacles, cela fait un public de près de 5 000 personnes par jour dans l'ensemble du centre culturel qu'est la Place des Arts.

De par sa situation géographique dans la ville ; de par sa définition statutaire et en raison de sa densité très élevée de fréquentation, la Place des Arts depuis 1972 a mis en œuvre un programme d'animation qui vise à favoriser la diffusion de la culture en la rendant plus accessible à l'ensemble des citoyens.

Dans les foyers de la salle Wilfrid-Pelletier, au théâtre Maisonneuve, dans les salles de répétitions et dans les jardins ont lieu concerts, conférences, spectacles de danse, représentations théâtrales et lectures. Le hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier a été transformé en galerie où des expositions thématiques sur les arts d'interprétation sont présentés en alternance avec des expositions d'artistes canadiens. Ces activités d'animation, connues sous le nom d'*Heures de la Place*, présentent environ 100 événements, d'octobre à décembre et de janvier à avril, et attirent une moyenne de 60 000 spectateurs par saison. A ce chiffre, il faut ajouter les visiteurs des expositions, en sachant au préalable, ce qui rend toute comptabilité impossible, que tous les spectateurs qui viennent assister à une manifestation à la salle Wilfrid-Pelletier doivent traverser cette salle d'expositions. Depuis 1978, en prolongement des activités d'animation, un théâtre de poche d'une capacité de 100 sièges a été ouvert : il s'appelle le Café de la Place. Six productions jusqu'à la saison 1981-1982 et cinq productions depuis le début de la saison 82-83 ont été produites pour une moyenne de 300 représentations par année et une fréquentation qui oscille entre 70 % et 80 % de la capacité du théâtre.

Le service d'animation s'est structuré à partir d'une expérience faite en 1972 avec les Jeunesses Musicales du Canada qui demandaient alors à la Place des Arts de donner quatre concerts, le dimanche matin, au piano nobile de la salle Wilfrid-Pelletier. Ces concerts commentés ont remporté immédiatement un succès considérable et l'année suivante, six auditions musicales furent prévues ; depuis 1974 leur nombre a été porté à 14 concerts. Le comité féminin de l'Orchestre symphonique de Montréal proposait alors à la Place des Arts de tenir le mercredi à midi une série de concerts donnée par les premières chaises de l'orchestre, dirigée et commentée par Mario Duchesnes, flûtiste et titulaire des matinées symphoniques de l'Orchestre symphonique de Montréal. Là encore, le succès fut total. C'est à cette même époque que l'organisation des expositions fut décidée ainsi qu'une série de spectacles-démonstrations sur l'évolution de la danse. L'ensemble de ces projets a permis au directeur général de créer un service d'animation dont les buts étaient et sont encore de produire des spectacles éducatifs, pour sensibiliser le public adulte aux diverses formes d'expression et offrir aux adolescents des programmes qui les incitent à fréquenter plus tard les spectacles et activités culturelles en leur donnant, au préalable, les moyens d'en reconnaître l'originalité et la qualité.

C'est ainsi qu'au cœur de la cité, au milieu d'édifices à bureaux qui drainent au centre-ville des travailleurs venus de tous les quartiers de Montréal, des activités sont organisées à l'heure du déjeuner et des programmes de théâtre, de concerts et de danse sont conçus pour les travailleurs en fonction d'une heure de détente. En plus du spectacle commenté, nous offrons facultativement un repas léger au coût de \$ 2.50 et les activités sont offertes à un prix extrêmement modique : \$ 1.25 et \$ 1.50, ce qui est moins que le coût d'un paquet de cigarettes. Pour la famille, des récitals commentés sont programmés le dimanche matin, à 11 heures, au coût de \$ 1.25 et, parce que le dimanche matin la tradition américaine du brunch est bien implantée chez nous, nous offrons à la fin des concerts le café et la brioche au prix de \$ 1.25. Les activités pour enfants se donnent en matinée, le samedi et le dimanche, à des périodes où le temps ne permet pas de jouer dans la neige ou de s'ébattre sur le gazon. Ces programmes pour enfants, comme les concerts-famille, sont planifiés de façon à ce que les enfants aient une matière intéressante à découvrir et que les parents y puisent les éléments de réponses aux questions que leurs enfants ne tarderont pas à poser.

Toutes ces activités attirent certes des publics divers. Il est clair que les activités d'animation sur le théâtre attirent en grand nombre des femmes d'âge mur qui viennent à la Place des Arts spécialement pour cette activité ; les concerts-midi attirent une clientèle égale d'hommes et de femmes d'âge moyen, venus de leur lieu de travail au centre-ville, et la danse attire un public d'hommes et de femmes dont la moyenne d'âge est inférieure à 30 ans. Les concerts du dimanche sont fréquentés par de jeunes couples avec leurs enfants, dont les revenus sont modiques et qui ne pourraient ni se payer un concert, ni le coût d'une gardienne pour les enfants. Les conférences sur l'art attirent un public plus âgé qui vient chercher dans ces conférences illustrées sur l'art et l'architecture, des origines à nos jours, un dépaysement, un complément d'information ou tout simplement des suggestions pour un voyage futur.

Il n'ya pas si longtemps, la Place des Arts était le seul endroit à Montréal où se donnaient les spectacles importants et il est permis de croire que toutes les couches sociales de la population, venant de tous les quartiers de Montréal, ont un jour ou l'autre assisté à l'une ou l'autre de ces manifestations. Pourtant, depuis que le service d'animation a commencé ses activités, d'année en année, près de 40 % des personnes qui assistent pour la première fois à une de ces activités viennent également pour la première fois à la Place des Arts. Ce fait seul suffirait à justifier, s'il était nécessaire, l'existence de ces programmes. Par ailleurs, selon les genres d'activités, de 22 à 46 % du public s'intéresse à d'autres genres présentés dans ces programmes. Enfin, toujours selon l'intérêt des participants, de 22 à 49 % déclarent avoir été incités à assister à des spectacles à la Place des Arts dans les autres théâtres montréalais. Nous rendons ainsi la ville plus humaine pour la majorité de ceux qui sont enfermés dans des bureaux ; nous permettons aux adultes de connaître ce que l'école ne leur a pas enseigné. Une anecdote illustre la place que nous occupons dans l'essor des arts d'interprétation en général, et du théâtre en particulier. Alors que nous avons invité les responsables des centres de loisirs des quartiers montréalais à venir rencontrer nos animateurs à l'occasion d'une conférence de presse annuelle, deux mères de famille, d'une cinquantaine d'années, responsables d'un de ces centres à Pointe-aux-Trembles, quartier ouvrier de l'extrême est de Montréal, ont déclaré :

Tout ce que vous nous apprenez ne nous servira à rien, à nous c'est trop tard, mais maintenant nous pouvons insister pour que nos enfants fréquentent ces programmes.

Et c'est en nous souvenant de ces paroles de reconnaissance et de ces encouragements, c'est en voyant le nombre de participants qui allait, d'année en année, en augmentant, qu'un jour de printemps 1978, l'idée du théâtre de poche a germé à notre esprit, alors qu'une boutique, attenante au théâtre Maisonneuve, venait de faire faillite et que le local était disponible. Dans les foyers ouverts des théâtres de la Place des Arts, il était impossible de traiter du théâtre dans nos programmes d'animation comme l'on peut traiter de la musique, de la danse, et même du théâtre pour enfants. C'est ainsi que nous abordions le problème du théâtre par des lectures préparées par les comédiennes et comédiens montréalais. Et le public fut vite sensible à cet aspect du jeu qui, même à l'occasion d'une lecture, transforme l'aspect physique de l'artiste qui évoque un personnage. Ce miracle, cet état de grâce dont nous avons été si souvent témoins, assis sur le tapis du piano nobile, nous avons voulu leur donner un lieu, mais non un cadre. Et c'est ainsi que dans l'espace d'une boutique une scène ouverte sur trois côtés a été installée : le Café de la Place était inauguré

en novembre 1978. Dans ce lieu moins solennel, plus décontracté, les interprètes comme les auteurs peuvent prendre tous les risques que le métier ne leur offre pas souvent, sauf celui de tricher. Parce qu'il n'y avait pas à Montréal, du moins à la création du Café de la Place, de scènes qui présentaient les classiques du théâtre contemporain, c'est vers ce théâtre que nous nous sommes dirigés et sans trop de compromis, les saisons se font autour de textes très rigoureux. La première saison : Musset, Brecht, Duras, Pirandello ; la deuxième : Mrozek, Navarre, Sartre, Tournier ; la troisième ; Dubillard, Molière, Beckett, Genet, Duras ; la quatrième ; Baudelaire, Obaldia, Tchekhov, Pinter ; la cinquième : Collins, Duras, Cocteau. Des auteurs québécois ont écrit pour le Café de la Place : Michel Garneau, Jean-Marie Lelièvre, François Beaulieu, ainsi que Louise Maheux-Forcier et Roch Carrier, qui en étaient alors à leur première œuvre pour le théâtre.

« Une autre saison française », répètent d'année en année certains critiques montréalais. « La Place des Arts est élitiste », disent d'autres chroniqueurs en refusant de recommander nos activités d'animation. Ces dames et ces messieurs qui font profession de journalisme se rendent-ils compte du mépris qu'ils montrent pour tous ces gens (60 000 personnes par an) qui suivent nos activités ? Si c'est cela l'élitisme, nous l'acceptons sans peine. Nous sommes élitistes si ce mot implique la notion de choix et nous avons choisi — en vous priant de nous prêter assez de conscience professionnelle pour croire que nous tentons toujours d'offrir des spectacles de qualité à notre public — nous avons choisi de privilégier dans nos programmes les œuvres et les créateurs qui ont marqué l'évolution de notre sensibilité, élargi nos connaissances et favorisé l'évolution de notre conscience collective. Nous entrevoyons notre métier comme le maçon envisage le sien. Mais au lieu de bâtir à partir de rien, en partant des fondations pour aller jusqu'au faite, nous inventorions les matériaux, nous proposons les architectures possibles et nous en indiquons les variantes. Voilà notre élitisme. En fait, nous avons le défaut de croire que la musique, la danse et le théâtre sont des formes d'expression qui vont bien au-delà de ceux qui les pratiquent et de l'époque à laquelle elles se rattachent. Nous ne condamnons pas les formes de théâtre que nous ne pratiquons pas. Nous ne rejetons pas les musiques dites populaires et les danses folkloriques. Nous croyons que ces formes d'expression sont suffisamment chez nous à portée du plus grand nombre et que notre rôle, à nous, est de donner à un public de plus en plus large les moyens de découvrir et peut-être d'apprécier les diverses formes d'art qui ont marqué notre histoire. 73 % du public qui fréquente les activités du service d'animation déclare le faire pour se cultiver et ce pourcentage nous semble être un plébiscite.

Enfin, nous avons toujours considéré, que le développement de la culture est une responsabilité collective. Et si les entreprises acceptent volontiers de réinvestir une part de leurs bénéfices dans la recherche ou la promotion, il nous semble que c'est pour elles une nécessité absolue, si elles veulent s'insérer dans la société si elles produisent et prospèrent, d'investir une part de leurs bénéfices dans le développement de la culture. Par ailleurs, nous avons trop l'habitude chez nous de compter sur l'intervention directe de l'Etat. L'un des problèmes majeurs du développement du théâtre au Québec est justement l'intervention trop massive et trop directe des divers niveaux de gouvernement. Mais ceci est une autre histoire. Pour notre part, nous croyons que l'accès à la culture procède pour le public d'une démarche volontaire et nous croyons que ceux qui nous fournissent nos biens de consommation ont l'impérieux devoir de nous aider à les mieux consommer. En regard de ce principe de responsabilités par-

tagées, les subventions nécessaires à la réalisation de nos programmes d'animation nous sont fournies par diverses entreprises montréalaises et c'est ainsi que le Café de la Place s'est développé sur le principe d'un restaurant où la subvention ou la commandite sont remplacées par les bénéfices réalisés sur la restauration.

Pour conclure, qu'il me soit permis ici, pour balancer mes comptes, de remercier nos nombreux commanditaires. De remercier aussi les divers syndicats qui ont accepté de réduire leurs exigences et de remercier les artistes qui participent à ces activités en acceptant des cachets souvent symboliques.

\*  
\*     \*

## NOTES

- 1 Conférence de Gérard Lamarche, Club Richelieu, 19 février 1979.
- 2 La Place des Arts — un agent de développement culturel, décembre 1980.
- 3 **Ibid.**
- 4 Mémoire de la régie de la Place des Arts présenté au ministre des Affaires culturelles du Québec, à l'occasion de sa tournée de consultations à Montréal, le 12 mai 1982.

\*  
\*     \*

## AUTRES DOCUMENTS CONSULTÉS

Un projet de mémoire sur l'orientation et les besoins futurs de la régie de la Place des Arts, rapport de Woods Gordon (non daté).

Projet de loi 52, loi sur la société de la Place des Arts de Montréal, éditeur officiel du Québec, 1982. Société de la Place des Arts de Montréal, rapports annuels 1974-1975, 1981-1982.

La culture et l'économie, conférence prononcée par Jean-Claude Delorme à la Chambre de Commerce de Montréal, le 22 janvier 1980.

L'avenir de Montréal, centre culturel, conférence de Gérard Lamarche à l'école des Hautes Etudes Commerciales le 19 février 1980.

Enquête au service de l'animation, projet de fin d'études en technique de recherches psycho-sociales de Chantal Gariépy et Gilles Dumouchel, Montréal, 9 mai 1982.

\*  
\*     \*



## HISTOIRE ET CONDITIONS DE DEVELOPPEMENT DU THEATRE POUR ENFANTS AU QUEBEC, 1950-1980 \*

par **Hélène BEAUCHAMP**

Université du Québec à Montréal

Le théâtre pour enfants, c'est-à-dire celui que des adultes, professionnels du théâtre, créent et jouent à l'intention des jeunes spectateurs de 5 à 12 ans <sup>(1)</sup>, se développe à un rythme impressionnant au Québec depuis 1973-1974. Depuis cette date et jusqu'en 1980, les créations de textes et les productions de spectacles n'ont cessé d'augmenter ; les troupes et les compagnies dont le travail est consacré exclusivement ou majoritairement à ce théâtre ont continué de se constituer en entités autonomes ; un festival annuel, des rencontres, des colloques ont été régulièrement organisés. Lentement mais sûrement, ce secteur s'est défini et a développé des formes spécifiques et originales d'écriture, de théâtralisation et de diffusion théâtrales, formes particulièrement adaptées aux jeunes <sup>(2)</sup>.

La période que nous avons identifiée comme cadre pour notre étude couvre les trente années qui vont de 1950 à 1980. Le premier point de repère (1950) précède de peu l'inauguration, en 1953, de La Roulotte. Ce théâtre d'été ambulant de la ville de Montréal a orienté toute sa production vers les enfants des terrains de jeux de la métropole. Le second (1980) suit de près la reconnaissance officielle du théâtre pour enfants par le ministère des Affaires culturelles du Québec qui, en mai 1978, subventionne largement un festival international (qui est en fait le 5<sup>e</sup> Festival québécois de théâtre pour enfants), crée un poste d'agent de théâtre pour la jeunesse et publie une première étude sur le sujet : *Le théâtre à la p'tite école* <sup>(3)</sup>. La documentation nécessaire à l'étude a été accumulée au fur et à mesure de rencontres et d'entrevues avec celles et ceux qui ont fait en sorte que le théâtre pour enfants existe et se développe. Ils étaient les seuls à détenir l'information cherchée. Marginalisé, le théâtre pour enfants n'avait jamais été l'objet d'études spécialisées ; plusieurs de ses productions n'ont pas été remarquées par la critique journalistique. Les créateurs eux-mêmes n'ont pas toujours conservé une documentation sur leurs propres spectacles. En conséquence, les sources sont lacunaires, surtout en ce qui concerne les années de 1950-1970, mais aussi, dans certains cas, jusqu'en 1975.

En ce qui touche l'analyse des textes et des productions, il s'avère difficile d'adopter pour étudier le théâtre pour enfants les catégories du théâtre pour adultes. Le répertoire, par exemple, est en voie de constitution et n'offre pas encore de textes « classiques ». Par ailleurs, ce théâtre étant tout récent, ne peut-on pas qualifier la plupart des productions d'expérimentales ? On retrouve ici, comme dans le théâtre pour adultes, des pièces écrites pour le divertissement des spectateurs, d'autres de facture poétique ou réaliste, d'autres encore à visée didactique. Le théâtre pour enfants, dans sa diversité, ne correspond cependant pas tout à fait au théâtre pour adultes et certaines de ses techniques et structures dramatiques n'apparaissent pas, ou très peu, dans le théâtre pour adultes. Le théâtre de participation, par exemple, qui a fait l'objet d'une mode passagère chez les adultes, est toujours pratiqué avec les jeunes auprès de qui il revêt un sens tout particulier.

Dans un autre ordre d'idées, il est bon de rappeler que les enfants sont mis en présence du théâtre d'une manière très différente de leurs aînés. Les adultes décident d'aller ou non au théâtre, ils choisissent leur spectacle et, une fois rendus dans la salle de leur choix, ils ont de bonnes chances de former *un* public avec les autres spectateurs. Les enfants vont au théâtre avec l'adulte qui choisit pour eux, ou bien ils assistent au spectacle que l'école leur offre. Ils ne sont pas libres d'établir leur propre sélection.

A chaque moment de notre étude nous n'avons pu que constater à quel point le théâtre pour enfants est un « autre théâtre », un théâtre à créer. Intimement lié à l'art de la scène qu'est le théâtre, il n'en présente pas moins ses qualités propres. Il est à la fois conçu spécifiquement pour ses jeunes spectateurs et attentif aux exigences les plus strictes de l'écriture théâtrale. Dans ses manifestations les plus intéressantes, il est des plus créatifs.

### **Un peu d'histoire en quelques histoires**

Le théâtre pour enfants se développe d'abord majoritairement à l'intérieur des structures administratives et des politiques artistiques établies et maintenues par les compagnies de théâtre pour adultes <sup>(4)</sup>. Le choix des textes, les prévisions budgétaires, la réalisation des productions sont établis par des directeurs, des comédiens, des metteurs en scène qui règlent aussi les spectacles pour adultes. Le théâtre pour enfants, de 1950 à 1965, est partie intégrante de l'aventure québécoise pour l'implantation d'un théâtre de répertoire s'appuyant sur des textes classiques et modernes, et pour la constitution de publics réguliers dans les deux grands centres urbains de Montréal et de Québec. Ce théâtre est donc intégré aux saisons des Compagnons de Saint-Laurent (de 1949 à 1951), du Théâtre-Club (de 1958 à 1962) et des Apprentis-Sorciers (de 1961 à 1967).

Ces trois compagnies n'ont aucune affinité artistique. Elles adoptent néanmoins des attitudes communes à l'égard du théâtre pour enfants : 1° Elles attendent le moment de leur stabilité financière et de leur installation dans une salle de spectacle fixe pour entreprendre la production de pièces pour enfants. 2° Elles identifient leur section spécialisée par un nom différent : le théâtre de l'Arc-en-ciel, le théâtre des Mirlitons. Chez les Apprentis-Sorciers, cette section est sous la direction de Chantal Dupont et Pierre-Jean Guillerier. 3° Elles choisissent des textes en accord avec leur programmation pour adultes et en reflet de leur politique artistique : ceux de Léon Chancerel chez les Compagnons, les contes de Perrault au Théâtre-Club, des improvisations à partir de canevas du Guignol et d'entrées clownesques chez les Apprentis-Sorciers. 4° Elles jouent les fins de semaine, surtout le dimanche après-midi, et pendant les congés scolaires, des spectacles qui comportent aussi des numéros de clowns ou de magiciens et qui durent au moins deux heures. 5° Les comédiens et metteurs en scène s'intéressent indifféremment au théâtre pour adultes et au théâtre pour enfants. 6° L'objectif de ces compagnies est double : a) rejoindre tous les publics potentiels pour sortir le théâtre de la crise qu'il connaît à cette époque ; b) former les spectateurs de demain. 7° Elles produisent pour les enfants jusqu'au moment de leur disparition en tant que compagnie. Leur grande surprise, c'est de constater à quel point cette activité est populaire auprès des jeunes. Elles doivent continuellement doubler le nombre prévu de représentations et quand même refuser des spectateurs.

De 1950 à 1965, les visages du théâtre se multiplient au Québec et les enfants aussi sont conviés à ces découvertes. De 1965 à 1980, deux compagnies institutionnelles de théâtre pour adultes reprennent la production de spectacles pour enfants à l'intérieur de leur structure administrative et artistique unique : le théâtre du Rideau Vert (Montréal), qui s'y adonne avec un enthousiasme et une générosité quasi exemplaires, et le théâtre du Trident (Québec) qui se montre incapable, de façon tout aussi exemplaire, de répondre à ce mandat qui lui a été confié.

C'est à l'occasion de Noël 1967 que le Rideau Vert prépare une super-production de *L'Oiseau bleu* de Maurice Maeterlinck, production qui annonce sans équivoque son intention de définir un second volet à ses activités. Pour son nouveau public la compagnie ne produit pas moins de douze spectacles pendant les quatre saisons suivantes, dont cinq créations québécoises ; elle reprend *L'Oiseau bleu* deux fois puis le remplace par *Alice au pays des merveilles*. Continuant sur cette lancée pendant six saisons, le Rideau Vert produit chaque année, jusqu'en 1977-78, un spectacle de marionnettes tiré d'un conte (Perault, Grimm) dont la réalisation est confiée à Nicole Lapointe et Pierre Régimbald et crée un texte d'André Cailloux. Ces spectacles sont joués les fins de semaine, mais aussi les mardis, mercredis et jeudis pour les enfants des écoles, à raison, parfois, de trois représentations par jour.

En 1978, le Rideau Vert cesse sa programmation jeunesse. D'autres troupes et compagnies s'étant spécialisées dans ce domaine et y consacrant toutes leurs énergies, le Rideau Vert décide, lui, de ne plus s'y intéresser. Les coûts croissants de la production théâtrale expliquent aussi cette interruption d'activité tout comme, sûrement, la non-reconnaissance officielle de ce théâtre et sa non-rentabilité.

C'est aussi la décision que prend le théâtre du Trident en 1976, mais de façon beaucoup moins élégante que le Rideau Vert, après beaucoup d'hésitations et de tergiversations. La cohabitation de ces deux théâtres ne va pas nécessairement de soi, n'est pas non plus souhaitable. C'est dans des conditions différentes que le théâtre pour enfants pourra continuer d'évoluer.

La première compagnie québécoise à se consacrer exclusivement au théâtre pour enfants est le Théâtre pour Enfants de Québec (TEQ), fondé en 1965 par Pauline Geoffrion. Inscrit d'abord à l'intérieur des structures de l'Estoc, petit théâtre d'essai, le TEQ se fait d'abord producteur et invite Pierre Régimbald et ses marionnettes, de même que le mime Marc Doré à se manifester. En janvier 1966, il crée une pièce pour marionnettes de Monique Corriveau, auteur bien connu en littérature de jeunesse, avec la collaboration des comédiens de l'Estoc. Dès la saison suivante, l'Estoc ferme ses portes et le TEQ reste à Québec comme seule compagnie théâtrale en état de production régulière. Pauline Geoffrion, l'administratrice, en confie la direction artistique à Marc Legault et définit une politique artistique à laquelle le TEQ sera fidèle : favoriser la création de textes québécois et en confier la réalisation à des artistes de la ville de Québec.

En sa première saison d'autonomie, le TEQ produit quatre spectacles, dont deux créations ; en 1968-1969, il monte quatre spectacles, dont *Tournebire et le Malin Frigo* de Pierre Morency et *Faby au Far West* de Patrick Mainville, créations qui connaîtront de grands succès à Québec et en tournée. Mais en 1969, malgré une situation financière des plus saines, une administration des mieux réglée et une politique artistique qui a donné les meilleurs résultats qui

soient, la demande de renouvellement de la subvention du TEQ au Ministère des Affaires Culturelles (MAC) est refusée. A cette époque, en effet, le MAC cherche à doter Québec d'une compagnie et de salles de spectacles dignes d'une capitale. A cette fin, il propose la création du Trident, compagnie qui résulterait de la fusion de l'Estoc, disparu en 1967, du théâtre du Vieux Québec, irrégulier et sporadique dans ses productions, et du TEQ, alors en pleine croissance. Pauline Geoffrion refuse cette fusion qui signifie, à toutes fins pratiques, la disparition du TEQ. Mais la fondation du Trident a bel et bien lieu et c'est sur une dernière production au titre évocateur, *Jean de la Voile, le bec à l'eau*, de Jean Royer, que le TEQ ferme ses livres et ses portes.

Le Trident ouvre les siennes en janvier 1971, 18 mois plus tard, avec *Faby en Afrique*, du même Patrick Mainville. C'est le début d'une série d'essais et d'erreurs au bout de laquelle il abandonne le secteur jeunesse.

L'histoire du TEQ est révélatrice. Né au sein d'une compagnie pour adultes, il affirme très tôt son autonomie artistique et administrative et prend un essor assez exceptionnel, preuve de sa vitalité et de sa nécessité. Sous la direction de Pauline Geoffrion, il a toujours maintenu sa politique de création, la seule qu'il pouvait adopter, la seule qui pouvait stimuler auteurs et comédiens. Mais le TEQ est venu en quelque sorte trop tôt. Le ministère de l'Éducation, pas plus que le MAC ne surent qu'en faire. Le subventionner alors que la ville de Québec ne connaissait aucune maison de production pour adultes semblait anormal ; lui ouvrir les écoles alors que personne ne reconnaissait au théâtre et aux marionnettes de pouvoir formateur était irrégulier. Mais le TEQ n'a pas été inutile. C'est à partir de 1973 que les troupes et collectifs de théâtre ont commencé à aborder l'écriture spécifique et la représentation spécialisée en fonction des jeunes publics.

Le développement le plus significatif du théâtre pour enfants au Québec se dessine à partir de 1973-1974. La société québécoise est alors en pleine effervescence. Après les événements d'octobre 1970, le parti québécois a le vent en poupe et sa politique d'indépendance politique et culturelle offre un stimulant indéniable aux jeunes. Entraîné par la création des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay en 1968, par les fondations successives de trois troupes des plus novatrices, le théâtre Euh !, le Grand Cirque Ordinaire et le théâtre du Même Nom <sup>(5)</sup>, le mouvement du Jeune Théâtre vit d'enthousiasme culturel, de recherche théâtrale et de créations. Les Québécois ont besoin de dire, de se dire, de sortir de leur silence, et le théâtre (tout comme la chanson), leur permet de le faire.

Et le théâtre pour enfants est de la partie. Plusieurs événements successifs contribuent à réunir ses partisans et artisans les plus actifs. Des ateliers d'écriture sont organisés par Monique Rioux et le théâtre de la Marmaille sous l'égide du Centre d'Essai des Auteurs Dramatiques (CEAD) en 1972-73 : auteurs, comédiens, enfants y travaillent ensemble. En mai 1973, deux spectacles pour enfants sont donnés dans le cadre du 7<sup>e</sup> Festival du Jeune Théâtre. Ces spectacles sont très différents idéologiquement et esthétiquement et ils suscitent de vives discussions. A partir de 1973 est organisé un festival annuel de théâtre pour enfants où les troupes et compagnies présentent leurs spectacles, en discutent et travaillent en ateliers. Des rencontres sont proposées par le CEAD en 1974-1975 ; divers sujets sont soumis à la discussion dont les publics d'enfants, le répertoire, la production, les fonctions du théâtre pour enfants, etc. Enfin, en janvier 1976 est fondé un comité permanent de théâtre pour enfants intégré à l'association Québécoise du Jeune Théâtre (AQJT), mais autonome dans son fonctionnement.

Les groupes constitués à partir de 1973 sont autonomes artistiquement et financièrement et ils se donnent soit une structure de compagnie (hiérarchisée, procédant à l'embauche de pigistes, produisant des textes commandés, conservant des liens avec l'Union des Artistes), soit un fonctionnement de troupe (noyau central stable et permanent, membres rémunérés sur une base annuelle, écriture et production collectives). Ces groupes jouent surtout en tournées dans les écoles, les salles culturelles et paroissiales, certains d'entre eux pour favoriser l'accès de tous les enfants au théâtre, tous parce que les salles subventionnées programment peu de spectacles pour enfants, sinon seulement le dimanche et lors des vacances scolaires (6).

Le « nouveau théâtre pour enfants » qui s'amorce alors ne se fait pas dans le sens d'une continuation mais intervient comme une rupture par rapport à ce qui a précédé, rupture dont l'élément majeur se situe au niveau du « dire ». Les nouveaux créateurs considèrent que les enfants sont des êtres humains à part entière, qu'il ne convient pas de les enfermer dans le ghetto d'une enfance dorée et que le théâtre peut leur présenter autre chose qu'un divertissement léger et inoffensif. Les caractéristiques de ce nouveau théâtre peuvent se résumer comme suit : il vise à la recherche et la création. Il est en constante invention de ses textes, de ses modes de théâtralisation et il porte une attention critique particulière aux contenus thématiques de ses spectacles qu'il veut émancipateurs et progressistes. Il se préoccupe prioritairement de ses jeunes spectateurs qu'il considère comme ses premiers critiques et chez qui les créateurs vont chercher l'information et l'inspiration nécessaires à leur écriture. Il s'ouvre à de nombreux lieux de diffusion.

La majorité des groupes de théâtre pour enfants sont, en 1980, affiliés à l'AQJT, l'ASSITEJ-Canada ayant connu des difficultés d'implantation et l'AQJT demeurant, historiquement, un important lieu de rencontre des artistes et créateurs du Jeune Théâtre, un lieu d'unification des forces et de revendication.

Les organismes subventionneurs ont été lents à réagir au phénomène du théâtre pour enfants. Le sort que le MAC réserve au Théâtre pour enfants de Québec, en 1969-70, est révélateur d'une incompréhension qui dure jusqu'en 1975. Ce n'est qu'en 1976 qu'on en trouve quelque mention dans le « livre vert » du ministre Jean-Paul L'Allier (*Pour l'évolution de la politique culturelle*), et encore est-ce sous forme de questions sur la place à lui accorder. Le Conseil des Arts du Canada commande un premier rapport sur ce théâtre dès 1973, répond aux demandes de subvention au fonctionnement à partir de 1975-76 et reçoit un second rapport fort substantiel en 1978 soumis par Linda Gaboriau : *Rapport d'évaluation de l'aide du Conseil au théâtre pour la jeunesse*.

En 1980-81, la moyenne des subventions accordées aux 16 troupes et compagnies les plus représentatives du théâtre pour enfants au Québec est de 16.000 \$ pour le Conseil des Arts du Canada et de 23.295 \$ pour le ministère des Affaires culturelles du Québec. Pendant les deux saisons 1979-1981, ces 16 groupes ont produit 32 spectacles, dont 19 créations.

En 1980, le théâtre pour enfants vit une situation ambiguë au Québec. Il a évolué de façon exemplaire. Des artisans-créateurs lui ont accordé l'autonomie dont il avait besoin pour s'épanouir en lui façonnant des structures administratives et un cadre associatif adéquats ; son festival annuel est maintenu (et fêtera son 10<sup>e</sup> anniversaire en août 1983) ; ses productions sont subventionnées et trouvent leur place dans les écoles et les salles publiques. Et pourtant, ce théâtre se heurte encore à l'absence d'une politique culturelle claire

en ce qui concerne l'enfance. L'implantation de ce théâtre n'est donc pas définitivement assurée. En 1980, ce sont encore ses propres artisans qui le défendent le plus ardemment, comme ils l'ont fait constamment depuis 1973.

### Une écriture en évolution

L'écriture des pièces et des spectacles en théâtre pour enfants s'est souvent trouvée liée aux conditions de leur réalisation et de leur diffusion. Le public des enfants a ceci de particulier qu'il a mis du temps à être connu et reconnu par les créateurs et producteurs comme public normal, régulier, ayant ses goûts, ses préférences, voire ses besoins, et sachant reconnaître et apprécier ce qui lui convient. Le fait est qu'on a produit du théâtre pour les enfants avant même de s'interroger sur la nature des rapports que ces derniers étaient en mesure d'entretenir, ou non, avec le théâtre.

Le théâtre qu'on leur propose d'abord se justifie par le divertissement qu'il procure. Les gens de théâtre souhaitent amuser le jeune public, lui faire faire des expériences nouvelles, le mettre en contact avec la « magie » du théâtre : magie des masques, des costumes, des histoires, magie des magiciens, même. Ils lui présentent des spectacles de variété comme cet *Ali Baba* du Théâtre-Club (1958) qui réunit autour de Michel le Magicien divers personnages bien connus de la télévision, ou comme ces sketches des Marionnettes Daudelin (1952) où l'on peut voir « Jonas tomber à la mer [...] ; le Chaperon rouge donner enfin une raclée bien méritée au loup [...] ; mademoiselle Josette, le voleur Rodolphe, l'agent de police Firmin, dans une comédie dramatique au sujet du collier de Josette [...] ; les trucs du magicien Cléopâtre, les tours de force du clown Ric [...] ». Les premières présentations du Vagabond, castelet ambulant de la ville de Montréal, celles de Pierre Régimbald, marionnettiste, sont aussi composées de numéros de cirque, ou des diverses péripéties d'un voyage autour du monde. Dans ces spectacles, aucun des thèmes n'est approfondi, aucun des personnages n'a de consistance particulière : la représentation éblouit et divertit, c'est là son seul objectif.

Il est vrai que la revue, suite de sketches et de numéros dansés et chantés, a une longue tradition populaire au Québec. Peut-on voir là certaines influences d'un théâtre sur l'autre, influences qui se réalisent avec un décalage temporel d'une quinzaine d'années ? Toujours est-il que jusqu'en 1965, une présentation pour enfants comporte, chez les Apprentis-Sorciers, tout autant qu'à la Roulotte, plusieurs composantes chantées, mimées, jouées, avec ou sans masques ou marionnettes et clowns.

On cherche donc à divertir les enfants, mais aussi à les émerveiller et on adapte à leur intention les contes de Perrault, surtout, ceux de Grimm et, plus tard, ceux d'Andersen ; on met ensuite à profit les légendes tirées du folklore québécois et international. A la Roulotte, *Barbe Bleue*, *Pinocchio*, *Le chat botté*, *Le soldat au briquet*, *La belle au bois dormant* sont produits puis repris très régulièrement dans des adaptations qui les transforment souvent, qui les allègent toujours et qui soulignent surtout leurs détails humoristiques ou fabuleux.

Dans le théâtre pour enfants au Québec, le désir de présenter des spectacles aux jeunes a précédé, en quelque sorte, toute réflexion sur l'écriture des textes pouvant leur convenir. Les gens de théâtre voulaient jouer pour eux, les inviter au spectacle sans savoir précisément ce qu'il fallait leur offrir et sans avoir préalablement analysé leurs propres intentions théâtrales.

L'écriture théâtrale pour enfants a ensuite été marquée par l'influence des émissions télévisées. L'exemple le plus significatif en est fourni par La Roulotte (1957) :

Cette année, La Roulotte se transforme en un énorme téléviseur, grandeur nature et en couleurs, et le spectacle s'inspire des programmes les plus connus de notre télévision, adaptés à la mentalité enfantine. L'émission " Aventures " retrace quelques épisodes des voyages captivants de la famille Mahusier. Des gags commerciaux parodiant la télévision des adultes passent en guise d'intermède. Au même programme, la pantomime *Un simple soldat et le briquet* est présentée à la façon d'un télé-théâtre de Marcel Dubé.

Certains auteurs, à des degrés divers et avec plus ou moins de bonheur, écrivent leurs pièces à la façon des continuités télévisées. Les textes sont établis autour de personnages principaux qui vivent diverses situations et aventures. De 1969 à 1972, Richard Alarie promène Cocasse et Ricochon sur la planète Mars, à l'école, en vacances, au cirque, chez les Indiens, etc. ; Serge Marois écrit, de 1967 à 1973, les dix canevas des *Aventures de Popette et Totoche*. Monique Corriveau crée en 1966 tout un petit monde pour les spectateurs du théâtre pour enfants de Québec. Timothé en est le héros. Jeune étudiant, il arrive au village de St-Epouvantail où il trouve à se loger chez Mme Chose. Cette comère de village habite avec sa fille Chouchoute et a comme locataire régulier M. Nuage, le savant distrait. Militor, le policier-pompier-détective du village, Jean-Eugène Népomucène, Fichu Ben le bandit, Mme Indigo, Bis le perroquet, Rémi Flûte, d'autres personnages encore vivent toutes sortes d'aventures alors qu'ils suivent ou précèdent Timothé dans ses braves équipées.

Roland Lepage choisit en 1968 et en 1969, de transposer à la scène trois épisodes de son émission à succès, *La Ribouldingue*. Le grand plaisir des enfants est, bien sûr, de retrouver des personnages connus joués par les comédiens du petit écran. Or, c'étaient là les seuls avantages, sinon les seules qualités de ces textes qui, transposés, s'avéraient faibles dramatiquement et pauvres quant à leurs contenus. Il devint par ailleurs évident qu'au théâtre les mêmes personnages ne peuvent pas, comme à la télévision, revenir chaque semaine dans des épisodes nouveaux. La télévision a donc, pendant un certain temps, fourni au théâtre un modèle qui ne lui convient pas.

A partir de 1968 et jusque vers 1975, c'est le théâtre de participation qui connaît une vague importante de popularité. *Tournebire et le Malin Frigo* de Pierre Morency, créé par le théâtre pour enfants de Québec en 1969, constitue sans doute le texte qui, le premier, lance de façon évidente et voulue des appels répétés à la participation des enfants pendant la représentation. Les comédiens et les auteurs avaient déjà remarqué à quel point et avec quelle facilité les enfants réagissent physiquement et vocalement aux stimuli venant de la scène ; mais, à partir de 68-69, cette participation est vue comme l'indice irrécusable d'une bonne pièce ou d'une représentation réussie. Mieux les enfants répondent aux questions qu'on leur lance, plus ils crient leur rejet du « méchant » et leur admiration unanime pour le « bon », meilleur est l'événement théâtral. On trouve plusieurs de ces incitations à la participation, qui n'est trop souvent que manipulation émotive, dans les pièces d'André Cailloux (1971-1978) et dans celles produites par le théâtre des Pissenlits jusqu'en 1977.

Suzanne Lebeau et le théâtre du Carrousel, plutôt que de verser dans cette mode, ont voulu teinter les rapports comédiens-spectateurs de ce qu'ils ont

appelé de la complicité. Au départ, comme dans *Ti-Jean voudrait ben s'marier, mais...* (1974), ils invitent les enfants à prendre part au spectacle dans des rôles et fonctions qu'ils choisissent eux-mêmes. Ici, la pièce se passe sur la place publique d'un village où les enfants se trouvent comme spectateurs mais aussi comme personnages : cordonnier, boulanger, médecin, forgeron, notaire, curé. Ils prennent part à l'action quand on le leur suggère, en respectant leur personnage et pour répondre à l'appel qui leur est lancé <sup>(7)</sup>. Plus récemment, avec *Une lune entre deux maisons* (1979) <sup>(8)</sup>, les comédiens prennent les spectateurs à témoin du rapport d'amitié qui s'est créé entre eux. Les enfants ne participent pas physiquement à l'action mais ils en sont les complices. Ce concept de complicité trouve sa place dans le théâtre pour enfants, parce que les jeunes désirent se sentir effectivement impliqués dans ce qui se passe sur scène, mais impliqués dans le respect de leur intégrité.

L'écriture doit donc être d'abord et avant tout marquée par son rapport aux jeunes spectateurs. Quand ce théâtre est diffusé en milieu scolaire, il est souvent davantage marqué par l'école qui préfère que tout ce qui entre en classe y appuie, confirme, continue, ou remplace les enseignements donnés. A partir de 1974-75, alors que les troupes et compagnies se mettent à voyager sur les routes des tournées, l'école accueille volontiers des spectacles sur la lecture, sur la géographie, sur l'alimentation, sur la sexualité ; elle en commande même sur le sexisme, le système métrique (récemment introduit au Québec), sur le vandalisme, sur la pollution. A notre connaissance, cependant, l'écriture théâtrale soumise aux exigences de l'enseignement n'a pas donné de pièces qui soient des œuvres, qui dépassent ce seul moment de leur présentation scolaire. L'école, par ailleurs, n'a pas trouvé le moyen d'être un partenaire de la création théâtrale. Elle a accueilli ou refusé, voire censuré des représentations, mais elle ne s'est pas engagée dans un dialogue créateur avec les gens de théâtre.

Ce bref survol de l'écriture théâtrale en direction des jeunes publics souligne les modes, les genres, les influences, mais ne donne pas encore à apprécier les meilleurs textes du théâtre pour enfants québécois. Ils existent ces textes qui, étant d'abord écrits pour les jeunes et spécifiquement à leur intention, possèdent les qualités de l'œuvre théâtrale. Ils sont issus de la volonté créatrice de leurs auteurs, traitent de préoccupations contemporaines dans des formes et des structures qui sont, elles aussi, en rapport avec la production artistique contemporaine. J'en énumère quelques-unes : *Une ligne blanche au jambon*, de Marie-Francine Hébert (1970) <sup>(9)</sup> ; *C'est tellement « cute » des enfants*, de Marie-Francine Hébert (1975) <sup>(10)</sup> ; *Une fable au chou*, du théâtre de l'Œil (1975) ; *Sers-toi de tes antennes*, de Michel Garneau (1976) ; *Le grand jour*, de François Depatie (1976) ; *L'âge de Pierre*, du théâtre de la Marmaille (1978) ; *Une lune entre deux maisons*, de Suzanne Lebeau (1979) ; *Un jeu d'enfants*, du théâtre de Quartier <sup>(11)</sup> ; *Pleurer pour rire*, de Marcel Sabourin <sup>(12)</sup>.

Pièces fantaisistes ou réalistes, de revendication ou d'explication, poétiques ou engagées, elles traitent de thèmes d'intérêts divers : l'identité, le pouvoir, la peur, l'amitié, l'émotion et son expression, les rapports enfants-adultes. Leur structure dramatique, leurs personnages, leur écriture ont une qualité théâtrale indéniable. Leur particularité est d'avoir été écrites *pour* un public, ce qui ne constitue en rien une pratique d'exclusion ou de réduction, ce qui définit au contraire une pratique normale de création.

C'est dans cette optique que nous soumettons la définition suivante du théâtre pour enfants, de cet « autre » théâtre :

Le théâtre pour enfants, c'est celui qui est voulu, pensé et produit, dans et avec tous les éléments signifiants du langage théâtral, en fonction des jeunes, à partir de thématiques, de fables, de personnages qui les concernent, qui leur conviennent, qu'ils reconnaissent comme tels et en faveur desquels ils peuvent développer une écoute, une attitude de réception qui les engage dans leur esprit, leur corps, leur sensibilité. La qualité de ce théâtre est liée au double engagement que ses créateurs manifestent envers les enfants et envers leur art-métier <sup>(13)</sup>.

Le théâtre pour enfants au Québec a donc une histoire récente révélatrice, histoire marquée de points de repère et de tournants significatifs. Il s'est d'abord développé parallèlement au théâtre pour adultes puis de façon autonome. Son problème le plus aigu a été celui du répertoire, et ses artisans se sont consacrés au développement d'une écriture qui soit pleinement satisfaisante. Ils ont aussi élaboré des structures artistiques et administratives adéquates et établi des circuits de diffusion pour leurs spectacles.

Théâtre contemporain, manifestation artistique à part entière, ce théâtre s'appuie sur des acquis ; ce n'est cependant qu'aux conditions suivantes qu'il évoluera et continuera de se manifester : 1° que des politiques d'appui soient clairement énoncées en sa faveur par les ministères de l'Éducation, des Loisirs et des Affaires culturelles ; 2° que le ministère des Affaires culturelles du Québec et le conseil des Arts du Canada continuent et améliorent leur aide à la recherche et à la création nécessaires dans ce domaine ; 3° que les représentations aient accès à des salles de spectacles adéquatement équipées ; 4° que les critiques et les analystes, les journalistes et les universitaires développent à son égard une approche critique adéquate.

Le théâtre pour enfants est riche de magnifiques promesses. Puissent-elles se réaliser.

\*

\* \*

## NOTES

- 1 Le théâtre pour adolescents relève de productions et d'analyses différentes.
  - 2 Le théâtre pour enfants, dans sa spécificité, reste toujours accessible à tout spectateur intéressé.
  - 3 **Le théâtre à la p'tite école**, par Hélène Beauchamp et le Groupe de recherche en théâtre pour enfants, publié par le ministère des Affaires culturelles du Québec, 1978 ; deuxième édition augmentée 1981.
  - 4 A l'exception de La Roulotte et du Vagabond qui sont liés aux activités que la ville de Montréal prévoit l'été dans ses parcs et sur ses terrains de jeux.
  - 5 Sur quelques-unes des manifestations les plus importantes du théâtre québécois à partir de 1969, consulter : **Jeu, Cahiers de théâtre**, n° 5, printemps 1977 pour le dossier Grand Cirque Ordinaire ; **Jeu, Cahiers de théâtre**, n° 13, automne 1979 pour le dossier Jean-Claude Germain ; **Jeu, Cahiers de théâtre**, n° 2, printemps 1976, et n° 3, été-automne 1976, pour l'article de Gérald Sigouin : « Orientation et mutations du théâtre... Euh » ; Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, **Théâtre québécois I**, Hurtubise HMH : Montréal, 1970, 254 p. et **Théâtre québécois II**, Hurtubise HMH : Montréal, 1980, 247 p.
  - 6 Depuis 1980, des représentants du théâtre de la Marmaille, du théâtre de l'Œil et du théâtre du Carrousel, de l'AQJT, d'ASSITEJ et de l'Association québécoise des marionnettistes travaillent à un projet de Centre Québécois de théâtre pour l'enfance et la jeunesse, lieu de diffusion théâtrale qui serait géré par l'ensemble des groupes. Le projet avance lentement malgré l'accord théorique des représentants des organismes municipaux, provinciaux et fédéraux.
  - 7 Consulter Brian Way, **Audience Participation, Theatre for Young People**, Boston : Walter H. Baker Co., 1981. **Ti-Jean voudrait ben s'marier, mais...** est une pièce inédite de Suzanne Lebeau disponible au Centre d'essai des auteurs dramatiques.
  - 8 Suzanne Lebeau, **Une lune entre deux maisons**, Montréal : Editions Québec/Amérique, coll. Jeunes Publics, 1980.
  - 9 Marie-Francine Hébert, **Une ligne blanche au jambon**, Montréal : Leméac, coll. Théâtre pour enfants, 1974.
  - 10 Marie-Francine Hébert, **C'est tellement « cute » des enfants**, Montréal : Editions Québec/Amérique, coll. Jeunes Publics, 1980.
  - 11 Théâtre de Quartier, **Un jeu d'enfants**, Montréal : Editions Québec/Amérique, coll. Jeunes Publics, 1980.
  - 12 La plupart des textes non publiés sont disponibles au Centre d'essai des auteurs dramatiques.
  - 13 Définition tirée de **Approvoiser le théâtre, les enfants et le jeu dramatique**, à paraître chez A. de Boeck : Bruxelles, à l'automne 1983.
- \* Ce texte reprend certains éléments et conclusions de notre thèse de doctorat (Ph. D. en études littéraires) soutenue à l'université de Sherbrooke en septembre 1982 (à paraître).

\*

\* \*

## FORMES THEATRALES ET COMMUNAUTE FRANCO-ONTARIENNE

par Jean-Marie DALPE, Alain POIRIER,  
Lise LEBLANC, Marc HAENTJENS  
Théâtre-Action, Ottawa

Présenter en quelques pages l'importance et le dynamisme du théâtre franco-ontarien est une entreprise difficile, surtout quand on y travaille de l'intérieur depuis de nombreuses années et qu'on veut traduire pour des observateurs extérieurs les différents moments qui ont composé son cheminement. Il faut dire peut-être pour commencer que la durée ne revêt pas ici et là la même signification. En à peine plus de dix ans, le théâtre franco-ontarien est passé d'une structure de théâtre « amateur » dispersée et composée d'à peine plus d'une dizaine de troupes à une structure relativement unifiée, intégrant plus de soixante-dix troupes de professionnels et d'amateurs et réfléchissant sur des modèles de création, d'animation et de fonctionnement que poursuivent les principaux artisans du jeune théâtre contemporain.

Pour expliquer cette accélération, il nous a semblé important de la situer d'abord géographiquement, dans le contexte très particulier de l'Ontario francophone ; puis d'en reconstituer l'évolution historique, avant finalement de dégager les lignes de force de ce mouvement théâtral qui fonde, en quelque sorte l'originalité du théâtre franco-ontarien.

\*

\* \*

### I - LE CONTEXTE GEOGRAPHIQUE

#### 1. L'Ontario

Avec ses 8 530 000 habitants (recensement de 1981), l'Ontario est la plus peuplée des dix provinces canadiennes. Voisine du Québec, elle en est pour autant différente à bien des égards. L'Ontario se divise en trois grandes régions. Le sud, où se concentre plus de 70 % de la population, est voisin des Etats-Unis. Le centre et le nord de la province ont une population plus clairsemée, répartie dans des petites villes et des villages souvent isolés. Le Grand Nord constitue la porte d'entrée de l'Arctique canadien.

L'activité économique, bien que très diversifiée, présente des caractéristiques régionales. Ainsi, le sud de la province constitue le haut-lieu de l'industrie manufacturière canadienne. On y pratique également une agriculture très diversifiée. L'économie du nord et du centre repose essentiellement sur l'agriculture et l'exploitation des richesses naturelles (forêts et mines). Récemment, comme l'ensemble des économies occidentales, l'Ontario a connu des périodes d'inflation et de récession qui ont entraîné la disparition de nombreux emplois ainsi que des mises à pied massives.

Il est difficile de rappeler en quelques lignes l'histoire de l'Ontario. Mais on peut dégager quelques grandes périodes qui permettront de mieux apprécier la composition ethno-culturelle de l'Ontario d'aujourd'hui. Avant l'arrivée des Français, venus peupler la Nouvelle-France, les Amérindiens habitent quelques régions de l'Ontario. La colonie française s'établit dans le sud, dans des endroits connus aujourd'hui sous les noms de Toronto, Windsor, Penetanguishene.

Sous le régime anglais, les établissements se multiplient. Au moment de la fondation du Canada en tant que Confédération des provinces (1867), les zones démographiques de l'Ontario commencent à ressembler à celles qu'on connaît aujourd'hui. L'activité économique de l'ouest du pays, l'exploitation minière et forestière à grande échelle, la dépression des années 30, la Deuxième Guerre mondiale, sont autant de facteurs qui contribuent au peuplement de l'Ontario au cours du siècle. De Wasp qu'elle était, la mosaïque ethno-culturelle de l'Ontario se diversifie considérablement.

L'Ontario entre de plain-pied dans l'ère des communications et se veut à la fine pointe de la révolution technologique. L'influence des Etats-Unis se fait de plus en plus sentir, aussi bien dans les domaines de l'économie (multinationales) que de la culture (médiats électroniques, cinéma).

Il faut mentionner en terminant le rapprochement que l'Ontario opère avec la France dans le but premier de développer des échanges commerciaux. L'ouverture récente d'une Délégation de l'Ontario à Paris pourrait également favoriser les échanges culturels et artistiques.

## **2. L'Ontario français**

Il existe en Ontario une collectivité dont la caractéristique première est la langue française. Les démographes utilisent généralement trois définitions pour identifier le groupe franco-ontarien. Selon le recensement de 1981, les Ontariens de descendance française représentent près de 9,5 % de la population ; ceux dont la langue maternelle est le français constituent 5,5 % de la population, alors que ceux qui déclarent le français comme langue d'usage à la maison ne forment que 3,9 % de la population. Selon les mêmes statistiques, environ 475 000 personnes se déclarent de langue maternelle française. En dix ans, la proportion est tombée de 6,3 % à 5,5 %.

Cette population française est répartie presque également entre les trois grandes zones géographiques que sont le sud, l'est et le centre-nord. Mais son importance relative varie considérablement, représentant respectivement 2 %, 20 % et 15 % de la population totale. Dans certains comtés de l'est et certains villages du centre-nord, les francophones forment parfois plus de 90 % de la population totale ; alors que, dans la zone la plus peuplée du sud, ce pourcentage dépasse rarement 2 %.

A cause de facteurs économiques, sociaux et culturels, tels que la disponibilité des emplois, la langue de travail, l'influence culturelle des Etats-Unis, et les mariages linguistiquement mixtes, on observe chez la population franco-ontarienne un phénomène d'assimilation ou de transfert linguistique vers le groupe linguistique majoritaire. Il n'est pas étonnant de constater que le taux d'assimilation est inversement proportionnel à l'importance des francophones dans une région donnée ; ainsi, dans certains groupes d'âge, l'assimilation atteindra plus de 75 % de la population du sud, comparativement à 15 % dans l'est.

Au cours des années, les Franco-Ontariens ont su se donner des structures de regroupement et de représentation dans les domaines politique, économique, social et culturel. C'est la lutte pour l'obtention de services d'éducation en français qui a d'abord amené les francophones à se regrouper en associations régionales et provinciales, vouées à la défense de leurs droits. Des clubs sociaux, des caisses d'épargne et de crédit, des coopératives agricoles, des centres culturels, des associations professionnelles, des paroisses et des écoles, sont autant de structures qui aujourd'hui permettent aux Franco-Ontariens de partager leurs aspirations communes.

Néanmoins, cette réalité demeure fragile. En dépit de son appareil institutionnel et malgré le progrès relatif qu'elle a connu depuis vingt ans, la minorité franco-ontarienne demeure un groupe opprimé. Constamment en lutte pour obtenir la reconnaissance de leurs droits, les Franco-Ontariens se butent à l'indifférence de leur gouvernement provincial et parfois à l'incompréhension de la majorité anglophone. Ils se heurtent aussi, comme toute collectivité, à des divisions idéologiques internes. L'affrontement des factions militantes et de l'élite traditionnelle rendant d'autant plus difficile la recherche d'un consensus.

Depuis dix ou quinze ans, les francophones de l'Ontario ressentent le besoin de se donner une identité propre. Le véhicule privilégié en est souvent, surtout pour un groupe minoritaire, l'activité artistique et culturelle. Au cours des années, le nombre et la qualité des intervenants a rapidement augmenté, de sorte qu'on peut conclure à un bilan nettement positif. Sans procéder à une énumération de tout ce qui existe, on peut mentionner au moins : une quinzaine de centres culturels permanents et de nombreux clubs sociaux impliqués dans les domaines culturel et artistique ; les Editions Prise de Parole et les Editions l'Interligne (qui publient le magazine culturel trimestriel *Liaison*) ; une presse écrite comportant un quotidien et une dizaine d'hebdomadaires régionaux ; trois stations de télévision et une dizaine de stations de radio ; une communauté d'artistes visuels, de chansonniers, de poètes et d'artisans ; quelques réseaux de spectacles à l'échelle régionale et provinciale ; une certaine activité cinématographique ; enfin, de grandes manifestations artistiques annuelles, telles que *La nuit sur l'étang* ou le *Festival franco-ontarien* ; et, bien sûr, toute une activité théâtrale qui demeure le moteur le plus dynamique de la vie culturelle franco-ontarienne.

## **II - LE THEATRE FRANCO-ONTARIEN ET SON HISTOIRE**

Il se faisait bien du théâtre avant 1970 mais on ne peut vraiment parler de théâtre franco-ontarien que depuis environ 10 ans. Car c'est avec l'émergence d'une identité culturelle « québécoise » (la révolution tranquille des années 60) et son nationalisme de plus en plus grandissant que l'Ontario français a dû se définir face à sa propre identité. C'est la naissance de la francophonie hors Québec, noyée dans une mer anglophone, minoritaire à travers neuf provinces canadiennes. Le problème ne se pose sans doute pas pour les Acadiens, qui formaient déjà un peuple ayant une identité propre (et une histoire) ; il est plus évident pour les Canadiens-Français des autres provinces comme l'Ontario, première plus grande population francophone en nombre hors Québec, et encore davantage pour l'ouest du pays, où il nécessite une redéfinition de l'identité et de l'appartenance. La lutte devient double, revendication du fait français face aux anglophones, définition d'une identité propre face au Québec ; pour ces Canadiens-Français devenus francophones hors Québec ou devenus Franco-Ontariens, Franco-Manitobains, Franco-Albertains, Fransaskois, etc.

En Ontario la naissance d'un jeune théâtre coïncide avec cette recherche d'une nouvelle définition de l'identité. C'est peut-être parce que cette recherche est un phénomène plus naturel et plus essentiel chez les jeunes que ce mouvement franco-ontarien a été amorcé et porté par les jeunes. Le théâtre va être dans cette quête un instrument privilégié. Se l'appropriant par le biais de la création collective ils vont en faire le principal véhicule de leur imaginaire, lui faisant jouer dans l'affirmation culturelle un rôle de tout premier plan.

Cette réalité se manifeste dans le formidable développement du théâtre franco-ontarien. Ainsi, alors qu'en 1971 on pouvait compter à peine quinze troupes de théâtre amateur, dix ans plus tard on peut dénombrer :

- cinq structures professionnelles dont deux s'appuyant sur une salle, le théâtre du P'tit Bonheur (Toronto) et La Corvée (Ottawa), et trois fonctionnant sur le mode de la tournée : le théâtre du Nouvel Ontario (Sudbury), d'la Vieille 17 (Rockland) et le théâtre des Lutins (Ottawa) ;
- une cinquantaine de professionnels actifs, comédiens, techniciens, metteurs en scène, auteurs, animateurs ;
- une tradition dramaturgique, concrétisée par une centaine de textes/écrits dont plus de trente montés professionnellement et près d'une dizaine publiés ;
- enfin une vitalité exceptionnelle du théâtre amateur (plus de soixante-dix troupes) s'incarnant en particulier dans le théâtre communautaire mais demeurant aussi présent dans le théâtre étudiant, foyer originel de tout ce développement.

Parti en 1970 de quelques petits noyaux d'activités, le théâtre franco-ontarien a dû faire un bond prodigieux pour arriver à ce résultat. Mais il est bien évident que cet essor ne s'est pas fait de manière linéaire, qu'il a connu des élans et des soubresauts et qu'il a dû compter dans son histoire sur des structures d'appui successives.

## **1. Les balbutiements : 1972-1975**

C'est avec *Moé j'viens du nord'stie* (1970) d'André Paiement, étudiant à l'université Laurentienne à Sudbury, qu'on assiste aux premiers balbutiements du théâtre franco-ontarien. Cette période correspond à l'essor du théâtre étudiant (écoles secondaires) et universitaire mené principalement dans le nord et l'est de la province.

Dans le nord, André Paiement, un des principaux leaders du mouvement du Nouvel Ontario, fondera en 1972, à Sudbury, le théâtre du Nouvel Ontario ainsi que le groupe de musique CANO (coopérative des artisans du Nouvel Ontario) mais c'est surtout grâce à son talent de dramaturge que les premières tournées (1973-1974) seront effectuées par le théâtre du Nouvel Ontario avec ses pièces comme *Lavalléville* (qui traite de la réalité des habitants d'un village du nord repliés sur eux-mêmes et isolés dans les bois dans le vaste nord ontarien) ou encore *La Vie et les Temps de Médéric Boileau* (qui traite de l'arrivée en ville d'un vieux bûcheron devenu trop vieux pour bûcher).

Pendant cette période, dans l'est, l'Atelier d'Ottawa, une maison pour les francophones, offre un espace d'atelier pour les jeunes de la région intéressés à diverses disciplines artistiques et principalement théâtrale ainsi qu'un lieu de

production francophone pour les amateurs et professionnels de la région. L'Atelier devient vite le lieu où les troupes de jeunes fervents du théâtre viennent faire des expériences et produire des spectacles de théâtre.

Dans le sud, bien qu'on n'assiste pas au même élan, le théâtre du P'tit Bonheur, qui existe depuis 1967, offre un répertoire québécois et français aux francophones, francophiles et anglophones intéressés à la réalité française ; mais en fait il faudra attendre 1975 et la fondation à Toronto de *Perds Pas L'Nord* pour voir naître une troupe de théâtre régionale qui produise des spectacles de création en tournée dans le sud ontarien.

C'est aussi à cette époque (1972) que se produit un événement déterminant pour les Franco-Ontariens. Il s'agit de la fondation de Théâtre-Action. C'est à la suite d'un rapport d'enquête sur le théâtre jeunesse franco-ontarien qu'il est recommandé de constituer un organisme de services qui mettrait à la disposition des groupes et individus un ensemble de ressources ponctuelles telles que des spécialistes en théâtre, en animation, et des programmes d'échange, de rencontre et de formation selon les besoins identifiés (stages, festivals, tables de concertation). Cet organisme jouera durant toute la période 1972-1982 un rôle majeur aussi bien dans l'émergence des structures et des ressources que dans l'orientation et la réunion des principaux intervenants-auteurs d'une vision commune du cheminement théâtral.

Deux ans plus tard (1974), on assiste au premier festival provincial du théâtre franco-ontarien. Premier grand ralliement où les forces vives théâtrales des quatre coins de la province se rencontrent, échangent, se forment et se fêtent pendant une semaine. Cet événement fut un catalyseur énorme pour l'avancement du théâtre franco-ontarien. Ce festival qui va se reproduire d'année en année (de manière itinérante) va créer à l'appui de l'organisme provincial les assises d'un réel mouvement théâtral qui s'affirme à partir de 1975. C'est aussi cette année-là que Théâtre-Action crée un nouveau programme de festivals régionaux étudiants dont l'objectif est d'assurer au théâtre franco-ontarien une relève.

Il faut souligner que 1975 apporte également une première coproduction professionnelle entre l'Atelier et le théâtre du Nouvel Ontario. Cette alliance produira et tournera une adaptation du *Malade Imaginaire* et à l'automne donnera lieu à la naissance d'une nouvelle troupe à Ottawa, le théâtre d'la Corvée : troupe qui se fait connaître par son théâtre de rue et son mode d'intervention sociale à Ottawa-Vanier et devient vite la première troupe de tournée provinciale qui ait un caractère nationaliste franco-ontarien.

## **2. L'affirmation radicale : 1976-1979**

L'année 1975 est un tournant qui conduit à une affirmation plus radicale de l'identité franco-ontarienne. C'est l'époque de la grande vague de la création collective menée par le théâtre d'la Corvée et d'la Vieille 17 ainsi que celle de la solidification des structures professionnelles : Théâtre du Nouvel Ontario, Théâtre du P'tit Bonheur et l'Atelier.

La création qui ressort de cette période est *La Parole et la loi* (1979), une création portant sur le fameux Règlement XVII instauré par le gouvernement de l'Ontario en 1912 et interdisant l'enseignement du français dans les écoles catholiques. Cette création collective à caractère historique mais très contemporaine dans son message et sa forme connaît un succès national. La Corvée

est à l'époque la troupe franco-ontarienne la plus connue et la plus respectée dans le mouvement culturel franco-ontarien.

Riche de tout ce passé ainsi que de la formation de comédiens franco-ontariens dans des écoles de théâtre au Québec, l'Ontario voit naître une nouvelle troupe. C'est à la suite du 5<sup>e</sup> festival provincial de Théâtre-Action en 1979 que le théâtre d'la Vieille 17 est créé. Son apport majeur dans l'évolution du théâtre sera son concept de troupe en région. Offrant à la fois des créations professionnelles en tournée et un programme d'animation régionale, ce collectif de comédiens-animateurs devient vite un modèle pour les troupes.

C'est aussi une période de solidification des structures. Le théâtre du Nouvel Ontario (Sudbury), le théâtre du P'tit Bonheur (Toronto) et l'Atelier (Ottawa) obtiennent des salles de spectacles dans les trois métropoles. Ce nouveau pas les amène à se repenser et à introduire une plus grande diversité dans leur répertoire. C'est ainsi que le théâtre du Nouvel Ontario passera d'un théâtre essentiellement de création et de tournée à un théâtre en partie de répertoire québécois. Cette transition ne se fait pas sans mal. Les principaux problèmes se situent au niveau de l'adaptation de la création collective aux structures de théâtre institutionnel rattaché à la gestion de la salle de spectacle.

Théâtre-Action pendant cette période donne la priorité à la formation. On offre des stages en dramaturgie, en administration, théâtre pour enfants, des coups de pouce en éclairage, en jeu, en mise en scène, création collective et on aide des jeunes à préparer des auditions pour les écoles de théâtre.

### **3. L'élargissement : 1980-1983**

Avec la venue de la Vieille 17, l'élargissement est amorcé sous le signe de l'intervention sociale. Fort de l'affirmation de son identité, le théâtre se tourne davantage vers l'extérieur et devient de plus en plus un outil d'intervention sociale et de développement de la communauté franco-ontarienne. On s'intéresse aux grèves des travailleurs du secteur industriel qui donnera lieu à la pièce *Hawkesbury Blues* en 1982 et aux mineurs de Sudbury qui conduira à la création de *Nickel* qui sera jouée à l'automne 1983.

Limité par l'utilisation unique de la création collective, on cherche des créations franco-ontariennes d'auteurs et même de collectif d'auteurs. Certains collectifs d'auteurs se forment comme Trudel/Caron/Haentjens pour *Strip* et Dalpé/Haentjens pour *Hawkesbury Blues*. Il y a une évolution au niveau de la recherche de la forme et du contenu. Ayant cheminé depuis plusieurs années avec la création collective où le contenu et la forme se chevauchent constamment, on essaie de les dissocier à nouveau. En laissant la composition de la pièce à un collectif d'auteurs, on peut passer plus de temps à travailler la forme. On constate très rapidement qu'ayant assimilé les méthodes de création collective, on réussit à écrire des pièces plus près du jeu, permettant d'expérimenter des formes plus riches et mieux adaptées au contenu. *Hawkesbury Blues* produit par le théâtre d'la Vieille 17 est un bon exemple de cette évolution. Après avoir fonctionné en création collective pour plusieurs spectacles et interventions sociales, la troupe décide de confier au collectif Dalpé/Haentjens la composition d'une pièce inspirée d'une intervention sur une ligne de piquetage lors d'une grève dans le secteur industriel. Cette expérience qui s'avère un succès, tant au niveau de l'écriture que de la qualité artistique, va susciter d'autres expériences similaires.

On assiste aussi à la rationalisation des structures de troupes et à la mise sur pied de la politique d'animation dans les troupes. De même qu'au niveau artistique on essaie de rationaliser la création, au niveau administratif on instaure un principe de reprise de spectacles pour résoudre les problèmes de vente et d'achat des créations par rapport à des pièces de répertoire déjà connues. Quant à la politique d'animation dans les troupes elle se met sur pied de manière plus systématique.

1982 marque enfin un nouveau départ pour le théâtre du Nouvel Ontario. C'est à cette époque que trois membres du théâtre d'la Vieille 17 se rendent à Sudbury pour poursuivre le travail déjà amorcé dans l'est. Cette troupe qui va agir comme modèle de rationalisation de sa structure en particulier au niveau de sa politique d'animation, est la première troupe régionale de tournée à embaucher un coordonnateur à l'animation. Une équipe de comédiens professionnels monte des spectacles et les produit pendant qu'une équipe d'animateurs de création assiste les troupes de théâtre étudiantes et communautaires dans la production de leurs interventions ou de leurs spectacles. Sur le plan de la vente de spectacles, le théâtre du Nouvel Ontario élargit aussi le marché en organisant des tournées, l'une en Acadie et l'autre dans l'ouest.

L'histoire de cette troupe, qui est aussi l'une des premières à avoir été mise sur pied, témoigne bien du cheminement parcouru. De *Lavalléville* (1974) à *Nickel* (1983), qui d'une certaine façon touchent les mêmes thèmes de l'exploitation et de l'organisation ouvrière, les moyens et les approches ont considérablement évolué. La présence motrice durant toute cette période de l'organisme provincial, Théâtre-Action, mérite sans aucun doute d'être soulignée. Sans son apport pour catalyser, raffermir et orienter le développement, nombre des structures théâtrales n'auraient pu connaître cet essor, voire se maintenir ou exister.

### III - LES ELEMENTS D'UNE DYNAMIQUE PROPRE

Parler d'un théâtre franco-ontarien peut faire sourire un observateur extérieur qui se réfère aux données « objectives », démographiques, sociologiques ou culturelles de l'Ontario francophone. Il peut paraître en effet surprenant qu'une communauté de 500 000 personnes, noyée dans une masse et un environnement anglophones, n'ayant pas comme le Québec la majorité ni comme l'Acadie l'histoire, communauté apatride en quelque sorte, ayant même perdu son appartenance canadienne-française avec l'affirmation québécoise, ait pu enfanter un théâtre différent et sur lequel on pourrait ailleurs prendre exemple.

Pourtant, pendant les dix ans de sa récente histoire, le théâtre franco-ontarien a fait souvent la surprise et l'envie d'observateurs extérieurs qui ont parfois choisi d'y travailler, parfois essayé de s'en inspirer dans un autre contexte. Ce constat s'applique sans doute mieux aux autres minorités francophones (du Canada) hors Québec, comme l'Acadie et l'Ouest ; mais il concerne aussi des gens de théâtre québécois ou d'ailleurs, ayant trouvé en Ontario des formes qui rejoignent leur recherche personnelle.

Ce fait n'est d'ailleurs pas si incroyable. Le théâtre créé par Augusto Boal en Amérique latine ou l'essor du théâtre chicano en Californie n'ont pas été non plus le résultat d'un vaste mouvement artistique ; mais se sont produits chacun dans un climat d'urgence où le théâtre a su tirer de sa force vitale (pour l'alphabétisation ou la conscientisation) une forme originale. De même, on peut penser que le théâtre franco-ontarien est né d'une nécessité particulière, d'ou

il a développé (à tâtons surtout) des éléments directeurs qui peuvent aujourd'hui servir d'indices pour une réflexion plus large sur le théâtre.

## 1. Les facteurs du développement

On a exposé plus haut de quelle façon le théâtre franco-ontarien s'était bâti, quelles en avaient été les étapes et les points d'appui. Il semble important pour comprendre cet essor de dégager d'abord les principaux facteurs qui en ont été à la base. On comprendra mieux par la suite les lignes de force de ce qui constitue l'originalité de ce mouvement.

Le développement du théâtre franco-ontarien a sans doute été permis d'abord par l'absence de tradition théâtrale. Il n'existait au début des années 70 qu'un tout petit nombre de troupes d'amateurs, d'inspiration surtout française (troupes liées par exemple aux cours de littérature des universités) ou, plus rarement, québécoise (comme le théâtre du P'tit Bonheur, tirant son nom de sa première production, *Le p'tit bonheur*, de Félix Leclerc). Absence de structures, absence de dramaturgie, absence surtout de professionnels et de public : en dix ans, le théâtre franco-ontarien a dû en fait tout inventer en même temps et c'est sans doute grâce à cette liberté et à cette volonté de bâtir (incarquée par l'organisme Théâtre-Action) qu'il a pu développer sa pertinence au milieu qu'il voulait toucher.

D'une certaine façon, on peut dire que le théâtre franco-ontarien s'est affirmé avant même d'exister. La fondation de Théâtre-Action (1972), l'organisation du premier festival provincial du théâtre franco-ontarien (1974) précèdent de plusieurs années la réelle éclosion de la création, au plan du moins de la production et des tournées. Mais la permanence de ces structures va favoriser l'émergence d'un courant théâtral, duquel vont naître les trois principaux noyaux du théâtre franco-ontarien contemporain : le théâtre d'la Corvée (1975), le théâtre d'la Vieille 17 (1979) et le « nouveau » théâtre du Nouvel Ontario (1982). Noyaux qui, en reprenant et approfondissant les principes d'orientation affirmés d'un festival à l'autre, vont finalement incarner la vision qui les précède. Parallèlement, l'essor des troupes étudiantes et communautaires va amplifier ce mouvement en donnant écho aux méthodes de création et même aux textes des professionnels (comme *Les murs de nos villages*, création du théâtre d'la Vieille 17, que les troupes d'amateurs vont reprendre un peu partout en province). Au total, et en dehors de quelques troupes qui vont demeurer en marge de ce courant (comme le théâtre du P'tit Bonheur dans le contexte particulier de Toronto, ou encore le théâtre des Lutins, troupe exclusivement pour enfants), la cohésion du mouvement théâtral va favoriser son avancement et ce, en fonctionnant davantage par instinct et par essai que par référence à une pensée dominante (comme au Québec, par exemple, où les questions idéologiques vont être au centre des préoccupations du jeune théâtre).

Ce cheminement, il va se réaliser progressivement au croisement de plusieurs intuitions. A mesure en effet que commencent à émerger de jeunes professionnels, une question centrale surgit : celle des débouchés et du lien avec la communauté. Comment en effet aller chercher un public pour qui le mot théâtre n'évoque rien (il n'existe pratiquement nulle part de « salle » de théâtre) ou encore signifie autre chose (cinéma) ou quelque chose de désuet ? Ce problème va susciter plusieurs types d'orientations dont la somme fondera en quelque sorte une philosophie d'action. La première, articulée dès les premières années par le théâtre du Nouvel Ontario (situé dans le milieu nordique et ouvrier de Sud-

bury) porte sur le choix des thèmes et leur capacité à rejoindre et toucher les gens dans leur quotidien (*Moé j'viens du Nord*, *'stie, Lavalléville*). La seconde, développée quelques années plus tard par le théâtre d'Ia Corvée (situé dans le milieu urbain d'Ottawa-Vanier) s'intéresse plus directement aux formes théâtrales : théâtre de rue, interventions dans les autobus, création collective ; plus intellectuelle sans doute, elle puise beaucoup plus ses références dans des modèles extérieurs (tels que Living Theatre, Bread and Puppet, jeune théâtre québécois). A ces deux courants, vient s'ajouter enfin la préoccupation que Théâtre-Action (en tant qu'organisme de développement) nourrit depuis ses débuts sur le plan de l'animation ; à l'appui entre autres du principe suivant : en suscitant et en assistant la formation de groupes amateurs non seulement on nourrit la vitalité culturelle mais on développe aussi une relève future et un public pour les spectacles. De la combinaison de ces trois influences, va se forger en fin de compte une orientation globale à la base des politiques des principales troupes et qu'on pourrait qualifier pour résumer de « théâtre populaire ».

## 2. Les traits dominants

Partant de ces fondements, le théâtre franco-ontarien a dû progressivement préciser ses choix, voire définir son identité propre, à mesure qu'il avançait. Les tables rondes, les assemblées ou les débats ont été les principaux outils de cette affirmation. Théâtre-Action, comme lieu permanent de rencontre et d'échange (dans ses bureaux, sur son conseil d'administration, par ses activités), en a été un autre.

Il n'en ressort pas nécessairement une vision unique (que pourrait souhaiter, par exemple, l'organisme provincial), mais différents modèles inspirés chacun par la personnalité de leurs auteurs et le milieu particulier où ils œuvrent. On peut toutefois tirer de cet ensemble plusieurs traits majeurs qui nous semblent réunir la majorité des troupes et des intervenants.

La première caractéristique du théâtre franco-ontarien vient incontestablement de la conscience qu'il a de la communauté dans/pour laquelle il se crée. Conscience exprimée d'abord au niveau des politiques des troupes (concept de « troupe en région ») et de la présence qu'elles assurent dans leurs milieux respectifs par le biais de l'animation (interventions à l'occasion d'événements locaux, aide offerte aux groupes de théâtre amateur, ateliers dans les écoles ou les centres culturels, organisation de stages ou de festivals régionaux...). Conscience également vécue par les professionnels indépendants (« pigistes »), dont les activités d'animation représentent souvent une part importante de l'activité. Enfin, par Théâtre-Action qui, via son équipe d'animation, assure une présence provinciale au niveau des réseaux éducatifs et communautaires. La complicité que crée cette participation entre les paliers professionnels/amateurs (et qu'on retrouve dans la structure de Théâtre-Action) est à la base d'une dynamique fondamentale qui rejaillit à la fois sur le statut des créateurs et celui du théâtre dans la communauté : perçus davantage comme des « travailleurs culturels » que comme des « artistes » (au sens traditionnel et équivoque du terme), les professionnels en théâtre franco-ontariens deviennent principalement des ressources au service de la population, que ce soit par l'exercice de leur métier (création) pour par les occasions d'apprentissage qu'ils offrent (animation).

Cette conscience de sa communauté, le théâtre franco-ontarien l'a portée aussi dans le choix de ses spectacles et de son public. Œuvrant dans un milieu minoritaire et socialement défavorisé, il a tenté dès ses débuts de rejoindre cette

réalité dans le contenu et la forme de ses créations. En dehors des pièces d'André Paiement (écrites toutefois souvent à partir de canevas collectifs), la création collective s'est ainsi imposée, autant pour les thèmes qu'elle permettait de développer (historiques, sociaux) que pour les possibilités qu'elle offrait en termes de traitements théâtraux et de facilités de tournée (absence de décor, d'éclairage, etc.). Joués principalement dans des gymnases ou des salles paroissiales, ces spectacles visent surtout à toucher un public populaire et à le sensibiliser par le rire à une forme d'appartenance communautaire. *La parole et la loi* (sur le mode historique) et *Les murs de nos villages* (sur le mode quotidien) marquent sans doute l'aboutissement de ce mode de création, qualifié à certains égards de « théâtre-miroir ». Le théâtre qui leur succède approfondit la dimension sociale des thèmes en même temps qu'il élabore le mode d'écriture. Des pièces comme *Strip* (sur la condition des strip-teaseuses), *La mesure humaine* (sur une grève de bûcherons dans le nord) ou *Hawkesbury Blues* (sur une ville ouvrière) sont écrites, par des auteurs individuels ou collectifs, à partir d'une observation/immersion dans le milieu et dans une perspective de critique sociale plus radicale. Elles ouvrent en même temps sur une nouvelle forme de travail avec des groupes populaires (comme le syndicat à Hawkesbury), qui conduit à élargir le champ de l'animation hors du domaine culturel traditionnel (par exemple, travail avec les femmes battues, avec les assistés sociaux). Cette implication sociale influençant à son tour le théâtre communautaire, qui s'affirme de plus en plus comme outil d'intervention.

Théâtre « pauvre » par nécessité mais aussi, comme on l'a souligné, par souci de démythifier des images traditionnelles, le théâtre franco-ontarien se démarque toutefois d'un certain jeune théâtre politique par la liberté qu'il se donne aux plans des formes et du contenu idéologique. Indiscutablement marqué à ses débuts par la création collective et les formes de théâtre « engagé », il semble avoir réussi à échapper au piège du didactisme et du formalisme collectif, en questionnant continuellement son fonctionnement et en n'hésitant pas non plus à emprunter à l'extérieur (au Québec, aux États-Unis, en France) des approches nouvelles. On a déjà évoqué notamment l'influence du Living Theatre et du Bread and Puppet ; on pourrait y ajouter celles de Jacques Lecoq et Philippe Gaulier, Alain Knapp, Augusto Boal, Hervé Dupuis et bien d'autres, importées au hasard des ateliers, festivals ou voyages. Cette ouverture se traduit sur le plan de la création par l'emploi de formes multiples (théâtre épique ou grossi, tableaux, marionnettes et masques, clowns, musical, mais aussi jeu psychologique, etc.), rejoignant un peu en cela cette forme globale que Peter Brook qualifie de « théâtre brut » ; mais dans un questionnement qui conduit progressivement à mieux adapter les formes au contenu qu'elles servent. Une réflexion parallèle s'effectue sur le plan des structures de fonctionnement où, après la grande vague du « collectif », différents modèles se précisent pour intégrer à la fois des rôles (tels que : auteur, metteur en scène, directeur artistique... et aussi administrateur, agent de promotion) et respecter le type de fonctionnement sur lequel s'est bâti le développement théâtral (coopératisme, collégialité).

Cette recherche n'est évidemment pas achevée, au contraire. Et c'est pourquoi il semblerait difficile d'écrire aujourd'hui une thèse sur le théâtre franco-ontarien. Mais ce qui justifie sans doute l'intérêt qu'on peut lui porter, c'est la qualité du cheminement qu'il a effectué en à peine plus d'une décennie et

qui nous semble s'inscrire plus largement dans une réflexion contemporaine sur le renouveau de l'outil théâtral.

\*

\* \*

On dit fréquemment que l'activité créatrice s'accommode moins bien du luxe que de la misère ; comme si elle nécessitait une forme « d'urgence » pour se manifester. Ceci est sans doute encore plus vrai du théâtre, outil par excellence de la contestation. L'urgence en Ontario français est indiscutablement collective. Menace de l'assimilation, volonté de survivre, revendication de droits fondamentaux, ou, plus joyeusement, désir de vivre et d'être comme individu et comme communauté, l'instinct de création prend ici force populaire, urgence partagée. A la fois outil du dire et outil collectif, le théâtre s'est répandu comme une réponse à ce besoin de manifester. Par la prise de parole qu'il offrait, il a réussi à rejoindre presque tous les milieux, provoquant un vaste mouvement d'affirmation où les mots se sont progressivement inventés à partir de l'histoire et du quotidien.

Ce théâtre ne se définit sans doute pas. Pas plus qu'il ne s'inscrit dans une recherche théorique ou expérimentale. Mais ce qu'on peut dire, c'est qu'il est *vivant*. Et qu'il tire de toute sa vision sociale, populaire, collective, de la création, une force et aussi un plaisir que le théâtre semble avoir parfois perdus ailleurs.

\*

\* \*



# L'INFORMATION THEATRALE AU CANADA : PRESENTATION ET RESULTATS D'UNE ENQUETE EFFECTUEE EN 1982

par Michel PERROT et Philippe ROUYER  
Université de Bordeaux III

## I - LE CADRE DE L'ENQUETE

Lors de différentes missions effectuées au Canada et notamment en septembre-octobre 1979 et janvier-avril 1982 nous avons pu, grâce aux bonnes relations existant entre différents centres de recherches (York University, Department of Theater, *Canadian Theater Review*, Revue *Jeu* et UQAM) et grâce aux missions financées par le Centre d'Etudes Canadiennes de l'Université de Bordeaux vérifier à travers la présente étude, quelques-unes des hypothèses que nous avons élaborées lors d'une pré-enquête effectuée sur une période et avec un échantillon limités, en février-mars 1981. Les résultats de ce travail préalable ont été publiés dans la revue *Etudes Canadiennes*, 12, 1982, p. 91-102. Ayant enseigné un trimestre (janvier-avril 1982) au département de théâtre de l'université York à Toronto, Philippe Rouyer a pu organiser l'opération sur le terrain. Une bourse de recherches du Conseil pour la Recherche en Sciences Humaines du Canada et une aide du CNRS ont permis d'élargir l'enquête à Calgary et à Vancouver. Initialement limitée à Montréal et à Toronto, l'enquête nous a déçus dans ses résultats en provenance de la Colombie Britannique et de l'Alberta, probablement parce que nous ne nous trouvions pas sur place au moment de l'administration du questionnaire.

Au Canada plus que dans beaucoup d'autres pays, le théâtre est un phénomène urbain, eu égard à la forte concentration des populations dans les villes. L'information au sens large et l'information culturelle et théâtrale sont abondantes dans ce cadre et il nous a paru intéressant de tenter de saisir ce qui décidait le public de théâtre à faire son choix. Nous avons retenu un certain nombre de salles de théâtre à Montréal, Toronto, Vancouver et Calgary, propres à recouvrir ce qu'on peut sans doute appeler le théâtre institutionnel — *mainstream* — plutôt que le théâtre de l'alternative ou expérimental. Nous avons délibérément laissé de côté le théâtre strictement commercial mais on pourra toujours nous objecter qu'aujourd'hui au Canada, le Tarragon, le Théâtre du Nouveau Monde ou le Théâtre d'Aujourd'hui, le Théâtre Quat'Sous, le Vancouver East Cultural Center ne s'adressent pas à un public d'avant-garde et ne présentent plus un répertoire pour demain. Chacune de ces salles à sa manière, appartient au théâtre établi et subventionné ; c'est probablement un signe de bonne santé relative. Qui se plaindrait en effet qu'il y ait beaucoup de salles de grande diffusion au répertoire large et moins de salles d'avant-garde pour petit public de connaisseurs avertis, exigeants et éclairés ? Nous acceptons volontiers la critique qui pourra nous être faite quant au choix des salles mais nous pensons qu'il reste représentatif de l'état général du théâtre et des besoins affichés du public au Canada en 1982.

Les résultats que nous proposons reposent sur la distribution de 12 000 questionnaires à 11 900 spectateurs. Le total des questionnaires recueillis et exploités est respectivement de 1 403 et 1 363. En ce qui concerne Toronto et Montréal, nous avons tenu compte de la composition francophone et anglo-

phone des publics. Cela se retrouve au niveau des questionnaires traités. Il était important que la distribution des questionnaires se fasse sur une période limitée de façon à ce que l'arbitraire de la fourchette de dates retenues compense la tentation que nous aurions pu avoir de composer, par avance et en fonction des programmes proposés, une espèce de répertoire type du théâtre au Canada actuellement. Pour ces deux raisons (choix des salles et des dates) nous acceptons que notre échantillon ne soit pas scientifiquement rigoureux ; mais comment pourrait-il l'être dans ce domaine ? Comme nous ne posons pas que le public de théâtre est notre premier objet d'étude mais que nous cherchons à savoir comment ce public (sur lequel il n'existe à notre connaissance aucune étude d'ensemble) s'informe, nous ne pensons pas que notre échantillon soit récusable. Sans doute faudrait-il entreprendre, province par province, une enquête complète ; on pourrait alors appliquer aux questionnaires recueillis la méthode des quotas : âge, sexe, revenu, éducation, CSP par rapport à la population de chaque province et au-delà du Canada dans sa totalité.

En dehors du Vancouver East Cultural Center, où l'enquête ne s'est déroulée que sur deux jours fin avril et début mai, du Toronto Free Theater et de la Compagnie Jean Duceppe (voir tableau récapitulatif ci-dessous), la période retenue couvre une quinzaine de jours entre le 25 février et le 15 mars 1982.

Lieu et nombre de places	Période de distribution	Programme
TORONTO	2-7 mars	B. Behan, <i>Richard's Cork Leg</i>
Toronto Workshop Productions (250 places)		
Théâtre Passe-Muraille (200 places)	3, 4, 5 mars	<i>Faust</i> (d'après Goethe par le Triple Action Theatre Gde-Bretagne)
Tarragon Theater (280 places)	2-7 mars	J. Marchessault <i>The Saga of Wet Hens</i>
Théâtre P'tit Bonheur (180 places)	9-14 mars	Marie Laberge <i>C'était avant la guerre à l'anse à Gilles</i>
Toronto Free Theater (260 places)	1-9 avril	W. Shakespeare <i>The Merchant of Venice</i>
MONTREAL	2-7 mars	J. Beyderwellen et Monique Leyrac <i>Divine Sarah</i>
Théâtre du Nouveau Monde (T.N.M.) (850 places)		

Théâtre d'Aujourd'hui (120 places)	9-13 mars	<i>French Girls</i>
Théâtre Quat'Sous (160 places)	7-9 mars	<i>Cœur à gaz</i> (montage de textes dadaïstes)
Café de la Place Place des Arts (120 places)	22-27 mars	Roch Carrier <i>Le Cirque noir</i>
Cie J. Duceppe (Théâtre Port Royal, Place des Arts) (755 places)	15-17 avril	Paul Zindel (trad. M. Tremblay) <i>L'effet des rayons gamma sur les vieux garçons</i>
Centaur Theater (400 places)	2-7 mars	Judith Thompson <i>The Crackwalker</i>
CALGARY		
Theater Calgary (480 places)	2-7 mars	W.O. Mitchell <i>For those in Peril over the Sea</i>
VANCOUVER		
Vancouver East Cultural Center (325 places)	30 avril-1 <sup>er</sup> mai	<i>Codco</i> par la Mummers'Troupe, Terre-Neuve

Il ressort de ce tableau que les lieux retenus, les dates et le répertoire forment un ensemble assez significatif de l'activité théâtrale au Canada.

Le Théâtre Passe-Muraille, le Théâtre Quat'Sous, le Théâtre d'Aujourd'hui peuvent être classés comme des salles où s'est forgé un public nouveau, à la fois marginal et élitiste, avant-gardiste, internationaliste et nationaliste. Chacune de ces salles a contribué, à sa façon, à élargir voire à créer de toutes pièces un répertoire théâtral dans lequel les textes québécois et canadiens, la création collective, l'approche agit-prop ou documentaire avaient une large place aux frontières du théâtre de l'alternative esthétique et/ou politique. Salle expérimentale créée par Paul Thompson à Toronto avec un répertoire de création collective, documentaire ou de pièces d'auteurs nouveaux, le Théâtre Passe-Muraille accueillait lors de notre enquête un spectacle difficile de Steve Rumbelow (Triple Action Theatre) : *Faust* d'après Goethe. Cette équipe préparait au même moment une pièce documentaire, *Le mariage (The Wedding)* avec la communauté polonaise de Toronto. Malgré de bonnes critiques dans les jour-

naux, *Faust* n'a pas reçu l'accueil escompté. Le public du Passe-Muraille passait et passe encore pour jeune, étudiant, contestataire mais avec une part non négligeable de cols blancs.

Le Théâtre Quat'Sous (associé depuis sa création à la Compagnie des Deux Chaises) avec son Quat'Saouls Bar de 60 places et sa salle de 160 places, est depuis 25 ans un lieu de théâtre très connu à Montréal, qui a toujours mené une politique audacieuse de création d'auteurs nouveaux, québécois à 90 %. *Cœur à gaz*, montage de textes dada a été bien reçu par la presse mais par un public insuffisant (47 % de remplissage).

Le Théâtre d'Aujourd'hui (autrefois Théâtre du Même Nom : TMN, pour se moquer du TNM) fondé par Jean-Claude Germain, promoteur et défenseur d'un répertoire strictement québécois, présentait une comédie satirique et musicale *French Girls* qui a eu beaucoup de succès. Le public du Théâtre d'Aujourd'hui est un public fidèle et très militant, ce qui explique sans doute le fort pourcentage de réponses.

Le Tarragon Theater à Toronto, fondé par Bill Glassco, qui vient tout récemment de passer la main, a fortement contribué à forger dans le Canada anglophone et au-delà un répertoire national canadien avec notamment des premières en langue anglaise des principales créations du théâtre québécois. Minithéâtre national, il a réussi à imposer à Toronto un répertoire audacieux et neuf et à développer un public qui permet aujourd'hui à Toronto une intense activité théâtrale. La pièce de Jovette Marchessault, québécoise et féministe, *La Saga des poules mouillées*, servie par une éclatante distribution, une mise en scène superbe de Michèle Rossignol, une traduction anglaise remarquable de Linda Gaboriau, a suscité de nombreux commentaires élogieux et aussi des prises de position discourtoises dans la presse (le *Toronto Star* notamment).

Le Toronto Workshop Productions animé depuis longtemps par George Luscombe, passe à Toronto pour une salle où se joue du théâtre engagé mais aussi du théâtre expérimental et, pourquoi pas, commercial. La pièce de Brendan Behan, auteur irlandais à scandale, politiquement et humainement de son vivant, n'a pas été un succès, même d'estime. La presse dans son ensemble s'est demandée pourquoi une équipe aussi aguerrie était allée chercher cette pièce plus ou moins posthume qui ne brillait ni par son originalité ni par son texte et n'était sauvée que par le jeu des acteurs et une mise en scène bien classique. Dans ce cas, le petit nombre de spectateurs, et donc de réponses, paraît normal.

Le Théâtre du Nouveau Monde (TNM) est, dans notre tableau, le seul représentant des Centres dramatiques nationaux. Grande salle de près de 900 places, le TNM a le répertoire et les objectifs de toute institution de ce type partout dans le monde. Trop porté, aux dires de certains, vers le répertoire classique et moderne français, il a néanmoins au fur et à mesure que se développait un répertoire national québécois, fait une part de plus en plus nette aux auteurs de la « Belle Province ». Son public est très large, indifférencié mais fidèle (cf. plus loin tableau n° 5 *ter*, revues citées, où *L'envers du décor*, revue du TNM, se taille un beau succès). La pièce donnée au moment de l'enquête a connu un grand succès peu en accord avec la maigre réussite de la passation du questionnaire. Ecrite par J. Beyderwellen et Monique Leyrac, *Divine Sarah* qui retrace la carrière de Sarah Bernhardt a eu la réussite propre aux pièces prétextes à numéro de grande actrice, ce qui est le cas de Monique Leyrac. Il est dommage que les spectateurs n'aient pas répondu en plus grand nombre car cela nous aurait fourni un contrepois instructif par rapport à la quantité impressionnante



*Jorette Marchessault, The Saga of Wet Hens, The Tarragon Theatre, février-mars 1982. De gauche à droite : Chapelle Jaffe, Jennifer Phipps, Diane d'Aquila.*



*Brenda Behan, Richard's Cork Leg, Toronto Workshop Productions, février-mars 1982. De gauche à droite : 1<sup>er</sup> rang, Denise Fergusson, Diane Hollingsworth, Mary Durkan ; 2<sup>e</sup> rang, Eugène Clark, Desmond Ellis, Deirdre Flanagan, R.D. Reid, Ann Lederman.*

de questionnaires en provenance du Théâtre Port Royal (Compagnie Jean Duceppe). Dans une des trois salles du grand complexe de la Place des Arts à Montréal, la Compagnie Jean Duceppe diffuse auprès d'un très large public un théâtre de consommation courante qui s'appuie sur le répertoire national et international d'expression française mais qui ne néglige pas pour autant les reprises de pièces étrangères quand elles ont eu une belle carrière. C'est le cas de la pièce de Paul Zindel, traduite et mise en scène par Michel Tremblay, sous le titre *L'Effet des rayons gamma sur les vieux garçons*. La prestation de cette compagnie nous intriguait car elle représente un public qui n'est pas tout à fait celui du théâtre de boulevard ni celui du théâtre populaire de consommation. Bon enfant, venu pour se distraire, obéissant (il a bien joué le jeu du questionnaire), il ne se préoccupe pas trop de l'avenir du théâtre ce qui explique en partie le peu de spectateurs qui avaient accepté de participer ultérieurement à un entretien (cf. tableau n° 1).

Après avoir été une des salles d'avant-garde de Toronto, le bien nommé (?) Toronto Free Theater, sous la houlette de Tom Hendry est peu à peu devenu un théâtre de répertoire international anglophone qui ne prend plus que des risques calculés et limités. Ce n'est pas la prestation discutée (la presse était assez hostile) de George Sperrakos dans *Le Marchand de Venise* qui a nui à un succès prévu d'avance dès lors que Shakespeare fait son entrée dans une salle où ne souffle plus autant le vent de la nouveauté.

Le Théâtre P'tit Bonheur pour les spectateurs francophones à Toronto et le Centaur Theater à Montréal pour le public anglophone mènent chacun à leur façon une politique intéressante. Le P'tit Bonheur s'efforce de promouvoir un répertoire français et québécois. La pièce de Marie Laberge, *C'était avant la guerre à l'anse à Gilles*, a certainement été la meilleure production de la saison et n'a pourtant pas rempli comme on aurait pu l'escompter cette salle dirigée par le traducteur de Michel Tremblay, John Van Burek. Le P'tit Bonheur peut compter cependant sur la fidélité de son auditoire francophone, à condition que ses mises en scène et ses acteurs se montrent plus à la hauteur et supportent toujours la comparaison avec les menus offerts par les salles anglophones, notamment le Tarragon Theater.

Le Centaur Theater à Montréal est sans aucun doute plus dynamique, conséquence salutaire de la vitalité du théâtre québécois et résultat de la personnalité à la fois classique et dérangeante de Maurice Podbrey, son directeur. Le palmarès du Centaur est éloquent : *The Crackwalker* première pièce de Judith Thompson, créée d'abord au Passe-Muraille à Toronto en 1980, est une œuvre riche, dense, violente par ses situations et son langage qui correspond parfaitement aux interrogations du temps dans une mise en scène et un décor éblouissants. Certains spectateurs ont été outrés mais sont restés jusqu'au bout par respect pour le travail fascinant de tous les acteurs.

Le Café de la Place représente dans notre échantillon ce qu'on peut appeler le café-théâtre sans risquer d'être péjoratif. Henri Barras, acteur-directeur, préside aux destinées de cette petite salle dans le grand complexe de la Place des Arts ; il y propose des spectacles, petits mais de grande qualité, qui drainent un public d'employés, de cadres et d'amoureux du théâtre de texte et d'acteur. Bénéficiant de la politique globale de promotion de la Place des Arts, le Café de la Place mène tranquillement une authentique politique de création et d'accueil de spectacles très au point.



*Theatre P'tit Bonheur, mars 1982. Denis O'Connor, Louison Danis.*

Le théâtre se développe rapidement à Calgary grâce à de solides et dynamiques équipes dont notamment celle de Rick McNair au Calgary Theater. Les hasards du calendrier arbitraire que nous avons établi ont voulu que la distribution de nos questionnaires ait lieu pendant les représentations de *For those in Peril over the Sea*, pièce nouvelle d'un auteur contemporain et classique canadien, W.O. Mitchell. Pratiquement jouée à guichets fermés cette pièce est solidement enracinée dans la culture canadienne et convient à une ville où le théâtre s'adresse encore à des nantis en quête de distraction ; mais la politique de répertoire varié adoptée par Rick McNair et la promotion d'auteurs nouveaux et canadiens (Sharon Pollock, John Murell) commence à porter ses fruits, s'appuyant sur une technique d'abonnements à prix différenciés selon les jours de la semaine. Il est dommage que le nombre de réponses recueillies ait été aussi faible mais une enquête menée par le Theater Calgary sur son propre public n'avait touché que 10 % de ses spectateurs sur quinze jours et ces 10 % étaient pour plus de 83 % des abonnés.

Nous avons choisi de retenir le Vancouver East Cultural Center car il symbolise une forme de théâtre communautaire enraciné s'adressant d'abord à un public non spécifique mais passionné des réalités canadiennes, témoin le grand succès de *Paper Wheat* par le 25th Street House Theater de Saskatoon en 1979 ou l'excellente reprise de *The Ecstasy of Rita Joe* de George Ryga en avril 1982. Nous regrettons de n'avoir pu à ce moment-là distribuer nos questionnaires dont les réponses auraient été plus éclairantes que celles recueillies quelques jours plus tard lors du passage de la Mummers'Troupe de Saint John's, Terre-Neuve, dans son spectacle collectif, *Codco*. Il faudrait mener une étude spécifique sur tous les théâtres de Vancouver pour pouvoir tirer des conclusions solides.

Pour conclure sur la présentation du cadre et du support de notre enquête, nous réaffirmerons modestement qu'aussi bien au niveau des lieux que du répertoire, nous avons là un échantillon représentatif, non pas du public de théâtre canadien global, mais des spectateurs dans un contexte plus institutionnel et suffisant pour voir comment fonctionne le mécanisme de l'information théâtrale.

Avant de passer à la présentation et à l'exploitation des résultats obtenus, nous allons tenter une synthèse des remarques qu'ont bien voulu nous faire 24 spectateurs de Toronto pris au hasard parmi les amateurs qui avaient aimablement accepté de donner leur nom et leur numéro de téléphone. Les raisons qu'invoquent la plupart d'entre eux sont généralement celles-ci : nous aimons tellement le théâtre que nous souhaitons vous aider à développer son audience ; votre enquête peut y contribuer. Pour quelques-uns, aller au théâtre est un moment important de leur vie car il permet de développer et de forger une conscience sociale notamment dans une grande ville. Le théâtre est un art plus physique que le cinéma pour toutes les personnes interrogées : il est bon de pouvoir voir et sentir la présence de vrais acteurs là où le cinéma ne nous offre que du virtuel. Ces mêmes personnes ne jettent aucune exclusive contre le cinéma qu'elles fréquentent assez régulièrement. La plupart pensent que le théâtre doit être subventionné, surtout les jeunes troupes et les petites salles même lorsqu'elles ont acquis, comme le Tarragon, une grande notoriété. Le théâtre doit être aidé pour qu'il puisse continuer à prendre des risques et à développer un authentique patrimoine culturel canadien. Il faudrait supprimer les subventions à tout théâtre qui deviendrait, pour le prix et le choix des pièces, l'émule du Royal Alexandra. Un seul de nos répondants s'est clairement prononcé con-

tre tout type de subvention, arguant que si tel théâtre fait œuvre originale, il réussira nécessairement financièrement ; nous lui laissons l'entière responsabilité (irresponsabilité ?) de ses déclarations.

Autre série de remarques intéressantes : il faut que le répertoire des théâtres canadiens trouve un juste équilibre entre les pièces qui parlent de l'homme et de la société en général et celles qui ne se préoccupent que de l'histoire et de la société canadiennes. Il faudrait que le théâtre soit multiculturel à l'image du Canada lui-même. Il est bon que les petits théâtres montent des œuvres canadiennes qui évoquent le passé et le présent historiques du Canada dans sa diversité linguistique et ethnique et que les grandes salles régionales prennent le relais quand une pièce québécoise ou anglophone a montré ses qualités. Une spectatrice québécoise récemment installée à Toronto nous avouait, à sa grande surprise, qu'avant d'arriver dans la capitale de l'Ontario, elle ignorait qu'il existait un théâtre canadien anglophone. La plupart des personnes interrogées montrent cependant une connaissance assez bonne des auteurs canadiens ; les noms les plus couramment cités sont Michel Tremblay, Carol Bolt, David French, Rick Salutin, John Gray, Tom Hendry, Ken Gass, James Reaney, Judith Thompson, Marie Laberge, John Herbert et John Murell (à cause de *Memoir*, pièce à succès à partir des carnets du secrétaire de Sarah Bernhardt). On cite même Mavor Moore probablement à cause du théâtre radiophonique et de ses activités au sein du Conseil des Arts.

Sur le plan économique, le théâtre coûte moins cher que la musique ou l'opéra, pas plus cher que le cinéma, encore que le développement des ciné-clubs permette un meilleur rapport qualité/prix. Les théâtres devraient trouver une formule proche qui irait au-delà du simple abonnement tel qu'il est pratiqué aujourd'hui par la plupart des salles.

A la question « tenez-vous compte de l'avis des critiques de journaux, de radio ou de télévision ? », quelques personnes répondent non ; beaucoup disent que ce n'est pas un élément déterminant de leur choix de sortie mais que les critiques devraient aider le public canadien à découvrir un répertoire canadien bien distinct du répertoire américain : remarque très pertinente pour des gens vivant à Toronto et qui constatent par ailleurs que leur ville offre une variété substantielle de répertoires, de lieux et de style qui s'améliore chaque année depuis quatre ou cinq ans. Toronto n'est pas encore Montréal mais on y trouve autant de spectacles intéressants qu'à New York. Mais la publicité faite par les jeunes troupes et les petites salles reste encore trop confidentielle.

Cet ensemble de remarques obtenues à l'issue d'entretiens semi-directifs de dix minutes à une heure dans certains cas, nous a paru mériter compte rendu même si l'échantillon était restreint.

## II - LES RESULTATS DE L'ENQUETE

L'idée de l'enquête est partie de notre méconnaissance des mécanismes de l'information du public de théâtre, partagée d'ailleurs par les gens du métier qui nous ont tous dit procéder dans ce domaine de manière empirique (cf. enquête menée sur le public de la Place des Arts à Montréal).

Aussi ont-ils tous volontiers accepté de collaborer à ce travail. Après l'expérience d'une pré-enquête menée aussi à Montréal et à Toronto en février et mars 1981 (voir *Etudes Canadiennes*, 12, 1982, pp. 91-102) nous avons donc décidé d'utiliser la même démarche pour constituer notre échantillon : pendant

une semaine pour chacun des spectacles retenus, des questionnaires d'une page étaient distribués à l'entrée de la salle et les spectateurs qui avaient accepté de les remplir les déposaient dans une boîte disposée à cet effet à la sortie de la représentation. Nous avons ainsi obtenu les taux de réponse représentés dans la 3<sup>e</sup> colonne du tableau I. Les pourcentages varient de 1 à 50 % ; la moyenne est d'environ 12 % avec des écarts considérables qui reflètent bien sûr l'attitude du public mais aussi la collaboration inégale des organisateurs du spectacle.

L'attitude du public à l'égard du sujet de l'enquête est aussi reflétée dans la 4<sup>e</sup> colonne du tableau I. Nous demandions à la fin du questionnaire si la personne interrogée acceptait le principe d'un entretien ultérieur, et dans ce cas elle devait indiquer soit une adresse, soit un n<sup>o</sup> de téléphone. 23,5 % de l'échantillon ont fourni ces indications. 24 personnes choisies au hasard à Toronto ont pu être interrogées.

Malgré cet accueil favorable, nous ne devons pas oublier qu'au sens strict du terme notre échantillon n'est pas représentatif, même si, pour certains théâtres au moins, le nombre des réponses permet de compenser en partie les insuffisances de la méthode d'échantillonnage qui était la seule concevable dans des limites financières raisonnables.

### III - LES CARACTERISTIQUES DE L'ECHANTILLON

La caractéristique la plus évidente de l'échantillon est le nombre élevé de femmes qui ont répondu au questionnaire : 63,5 % contre 34,5 % d'hommes (voir tableau 2).

On voit aussi (tableau 3) que notre public ne comporte pratiquement pas d'ouvriers mais qu'il est constitué essentiellement des classes moyennes et supérieures de la population : ouvriers : 1,9 % ; employés : 18,7 % ; cadres moyens : 15,7 % ; cadres supérieurs : 22,9 % ; personnel de maison : 5,5 % ; autres : 28,5 % ; sans réponse : 6,80 %. Le tableau 4 montre aussi que ce public est composé pour presque 1/3 (31 %) de gens qui ont un intérêt professionnel direct ou indirect pour le théâtre (étudiants, professeurs, animateurs, métiers du théâtre).

Venons-en aux résultats de l'enquête et en particulier aux sources d'information sur le spectacle présenté. La question posée était : comment avez-vous été informé du spectacle de ce soir. Le tableau 5 fait apparaître certaines disparités selon les théâtres. On note également (tableaux 5 *bis* et 6) qu'il n'y a apparemment pas de corrélation entre lecture des journaux, écoute radio et TV comme source d'information générale et lecture des journaux, écoute radio et TV comme source d'information spécifique par rapport au théâtre. De plus la lecture et donc la connaissance de revues spécialisées (tableau 5 *ter*) est très faible.

La préenquête nous avait conduit à formuler les hypothèses suivantes :

- 1° nous avons cru déceler un désir du public de maintenir l'information théâtrale dans le domaine de la communication interpersonnelle ;
- 2° parmi les moyens de communication de masse les journaux étaient beaucoup plus souvent cités que la radio et la télévision ;
- 3° le journal jouait un rôle de plus en plus important au fur et à mesure que l'on s'élevait dans la hiérarchie sociale.

Voici ce que donne l'enquête définitive sur ces différents points. Il nous faut d'abord traiter à part le phénomène des abonnements et des billets de saison (tableau 7). Pour cette partie du public le problème de l'information pour chaque spectacle ne se pose pas, c'est un public particulier qui a ses caractéristiques propres et qui est loin d'être négligeable dans notre échantillon (30,22 %) (tableau 5, 2<sup>e</sup> colonne). Si nous revenons maintenant à l'ensemble de notre public, nous constatons que l'hypothèse 2 est vérifiée (voir tableau 5). Le journal vient en tête des sources d'informations citées en dehors des abonnements.

L'hypothèse 1 n'est que partiellement vérifiée puisque seulement 322 personnes sur 1 363 citent les amis et parents comme source d'information. Mais ceci n'est plus vrai si l'on cumule les sources d'information, c'est-à-dire si l'on tient compte de la possibilité pour chaque personne de citer plusieurs réponses (tableau 8). Notre hypothèse 2 se trouve alors vérifiée : les amis et parents devancent les journaux, qui restent cependant la deuxième source. Par contre l'hypothèse 3 ne semble pas du tout vérifiée : la source d'information semble indépendante de l'âge (tableau 8) et du sexe (tableau 9) aussi bien que des revenus (tableau 10). Elle est également indépendante de la catégorie socioprofessionnelle (tableau 11).

Si nous considérons maintenant les critères qui ont décidé les spectateurs à aller voir la pièce après la représentation de laquelle ils ont rempli le questionnaire, il semble que nous ayons confirmation de ce que nous venons d'observer. La question était en effet : qu'est-ce qui vous a décidé à venir ce soir au théâtre ? Le tableau 12 montre que là encore tout ce qui est relation interpersonnelle vient immédiatement après l'abonnement qu'on peut considérer comme relation individu-groupe. Dans le tableau 13, si l'on fait la part de ce qui est dû à des circonstances particulières, on retrouve la même tendance pour les différents théâtres. Quant au tableau 14 il ne révèle pas non plus de différences très significatives selon l'âge, sauf sur un point concernant le rôle des professeurs pour les moins de 19 ans (colonne 8).

Bien que nous n'ayons pas voulu faire subir à nos données un traitement statistique plus poussé, compte tenu de la façon dont a été constitué l'échantillon et compte tenu aussi de la nature du questionnaire (questions fermées, assez simplifiées, questionnaire rempli par l'interviewé), il nous semble pouvoir conclure sur un point au moins : en matière d'information sur le théâtre, le public a un comportement homogène quelle que soit par ailleurs l'appartenance à une classe sociale, à une classe d'âge ou à un sexe. Une analyse plus fine montrerait peut-être qu'à l'intérieur des grandes catégories que nous avons définies (journaux, amis, parents), on retrouve des différences. Mais il faudrait pour cela avoir recours à d'autres techniques d'observations beaucoup plus coûteuses. Tous les publics du théâtre, quelles que soient par ailleurs leurs pratiques des médias (cf. tableau 5 *bis* et 6), s'informent de la même façon sur le théâtre. On peut donc dire que le public de théâtre quand il s'informe sur le théâtre, se comporte déjà comme un public spécifique. Le fait que les abonnements jouent un grand rôle (tableau 12) permet de dégager un enseignement pratique qui confirme en partie notre hypothèse 1 au niveau de la pré-enquête : les théâtres et les équipes qui les animent doivent s'efforcer de forger des relations interpersonnelles avec leur public.

**TABLEAU I**  
**Répartition de la population et de l'échantillon par théâtre et par ville**  
**Attitude à l'égard de l'enquête**

Ville	Théâtre	Nombre total de spectateurs pendant l'enquête	Echantillon Effectif	% de la population	% de l'échantillon ayant accepté le principe d'un entretien ultérieur
Calgary	Theatre Calgary	2 890	44	1,5	22,7
Vancouver	East Cultural Center	480	24	= 5	41,6
Toronto	Passe Muraille	150	63	42	41,2
	Toronto Workshop Productions	= 300	27	9	46,1
	Tarragon	964	108	11,20	35,5
	Toronto Free Theatre P'tit Bonheur	780 938	39 34	< 5 3,6	35,8 32,3
Montréal	Théâtre d'Aujourd'hui	500	229	45,8	20,5
	TNM	= 900	38	4,2	18,4
	Théâtre de Quat'Sous	381	22	5,7	40,9
	Café de la Place	423	212	50,1	25,9
	Jean Duceppe Centaur	1 544 1 650	386 137	= 25 8,3	8,3 35,7
		11 900	$\frac{1\ 363}{11\ 200}$ →	11,45	= 23,5

**TABLEAU II**  
**Répartition par sexe, par ville et par théâtre \***

Ville	Théâtre	♂	♀	Sans réponse	Total
Calgary	Theatre Calgary	15	27	2	44
Vancouver	East Cultural Center	11	11	2	24
Toronto	Passe Muraille	32	31	0	63
	Toronto Workshop Productions	11	15	1	27
	Tarragon	42	62	4	108
	Toronto Free Theatre	20	19	0	39
	P'tit Bonheur	10	23	1	34
Montréal	Théâtre d'Aujourd'hui	78	146	5	229
	TNM	9	27	2	38
	Théâtre de Quat'Sous	9	13	0	22
	Café de la Place	56	151	5	212
	Jean Duceppe	125	260	1	386
	Centaur	52	80	5	137
Total		470	865	26	1 363
Pourcentage		34,5	63,5	2	100

**TABLEAU III**  
**Catégories socioprofessionnelles par ville et par théâtre**

Ville	Théâtre	Ouvriers	Employés	Cadres moyens	Cadres sup. prof. libérales	Travail domest.	Autre	Sans réponse	Total
Calgary	Theatre Calgary	1	9	4	18	5	4	3	44
Vancouver	East Cultural Center	1	6	4	4	0	7	2	24
Toronto	Passé Muraille	1	8	8	19	3	24	0	63
	Toronto Workshop Productions	0	5	1	6	0	13	2	27
	Tarragon	3	10	17	34	5	32	7	108
	Toronto Free Theatre	0	5	6	10	2	15	1	39
	P'tit Bonheur	0	2	8	11	2	10	1	34
Montréal	Théâtre d'Aujourd'hui	6	39	15	24	16	113	16	229
	TNM	0	11	7	9	0	11	0	38
	Théâtre de Quat'Sous	0	4	2	4	0	10	2	22
	Café de la Place	8	26	35	64	6	47	26	212
	Jean Duceppe	6	105	86	74	25	66	24	386
	Centaur	0	24	20	36	11	37	9	137
Total		26	254	213	313	75	389	93	1 363
Pourcentage		1,9	18,7	15,7	22,9	5,5	28,5	6,8	100

**TABEAU IV**  
**Intérêt professionnel pour le théâtre par ville et par théâtre**

Ville	Théâtre	Etudiants	Profess.	Métiers du théât.	Animat.	Retraitiés	Autres	Sans réponse	Total
Calgary	Theatre Calgary	4	4	0	0	0	33	3	44
		2	1	1	0	0	18	2	24
Toronto	Passe Muraille Toronto Workshop Productions Tarragon Toronto Free Theatre P'tit Bonheur	19	10	8	2	1	23	0	63
		6	2	5	1	1	10	2	27
		17	11	10	2	3	57	8	108
		7	2	1	1	1	26	1	39
		6	5	0	0	0	22	1	34
Montréal	Théâtre d'Aujourd'hui TNM Théâtre de Quat'Sous Café de la Place Jean Duceppe Centaur	65	16	11	6	1	114	16	229
		5	6	1	0	1	25	0	38
		10	3	2	1	0	4	2	22
		30	32	10	2	5	108	25	212
		39	31	5	6	4	277	24	386
		15	12	9	1	1	90	9	137
Total		225	135	63	22	18	807	93	1 363
Pourcentage		16,5	9,9	4,6	1,6	1,3	59,3	6,8	100

**TABEAU V**  
**Source d'information théâtrale par ville et par théâtre**

Ville	Théâtre	Abonn. autres	Journ.	Amis parents	Prosp.	T.V.	Radio	Affiche	Sans répons.	Reuves	Total
Calgary	Theatre Calgary	21	8	7	2	1	0	0	5	0	44
Vancouver	East Cultural Center	2	6	9	2	0	3	2	0	0	24
Toronto	Passé Muraille	12	23	23	0	0	0	4	1	0	63
	Toronto Workshop Productions	6	7	9	1	0	0	3	1	0	27
	Tarragon	48	32	15	3	1	5	2	1	1	108
	Toronto Free Theatre	2	19	12	0	0	1	2	2	1	39
	P'tit Bonheur	5	3	9	11	0	4	2	0	0	34
Montréal	Théâtre d'Aujourd'hui	34	98	62	0	26	6	1	1	1	229
	TNM	9	16	6	5	0	1	1	0	0	38
	Théâtre de Quat'Sous	7	8	3	0	1	1	2	0	0	22
	Café de la Place	16	76	74	9	16	11	10	0	0	212
	Jean Duceppe Centaur	193 57	39 35	71 32	71 5	1 1	3 1	4 1	4 0	4 5	0 1
Total		412	370	332	109	47	36	33	20	4	1 363

**TABLEAU V bis**  
**Journaux cités le plus fréquemment comme source**  
**d'information générale (question n° 3)**

<i>La Presse</i> – Montréal	529
<i>The Globe and Mail</i> – Toronto	140
<i>The Gazette</i> – Montréal	122
<i>Le Devoir</i> – Montréal	102
<i>The Toronto Star</i> – Toronto	72
<i>The Calgary Herald</i> – Calgary	35
Divers	204

**TABLEAU V ter**  
**Reuves citées**

<i>Jeu</i> – Montréal	42
<i>L'Envers du Décor</i> – T.N.M. Montréal	25
<i>Theater Review</i> – New York	17
<i>Scene Changes</i> – Toronto	19
<i>Canadian Theatre Review</i> – Toronto	9
Diverses revues non spécialisées	138
Diverses revues de théâtre	32

**TABLEAU VI**  
**(N = 1 363)**

	Écotent la radio		Regardent la T.V.	
– d'une heure	274	20,10 %	250	18,3 %
De 1 à 3 heures	581	42,6 %	603	44,2 %
De 3 à 6 heures	200	14,6 %	188	13,7 %
Plus de 6 heures	134	9,8 %	39	2,8 %
Sans réponse	184	13,4 %	283	20,7 %

**TABLEAU VII**  
**Abonnements et caractéristiques du public**  
**(N = 1 363)**

		Abonnements %
Fréquentation annuelle	5 – 9	39,6
	10 – 19	30,8
	+ de 20	16,7
Age	– de 19	
	20 – 24	
	25 – 29	35,6
	30 – 34	29,6
	35 – 44	30,3
	+ de 45	32,5
Revenu	– de 12 000 \$	17,4
	12 – 20 000	30,4
	20 – 30 000	33,6
	30 – 40 000	28,7
	+ de 40 000	37,1
CSP1	Professeurs	22,2
	Etudiants	11,5
CSP2	Ouvriers	
	Employés	31,8
	Cadres moyens	33,3
	Cadres sup. + Prof. lib.	34,2
	T. domest.	36
	Autres	19

**TABLEAU VIII**  
**Répartition par âge et par sources d'information (cumulées) \***  
**(N = 1 363)**  
**Réponses doubles 186**  
**Réponses triples 47**

	- de 19 ans	20-24 ans	25-29 ans	30-34 ans	35-44 ans	+ 45 ans	Sans réponse	Total
Journaux	34	49	51	59	87	83	12	375
Revue	1	1	5	1	2	5	0	15
Télévision	15	13	9	8	23	21	7	96
Radio	9	3	12	6	17	18	2	67
Affiches	2	17	2	6	6	9	2	44
Prospectus	5	13	18	20	35	32	1	124
Amis, parents	54	58	63	52	73	81	8	389
Abonnements et autres	39	66	76	62	99	106	18	466
Sans réponse	1	1	3	3	5	5	2	20
<b>Total</b>	<b>160</b>	<b>221</b>	<b>239</b>	<b>217</b>	<b>347</b>	<b>360</b>	<b>52</b>	<b>1 596</b>

**TABLEAU IX**  
**Répartition par sexe et par sources d'information (cumulées) \***  
**(N = 1 363)**  
**Réponses doubles 186**  
**Réponses triples 47**

	♂	♀	Sans réponse	Total
Journaux	140	228	7	375
Revue	5	10	0	15
Télévision	19	76	1	96
Radio	23	41	3	67
Affiches	16	27	1	44
Prospectus	41	82	1	124
Amis, parents	121	259	9	389
Abonnements et autres	155	300	11	466
Sans réponse	8	11	1	20
<b>Total</b>	<b>528</b>	<b>1 034</b>	<b>34</b>	<b>1 596</b>

**TABLEAU X**  
**Sources d'information (cumulées) et revenus \***  
**(N = 1 363)**  
**Réponses doubles 186**  
**Réponses triples 47**

	Moins de 12 000 \$	12 à 20 000 \$	20 à 30 000 \$	30 à 40 000 \$	Plus de 40 000 \$	Sans réponse	Total
Journaux	99	75	69	42	40	50	375
Revue	3	6	2	1	1	2	15
Télévision	29	24	12	8	6	17	96
Radio	18	13	16	7	7	6	67
Affiches	16	4	11	3	6	4	44
Prospectus	24	29	26	17	16	12	124
Amis, parents	126	75	69	38	38	43	389
Abonnements et autres	128	102	76	53	58	49	466
Sans réponse	2	4	5	2	4	3	20
<b>Total</b>	<b>445</b>	<b>332</b>	<b>286</b>	<b>171</b>	<b>176</b>	<b>186</b>	<b>1 596</b>

**TABLEAU XI**  
**Sources d'information (cumulées) et catégorie socioprofessionnelle**  
**(N = 1 363)**  
**Réponses doubles 186**  
**Réponses triples 47**

	Ouvriers	Employés	Cadres moyens	Cad. sup. prof. lib.	Travail domestique	Autres	Sans réponse	Total
Journaux	8	62	55	81	20	126	23	375
Revue	0	3	4	2	0	6	0	15
Télévision	5	20	15	12	3	33	8	96
Radio	2	8	13	19	3	16	6	67
Affiches	0	6	7	7	1	18	5	44
Prospectus	2	30	27	34	7	18	6	124
Amis, parents	4	57	51	88	22	134	33	389
Abonnements et autres	6	107	76	108	28	114	27	466
Sans réponse	0	3	2	6	2	5	2	20
<b>Total</b>	<b>27</b>	<b>296</b>	<b>250</b>	<b>357</b>	<b>86</b>	<b>470</b>	<b>110</b>	<b>1 596</b>

**TABLEAU XII**  
**Critère de choix pour le spectacle vu en % \***  
**(N = 1 363)**

Abonnement	27,36
Amis	14,67
Acteurs	6,74
Auteurs	6,23
Critiques	5,64
Acteurs + metteurs en scène + auteurs	4,69
Professeurs	4,32
Acteurs + auteurs	2,71
Critiques + acteurs	1,39
Affiches	1,02
Autres combinaisons	12,39
Sans réponse	12,60

\* L'examen des CSP, (1, 2, 3) révèle que la CSP n'est pas significative par rapport au critère de choix.

**TABLEAU XIII**  
**Critère de choix et théâtre**  
**(N = 1 363)**

Ville	Théâtre	(% global de l'échantillon)	(27,3)	(14,6)	(6,74)	(6,23)	(5,64)	(4,69)	(4,32)	(2,71)	(12,6)
	(critère de choix pour le spectacle)	Abonnt	Amis	Acteurs	Auteurs	Critiques	Act. + M.a.s. + Au.	Profess.	Act./Aut.	Sans rép.	
Calgary	Theatre Calgary	56			22						
Vancouver	East Cultural Centre										
Toronto	Passé Muraille		28								17,4
	Toronto Workshop Productions										
	Tarragon	30,5	13,8								24
	Toronto Free Theatre										
	P'tit Bonheur		26,4				30,7 *				
Montréal	Théâtre d'Aujourd'hui		19,6	8,7				14,8			
	TNM			45,4 **							26
	Théâtre de Quat'Sous										
	Café de la Place	***	14,9	17,7					10,7		
	Cie Jean Duceppe	53,8	8,2								13,2
	Centaur	46,7	18,2								

\* Il s'agissait pendant l'enquête du *Marchand de Venise* de Shakespeare.  
 \*\* Il s'agissait du spectacle *Divine Sarah* avec Monique Leyrac.  
 \*\*\* Il n'y a pas d'abonnements.

**TABLEAU XIV**  
**Critère de choix pour le spectacle vu et âge en %**  
**(N = 1 363)**

Age	Critère	Abonn.	Amis	Acteurs	Auteurs	Critiques	Acteurs + M. e. s. + auteur	Profess.	Act./Aut.	Sans réponse
- moins de 19 ans		9	21					27		0,06
- de 20-24 ans		16,9	18,2	7,4	7,8					13
- de 25-29 ans		35,6	14,3							12
- de 30-34 ans		29,6	15,3							15,3
- de 35-44 ans		30,34	12,7							10,3
- plus de 45 ans		32,55								13,4

# REVUE JEU – UNIVERSITE DE BORDEAUX III

## Enquête sur l'information théâtrale 1982

- **Comment avez-vous été informé pour venir ce soir ? \***

Journal \_\_\_\_\_ le quel \_\_\_\_\_

Revue \_\_\_\_\_ laquelle \_\_\_\_\_

T.V. \_\_\_\_\_ quelle chaîne \_\_\_\_\_

Radio \_\_\_\_\_ quel canal \_\_\_\_\_

Affiches \_\_\_\_\_

Prospectus, brochures \_\_\_\_\_

Amis, parents \_\_\_\_\_

Autre \_\_\_\_\_

- **Quelle est habituellement votre source d'informations générales ?**

Journal \_\_\_\_\_

T.V. \_\_\_\_\_

Radio \_\_\_\_\_

- **Quel journal lisez-vous régulièrement ?** \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

- **Pouvez-vous citer le nom d'une, de plusieurs revue(s) de théâtre ?**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

- **Combien de temps, en moyenne, passez-vous par jour ?**

A écouter la radio \_\_\_\_\_

A regarder la T.V. \_\_\_\_\_

- **Ecoutez-vous, regardez-vous un magazine d'information culturelle ?**

Lequel ? \_\_\_\_\_

• **Combien de fois par an allez-vous au théâtre ?** \_\_\_\_\_

• **Qu'est-ce qui vous a décidé(e) à venir ce soir au théâtre ?**

Nom de l'auteur \_\_\_\_\_

Du metteur en scène/du théâtre \_\_\_\_\_

Des acteurs \_\_\_\_\_

Graphisme de l'affiche \_\_\_\_\_

Opinion des amis \_\_\_\_\_

Des critiques \_\_\_\_\_

Des professeurs \_\_\_\_\_

• **Quel âge avez-vous ?** \_\_\_\_\_

Sexe masculin  féminin

• **Quelle est votre profession ?** \_\_\_\_\_

• **Votre fourchette de revenu ?**

Moins de 12 000  12 à 20 000  20 à 30 000

30 à 40 000  plus de 40 000

• **Accepteriez-vous un entretien prolongé avec un membre de l'équipe d'enquête ?** \_\_\_\_\_

Si oui, laissez votre adresse, n° de tél. et nom au bas de cette feuille.

**Merci infiniment de votre précieuse collaboration.** Veuillez déposer le questionnaire rempli dans la boîte prévue à l'entrée du théâtre.

Date à laquelle vous avez rempli le questionnaire : \_\_\_\_\_

Nom : \_\_\_\_\_

Adresse : \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Tél. : \_\_\_\_\_

\* Veuillez cocher.

\*\* Classez par ordre.

**YORK UNIVERSITY – UNIVERSITE DE BORDEAUX III  
Theatre Going Information Survey 1982**

• **Where did you find out about this production ?**

Newspaper \_\_\_\_\_ please specify \_\_\_\_\_

Magazine \_\_\_\_\_ please specify \_\_\_\_\_

T.V. \_\_\_\_\_ which channel \_\_\_\_\_

Radio \_\_\_\_\_ which station \_\_\_\_\_

Posters \_\_\_\_\_

Handouts \_\_\_\_\_

Friends/Relatives \_\_\_\_\_

Other \_\_\_\_\_

• **What is your usual source for general information ?**

Press \_\_\_\_\_

Radio \_\_\_\_\_

T.V. \_\_\_\_\_

(in ranked order) 1/2/3

• **What newspaper do you read regularly ? \_\_\_\_\_**

\_\_\_\_\_

• **Can you name one or several theatre magazines ? \_\_\_\_\_**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

• **How much time do you spend on average listening to radio or watching T.V. ? \_\_\_\_\_**

• **Do you listen to, or watch any particular arts program ? \_\_\_\_\_**

• **How many times a year do you go to the theatre ? \_\_\_\_\_**

• **What made you decide to attend this production tonight ?**

Name of the author ? \_\_\_\_\_

Name of the producer/theatre ? \_\_\_\_\_

Name of the actor(s) \_\_\_\_\_

Poster Design \_\_\_\_\_

Friends' or relatives' opinions \_\_\_\_\_

Teachers' opinions \_\_\_\_\_

Critics' judgment \_\_\_\_\_

• **How old are you ?** \_\_\_\_\_

• **Are you male or female ?**

M

F

• **What is your occupation ?** \_\_\_\_\_

• **What is your income bracket ?**

Under 12 000     12-20 000     20-30 000

30-40 000     over 40 000

• **Would you be willing to talk at length with one of the members of the inquiry team ?**

If so, please put your name, address and telephone number below.

**Thank you for your co-operation and good will.** Please drop off in the box in the lobby.

Date on which you filled in questionnaire : \_\_\_\_\_

Name : \_\_\_\_\_

Address : \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Telephone : \_\_\_\_\_



**« LIFE BEFORE MAN », critique d'un mode de vie : les problèmes nés du féminisme et le désenchantement de la liberté.**

**par Jacques LECLAIRE**  
Université de Rouen

Le quatrième roman de Margaret Atwood se place pratiquement à l'opposé de *Surfacing* et décrit ce qui, finalement, pourrait être la vie de son héroïne anonyme une fois revenue parmi les hommes de la ville. Le jeu de mots du titre replace l'histoire dans la perspective de l'évolution des espèces mais il implique aussi que la vie passe avant l'homme pour les protagonistes d'une société où le féminisme a conquis pour les femmes une relative égalité ainsi qu'une certaine liberté et où hommes et femmes tentent de définir un nouvel art de vivre. Pourtant ce roman d'une féministe convaincue pose plus de questions qu'il ne semble en résoudre, la quête de la liberté et de l'identité s'empêtrant dans la contingence et l'on peut se demander si, face à une manière d'acte de décès du mouvement féministe, on nous propose une éthique nouvelle.

Pour chacun des personnages, le poids du passé vient compliquer la crise du présent. Le poids du passé est représenté, très littéralement, par les dinosaures du Royal Ontario Museum : ce sont nos ancêtres dans la vie et tout ce qui se produit a une valeur relative dans la chaîne de l'évolution dont chaque être est un avatar. Les fossiles occupent professionnellement Lesje, Elizabeth et Chris, avant sa mort ; leur mausolée représente sans aucun doute la mort, mais c'est aussi le lieu où s'échangent les potins et où s'amorcent de savantes manœuvres sociales et amoureuses. Pour Lesje, les dinosaures offrent un monde d'élection, elle se passionne pour leurs os, elle anime leurs décors et, surtout, elle revit avec eux par la pensée. Elle s'évade souvent dans une fantasmagorie de dinosaures, rêve d'un Lesjeland (p. 80-81), d'un *Aliceosaurus* (p. 177) et se plaît à s'imaginer cachée dans un arbre, occupée à les observer à leur insu (p. 10). C'est vers ce paradis fossile et vivant que Lesje se tourne constamment pour supporter l'agression du quotidien. Ce monde d'avant l'homme, plus réel que le présent, lui permet de supporter l'homme contemporain et de s'affirmer : en cela, Lesje est l'exacte antithèse d'Elizabeth qui s'affirme dans la vie de tous les jours.

Mais tous les dinosaures ne sont pas au musée : chacun des protagonistes subit ses fossiles personnels : la mère de Nate engagée dans ses éternelles croisades humanitaires, la grand-mère juive et la grand-mère ukrainienne de Lesje enfermées dans leur détestation réciproque, décédées mais toujours présentes, et surtout la redoutable tante Muriel « the old reptile » (p. 175), figée dans son attitude « haute Wasp » qui a pesé pendant l'enfance sur Elizabeth et la terrorise encore. Il n'est pas jusqu'à Janet qui ne donne de dangereux signes de ressemblance avec elle. Ces êtres d'un autre monde viennent sans cesse aggraver de leurs critiques l'imbroglia des vies personnelles, au nom de principes dont les protagonistes se veulent dégagés sans pouvoir l'être totalement ; Elizabeth elle-même est jugée « haute Wasp » par ses amies (p. 85, 193), alors que sa vie est de nature à scandaliser les principes puritains de la vieille bourgeoisie protestante d'origine britannique. En fait, Elizabeth en a gardé le savoir-vivre, la distinction (quand elle n'utilise pas son autre langage), le culte de l'énergie et surtout l'assurance.

La crise que présentent les cinq livres du roman commence huit jours avant le début, par le suicide de Chris, l'amant d'Elizabeth qui s'est fait sauter la cervelle quand elle a rompu avec lui pour ne pas quitter ses enfants. Ainsi est brisé le triangle initial dont Chris formait le sommet. Ce drame déclenche une réaction en chaîne, fait éclater les couples de Lesje et William, de Nate et de Martha pour reconstituer provisoirement un triangle Nate-Elizabeth-Lesje, les triangles complémentaires Nate-Lesje-William et Nate-Elizabeth-William. Finalement seul survivra le couple Lesje-Nate. C'est dire que la construction du roman suit une logique et une progression rigoureuse, contrairement à ce qui est parfois avancé. Les livres sont de longueur équilibrée : I, II et IV comportent 11 chapitres, III en compte 14 et V en compte 12. Chaque chapitre est minutieusement daté et perçu à travers la conscience de l'un des trois personnages centraux : Elizabeth, Nate ou Lesje. De plus, l'auteur intervient par endroits, notamment dans les dernières lignes des chapitres.

On sait donc que l'action se déroule entre le vendredi 29 octobre 1976 et le vendredi 18 août 1978, à l'exception des chapitres 33 et 44 qui retournent en arrière au 28 août 1975 et au 7 octobre 1976, c'est-à-dire avant le début de l'action : ils éclairent l'histoire de Chris, le quatrième personnage central mais absent puisqu'il s'est suicidé. La structure temporelle extrêmement compartimentée constitue une sorte d'éphéméride et suggère une succession de tranches de vie réalistes ; elle permet tantôt des effets de contrepoint en présentant une situation à un moment donné à travers les différents points de vue, comme, notamment, dans tout le livre I dont l'action occupe trois jours, tantôt une relative accélération des événements. Mais aussi, elle oblige le lecteur à assembler le puzzle des personnages d'une manière qui n'est pas sans évoquer la reconstitution des dinosaures au musée, cependant qu'elle suggère une fragmentation des protagonistes engagés dans la poursuite difficile d'une plénitude à travers une succession d'instantanés. L'espace est polarisé entre le musée où sont conservés et présentés les fossiles qui parlent de la vie avant l'homme et les différents endroits de Toronto où se rencontrent les personnages, où ils vivent et, parfois, meurent.

Le premier livre part de l'agonie du couple de Nate et Elizabeth pris au piège de leur duplicité : c'est le livre de l'échec et de la séparation car Chris est mort. Nate, au cours d'une visite orageuse, revoit Martha qu'il a quittée un mois plus tôt, Lesje constate qu'elle n'aime plus William dont elle cesse de craindre la supériorité Wasp (p. 20) ; dans chaque cas, la question des enfants existants ou qu'on voudrait avoir contre les souhaits du partenaire est au centre des conflits : ils retiennent Nate et Elizabeth prisonniers l'un de l'autre, ils font éclater les couples dont ils sont absents. Martha, après avoir asséné à Nate quelques vérités dures à entendre sur son attitude et celle d'Elizabeth, lui propose de venir vivre avec elle, ce qui le met en fuite. Mais cette possibilité d'évolution de sa vie se réalisera avec Lesje et se trouve ainsi annoncée tout en apparaissant, face au mariage, comme une conduite banale, un stéréotype répété à l'infini. Dans les livres suivants, nous allons voir se faire et se défaire les couples autour du ménage en perdition de Nate et Elizabeth. Celui-ci forme la ligne descendante de l'intrigue alors que le couple Nate et Lesje forme la ligne montante. Le livre II voit le développement de leurs relations cependant que le livre III présente les grandes manœuvres d'Elizabeth pour s'y opposer, avec, en contrepoint, l'histoire de Chris et des variations sur la sexualité des protagonistes. Et surtout, l'action prend le virage décisif, Nate et Lesje décident de quitter Elizabeth et William. Le livre IV est construit autour du départ de Nate et de la création de son nouveau foyer avec, en contrepoint, l'histoire de la rupture d'Eliz-

zabeth et de Chris et les nouvelles expériences sexuelles d'Elizabeth qui cherche vainement en elles une compensation. Le livre se termine sur sa défaite. Dans ces quatre premiers livres la répartition des chapitres donne l'avantage aux deux femmes par rapport à Nate ; Elizabeth domine la scène, mais l'écart se réduit entre Lesje et elle :

Livre	Nombre de chapitres :		
	Elizabeth	Nate	Lesje
I	4	4	3
II	4	3	4
III	6	3	5
IV	4	3	4
V	4	5	3

Le livre V donne l'avantage à Nate, il tourne autour de son divorce, de la mort de la tante Muriel, de l'installation du nouveau couple dans le quotidien et de la manière dont Elizabeth tente de dépasser la situation. On voit clairement que l'agencement du roman est symétrique par rapport au livre III et que cette symétrie est inverse pour Nate et pour les deux personnages féminins, Elizabeth recevant la première place. Le nombre même des livres allie le 3 masculin au 2 féminin et évoque donc leur nécessaire confrontation : la construction de ce roman ne va pas sans subtilité et, si l'auteur insiste sur la simple succession dans le temps, il faut en conclure que la signification de cet aspect est importante par rapport au roman.

Sans aucun doute, les conquêtes du féminisme sont présentes, mais on a l'impression que Margaret Atwood s'attache bien davantage aux problèmes de société et d'éthique personnelle qu'elles soulèvent. Il existe une certaine égalité entre hommes et femmes dans ce roman : toutes les femmes ont un travail d'un niveau comparable à celui des hommes et, même, Elizabeth gagne visiblement beaucoup plus d'argent que Nate, l'éternel désargenté : c'est ce qui a permis à Nate de quitter son métier de juriste pour tenter l'aventure de l'artisanat des jouets en bois : hélas, il lui faudra constater qu'il y a plus de place pour les avocats que pour les artistes et ce sera Martha, la maîtresse délaissée, décidément peu rancunière, qui l'aidera à retrouver sa place. Par contre, au plan politique, la mère de Nate, peu féministe, est beaucoup plus engagée qu'Elizabeth. Celle-ci ne se sent pas concernée par les élections qui passionnent Nate et sont si importantes pour l'unité du Canada. A l'intérieur des logements, les femmes continuent à s'intéresser à l'aménagement et à la décoration beaucoup plus que les hommes : Elizabeth cherchait les meubles anciens et essayait de créer un décor raffiné ; Lesje entreprend de meubler peu à peu sa nouvelle maison alors que Nate s'en désintéresse. Mais quand Elizabeth cesse de jouer les fées du logis, Nate prend en main les tâches ménagères, fait la cuisine pour leurs filles, porte des tasses de thé à sa femme. L'homme n'est pas seulement interchangeable dans la vie du couple, face à la liberté nouvelle des femmes, il doit se situer, inventer un nouvel art de vivre.

A vrai dire, ce roman traduit bien un certain désarroi vis-à-vis du mariage : de toute évidence, Nate et Elizabeth sont mal assortis mais ils gardent la nostalgie des débuts où l'amour existait et effaçait les différences. Le drame d'Eli-

zabeth après avoir épousé un faible est d'avoir rejeté, par esprit d'indépendance, l'homme qui l'attirait :

Chris is in the room with her, a weight, heavy, breathless, like the air before a thunderstorm. Sultry, Sultan. Sullen. But it isn't because he's dead, he was always like that [...] Leaning on her. I won't let you go yet. She hates it when anyone has power over her. Nate doesn't have that kind of power, he never had. She married him easily, like trying on a shoe (p. 15).

Avec son mari, elle a tenté un compromis que le roman révèle être impossible : elle a cherché à garder une entière liberté pour mener sa vie affective et sexuelle à son gré, tout en maintenant l'apparence d'un ménage uni aux yeux de ses deux filles, Janet et Nancy. Alors a commencé un terrible jeu de la vérité qu'elle et Nate camouflent sous l'expression « to be civilized » (p. 220), et sous le verbe « comprendre », « understand », qui revient sans cesse ; ils se parlent librement de leurs liaisons, s'accordent sur les jours de la semaine qu'ils leur consacreront (p. 26), vont jusqu'à approuver le choix des amants et des maîtresses et à rechercher leur amitié. Ils tentent de croire qu'ils ont établi un nouveau mode de vie harmonieux, conciliant le mariage, l'intérêt des enfants et la recherche égoïste du plaisir dans une liberté absolue. Encore la sincérité n'est-elle pas aussi totale qu'elle prétend l'être puisque Elizabeth ne prévenait réellement Nate que lorsqu'elle était sur le point de rompre avec ses amants. Mais cette attitude artificielle résiste mal à la pratique ; lorsque s'ébauche un authentique amour, ils négligent de mettre au courant le conjoint : c'est ce qu'a fait Elizabeth pour Chris, c'est ce que fait Nate pour Lesje. La différence est notoire et notée :

She should have told him. It isn't friendly, the fact that she hasn't told him. The first time, she told him and they both cried, holding each other closely, consoling each other for some violation they felt as mutual. Then they discussed their problems, sitting up till four in the morning, whispering across the kitchen table. They promised reforms, repairs, reparations, whole new sequences of events, a new order. And the second and the third time. He isn't a monster, he's always stifled his outrage, he's forgiven her.

The fact that she hasn't told him this time means only one thing : she doesn't want to be forgiven. Or, put another way, she no longer cares whether he forgives her or not. Or, it occurs to him, she may have decided it isn't his right to forgive (p. 159).

Pourtant, dans l'esprit des femmes, que ce soit Martha ou Lesje, le mariage reste associé aux enfants et à un statut social que certaines rejettent mais que Lesje envie :

She supposes that if she had independence and strength of character this wouldn't bother her, in fact she would welcome it. Many women no longer use their husbands' names, they object to being called « my this » or « my that », and Nate [...] doesn't use the possessive. He simply uses her name, without even Miss, and this pleases him. He's glad, he says, that her name isn't Mrs Schoenhof. God forbid she should in any way resemble his mother or his wife. But instead of making her feel like an entity in her own right, as Nate claims it's supposed to, this makes her feel like a cipher [...] Officially she is nothing (p. 246).

Aussi, pour Lesje, le divorce revêt-il une grande importance alors que, pendant des mois, Nate élude le problème, comme la plupart des problèmes chaque fois qu'il peut. Lesje s'accuse de conservatisme mais, en fait, constate surtout la permanence de la pression sociale face au mépris des conventions qui est une mode et qui ne les abolit pas. On ne peut tout à fait oublier que Lesje, c'est Alice, qui signifie vérité. Nate, Nathanael, « don de Dieu » (p. 41) vient la mettre à l'épreuve comme il a, d'une certaine manière, mis Elizabeth (c'est-à-dire « consacrée à Dieu », mais aussi « Queen Elizabeth ») (p. 220) à l'épreuve. Alors que Lesje aspire à être la femme de Nate, ce dernier est fréquemment désigné comme « Elizabeth's husband » (p. 53, 79). Le seul mari qui eût peut-être convenu à Elizabeth c'était Chris(topher), le porteur du Christ. Pour Nate, quitter Elizabeth c'est bien recouvrer son identité.

Face à la liberté de fait ou de droit que peuvent donner liaisons et divorce, subsistent des contraintes multiples : les commérages des collègues enveniment les liaisons (p. 253), les proches parents ou sont tenus dans l'ignorance des aventures des protagonistes (Lesje, William) ce qui entretient un sentiment de frustration, ou les condamnent ouvertement comme la mère de Nate et la tante Muriel. Même la forte personnalité d'Elizabeth aura besoin d'en venir à la violence pour secouer le joug de sa tante. L'argent est une seconde contrainte que ressent particulièrement Nate, finalement obligé d'abandonner un travail qu'il aime pour un travail plus rémunérateur, afin de faire face aux exigences d'Elizabeth en matière de pension alimentaire, exigences dictées davantage par le désir de vengeance que par la nécessité. Enfin, les enfants sont à la fois une contrainte et une arme tant pour Nate que pour Elizabeth : tous deux aiment réellement leurs filles mais ils se jouent l'un à l'autre la comédie des parents modèles et Elizabeth, par le truchement de Janet et de Nancy, envahit sans cesse l'intimité fragile de Nate et Lesje. On voit ce que la générosité comporte d'hypocrisie et l'évasion, d'entraves. Les avenues de la liberté ouverte par le féminisme sont souvent rocailleuses, et le féminisme n'est plus ce qu'il était : Elizabeth constate que « Women's lib is on the wane » (p. 254).

Ce que décrit le roman, c'est bien l'échec du matérialisme quotidien et de l'hédonisme car ce sont des égoïsmes. Quand les protagonistes ne se déchirent pas, ils s'ennuient. Il y a des relents d'*Antic Hay* dans ces pages. Les objets, même beaux, les expositions artistiques ou scientifiques n'apportent pas de réponse et suggèrent l'extinction de la race humaine plus que sa grandeur, la foi et la morale puritaine sont porteuses de mort : la tante Muriel, en séparant brutalement Elizabeth et Caroline de leur mère, a causé la folie et le suicide de Caroline, et, indirectement, la mort affreuse de la mère alcoolique abandonnée, brûlée dans son lit. Reste la quête du plaisir sexuel ; piètre remède : quand les rencontres ne tournent pas à des tentatives de viol, elles débouchent sur l'amour triste, le plaisir de rigueur. Martha déclare : « I did the dirty work for her. She should've paid me. » (p 24), et Lesje, la plus innocente des partenaires, rêve d'être invitée par les techniciens du musée, de la manière suivante :

She would hold their hands, roll on the carpet with them, make love as an afterthought, attaching no more meaning to that than to any other healthy exercise, a swim, a jog around the block. It would all be friendly and without any future. She wants actions, activities, with no significance and no hidden penalties (p. 203).

Cela, il est vrai, reflète la frustration installée dans ses rapports avec Nate que, pourtant, elle déclare aimer. L'exemple le plus frappant est celui d'Eliza-

beth qui a toujours planifié sa vie sexuelle, et choisi, elle aussi, souvent, des amis de rencontre, que ce soit pour perdre sa virginité (p. 163) : « Then for a minute she almost does scream : she expected pain, but not this kind or this much. Nevertheless she is grinning, teeth set ; she exults. She hopes she's bleeding, a little anyway ; blood would make this an event », ou que ce soit le voyageur de commerce plus occupé de faire entendre leurs ébats sur la CB que de donner à Elizabeth le plaisir qu'elle attend de lui : l'incompréhension est totale : « In some odd, shrunken way he wanted to please her. Whose failure is it that she is not pleased ? (p. 210). Il s'agit bien de meubler le temps à tout prix, de tromper l'ennui en transformant le banal en événement comme le font les mass media. Avec William, le détachement d'Elizabeth est éclairant à bien des titres :

Each was the other's consolation prize. It was logical ; besides, Elizabeth felt she owed him one good fuck. It was partly because of her that Lesje walked out on him so suddenly (p. 195).

Cette arithmétique de la sexualité fait partie de son plan de bataille. Elle analyse en termes prosaïques ses impressions et compare William, Chris et Nate :

Copulating with William was not unpleasant [...] but neither was it memorable. It was like sleeping with a large and fairly active slab of Philadelphia cream cheese. Emulsified [...] Chris had been a dangerous country, swarming with ambushes and guerillas, the center of a whirlpool, a demon lover [...] one woman's demon lover in another's worn-out shoe. She does'nt begrudge Lesje the fascination Nate evidently holds for her, since she's never experienced it herself (p. 196).

Voilà bien l'aveu central, concernant Elizabeth. En vraie Wasp, elle a exclu le sauvage et l'irrationnel et s'est coupée de la vie instinctive, de l'ombre compensatrice et salvatrice ; comme Kubla Khan elle s'est tournée vers un paradis fabriqué d'où elle a exclu Nate, le *demon lover*, son âme. Elle s'est condamnée à l'insatisfaction et au vide spirituel, elle a perdu le centre même de son être quand Chris s'est suicidé.

Cette « haute Wasp » est quelque peu mante religieuse. Elle détruit d'autant plus qu'elle aime plus. D'une manière générale elle ne peut supporter l'indépendance du partenaire parce qu'elle ne le respecte pas en tant qu'individu. Le jeu de mots qui, pratiquement, ouvre ses pensées au tout début du roman situe son aventure, et par rapport aux animaux primitifs venus de la vie avant l'homme, et par rapport aux hommes :

I want a shell like a sequined dress, made of silver nickels and dimes and dollars overlapping like the scales of an armadillo. Armored dildo. Impermeable ; like a French raincoat (p. 3).

Les hommes ne peuvent donc être que des instruments de son plaisir, ils n'ont pas droit à une identité. Face au monde, face aux autres, elle est fermée dans sa carapace, aucune communication n'est possible. D'où le besoin des mises en scène qui créent un événement et l'imposent à l'autre : Chris s'est rebellé, il n'a pas accepté d'être congédié brutalement, comme les autres amants, et, par sa mort, il a imposé sa présence à Elizabeth comme jamais il ne l'avait pu de son vivant. Il a détruit sa tête qui le tourmentait mais a laissé son corps, revêtu d'un costume comme pour un mariage, celui qu'Elizabeth refusait et dont il a fait un mariage de mort indissoluble. Il est frappant que tous les autres personnages centraux de ce roman soient, à un moment, tentés par le suicide, y

compris Elizabeth. Cette tentation du désespoir, extrême tentative de communication est rejetée car tous sont cramponnés à leur vie. De façon frappante, ce qui irrite le plus Elizabeth quand Nate la quitte pour Lesje, c'est le sentiment d'être manœuvrée au lieu d'être celle qui commande :

She refuses to be deserted against her will... She knows she's being manipulated into this position, by Nate — by Nate ! — and she dislikes the thought intensely (p. 187).

It isn't Lesje she resents. Let him screw whatever he likes, why should she care ? It's his freedom she can't take. Free as a goddamned bird, while she's locked in this house... (p. 229).

C'est bien le drame de tous les partenaires de ce roman : l'égoïsme est aliénant et porte en lui la destruction ou la fuite de l'autre. De fait, Nate est souvent présenté en train de courir ou de pédaler frénétiquement sur son vélo ; la séance de jogging du début du roman se termine sur ces mots : « But he keeps running, as if he must run, as if there's something he is running towards » (p. 42). Là est bien toute l'ambiguïté car la poursuite de Nate est d'abord une fuite. Sans cesse il diffère l'action, les actes esquissés sont interrompus. En fait Nate cherche la femme qui acceptera d'être une mère, il rêve de Madones : il a cru la trouver en Elizabeth (p. 41), et Martha, dans son langage cru lui reproche d'avoir des exigences contradictoires d'enfant gâté : « Running away from mother ? Wanted some other nice lady to give you a cookie and a tumble in the sack ? » (p. 25) ; c'est finalement Lesje qui accepte ce rôle, mais pour combien de temps ? :

The fact is that she's addicted to Nate's version of her. Sometimes, when he touches her, she feels not naked but clothed, in some long unspecified garment that spreads around her like a shimmering cloud. She's realized with something close to panic that the picture he's devised of her is untrue. He expects her to be serene, a refuge ; he expects her to be kind [...] He ought to be able to tell by now that she isn't like this at all. Nevertheless she wants to be ; she wants to be this beautiful phantom, this boneless wraith he's conjured up. Sometimes she really does want it (p. 247).

A la fin du roman Nate n'a pas changé, Lesje et lui se sont déjà disputés bien des fois au sujet du divorce et des enfants et Lesje, en colère, pour lutter avec Elizabeth à armes égales, s'est fait faire un enfant par Nate. Leur histoire répète celle du couple qui vient de se défaire. Nate, à l'issue du jogging, va attendre Lesje à la sortie du musée, là où il attendait Elizabeth ; il ne sait comment Lesje appréciera cette surprise. De son côté, Lesje a décidé de lui annoncer qu'elle est enceinte et elle redoute ses réactions. Ils ne peuvent prévoir ce qu'ils feront ce soir-là, mais ils savent qu'ils feront quelque chose, que la vie continuera.

Les personnages sont plus nuancés qu'on pourrait penser ; même Elizabeth n'est pas tout d'une pièce. Épouse ratée, piètre amante, elle se veut une bonne mère et si elle doit, là aussi, donner le change devant les exigences de ses filles, il lui arrive d'être sincèrement touchée comme lors de la petite fête organisée par Janet et Nancy pour son anniversaire (p. 227), et dans laquelle elle voit une compensation de tous les anniversaires qu'elle n'a pas eu avec la tante Muriel. Il ne s'agit pas des cadeaux mais de l'affection. Quand sa tante, qu'elle déteste, est enfin terrassée par un cancer, elle rêve de folles vengeance, mais, prise de compassion, elle ne quitte pas la mourante et prononce les paroles consolantes tant attendues. Ces scènes révèlent une sensibilité et une fragilité qui

en font un personnage humain. Constamment elle, qui est vue par les autres comme une redoutable manœuvrière, qui utilise les gens de son entourage à ses fins, apparaît remplie de doute, hantée de souvenirs traumatisants, contrariée dans ses projets, obligée de faire contre mauvaise fortune bon cœur. A l'enterrement de sa tante elle s'évanouit ; cette mort symbolique lui permet de renaître et, après un instant de frayeur, de mesurer tout ce que représente la vie dans ses actes les plus simples :

But she's still alive, she wears clothes, she walks around, she holds down a job even. She has two children. Despite the rushing of the wind, the summoning voices she can hear from underground, the dissolving trees, the chasms that open at her feet ; and will always from time to time open. She has no difficulty seeing the visible world as a transparent veil or a whirlwind. The miracle is to make it solid (p. 276).

Les dernières pages du roman opposent le rêve à la réalité tout en affirmant la nécessité du rêve pour accepter la réalité. La situation s'est inversée : au début du roman c'étaient les autres qui avaient recours à cette fiction, Chris avec sa biographie métis imaginaire, Lesje vivant comme Alice avec les monstres de son imagination, Nate rêvant des paradis de l'enfance en fabriquant ses jouets en bois qui étaient des dinosaures. Maintenant, c'est Elizabeth : « China does no exist. Nevertheless she longs to be there. » (p. 291). C'est une nécessité vitale, Chris n'a pas survécu, quand il a repris sa véritable et prosaïque identité. Mais où était sa véritable identité ?

Il semble donc bien qu'on nous propose une morale de la médiocrité, du moyen terme conciliant, grâce à la quatrième dimension du temps, le rêve et le réel, l'autre et l'égoïsme, les dinosaures et les enfants. L'enfant que Lesje attend n'est pas le « Great Canadian Baby » dont Margaret Atwood se moque quelque peu dans *Survival* : certes, il continue l'espèce, en lui la vie passe encore avant l'homme, mais comme par accident, par-delà les intentions humaines. Avatar de l'évolution des espèces, il n'apportera probablement aucune plénitude à ses parents, il ne résoudra aucun problème pour eux et leur en créera sûrement. Lesje ne souhaite pas devenir une autre Elizabeth mais, à travers Nate, elle retrouvera nécessairement certains aspects du couple précédent ; Nate, lui, n'a pas changé malgré l'expérience de l'échec de son aventure artisanale et de sa première famille et pourtant, au milieu des difficultés du quotidien, il repart. Ce que propose le roman c'est bien la fuite en avant : les conquêtes du féminisme ont imposé de nouveaux rapports entre les hommes et les femmes mais elles n'ont rien résolu, elles n'ont pas apporté le bonheur et la plénitude. Le féminisme, finalement, était une mode. Seule compte la vie qui passe, la vie qui passe avant l'homme, qui le projette d'heure en heure, de jour en jour, de mois en mois et l'oblige, de toute façon, à inventer à mesure des solutions provisoires tout en les rêvant permanentes, à refaire une vie qui sans cesse se défait, aidé en cela par l'oubli rapide des êtres naguère familiers qu'on a quittés. Le roman *Life Before Man* installe bien l'homme dans le relatif, il le laisse, moderne Sisyphe, poursuivre son travail sans fin entre les infinis du temps et de l'espace, du musée et du planétarium, à Toronto, Ontario. Et il suggère que Toronto, c'est n'importe quel endroit où nous nous trouvons. C'est ici.

## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Toutes les références renvoient à Margaret Atwood, **Life Before Man**, Seal Book (Toronto : Mc Clelland and Stewart, 1980). La première édition, chez le même éditeur, est de 1979.

## BEING AND DEFINITION IN HOWARD O'HAGAN'S TAY JOHN

by Arnold E. DAVIDSON  
Elmhurst College, Illinois

The vastness of the Canadian Rockies provides the appropriate background for Howard O'Hagan's *Tay John*, a philosophical western that partly explores not the physical west of conventional fiction but the metaphysics of exploring the west and particularly the problem of imposing names. How shall an unknown land be known? Traditional westerns, set on the prairies, describe the actions and adventures whereby a sea of grass is traversed, charted, plotted, and finally fenced and ploughed to become many local habitations all woven together in a web of names. But mountains cannot be similarly settled and neither can they be similarly named. Pike's Peak is not Pike's peak in the same sense that Smithsfield is — or was, when the name was new — Smith's field. And on a much larger level, the Rocky Mountains are not the same single entity as, for example, the Great Plains. The inhabitants of the plain, to employ a phrasing from the novel, « wear for ever the unchanging ring of the horizon upon their shoulders »<sup>(1)</sup>. In contrast, mountains, by virtue of their chaotic diversity, free men from encircling stasis.

But unnamed and hitherto unexplored mountains especially invite an ontological liberation and a contemplation of origins that can carry one far beyond the flat, prosaic, quotidian — the horizon of established customs and standard views. As Jack Denham, the narrator of much of *Tay John*, observes: « A new mountain valley leads a man on » with the promise of « some revelation, something he has never seen or felt before, and he rounds a point or pushes his head over a pass, feeling that a second before... he would have surprised the Creator at his work » (p. 80). In the sentences that follow, however, the only creator at work is man the pseudo-creator, a passing Adam ordering with names that which at first « only [his] vision holds... in the known and created world ». Which is why, Denham continues, « it is physically exhausting to look on the unnamed ». So designations, as labor saving devices, fix the flux of vision and make possible the map of the world. « A name is the magic to keep it [a deliberately vague pronoun that refers to any and everything] within the horizons. Put a name to it, put it on map, and you've got it. The unnamed — it is the darkness unveiled » (p. 80).

Denham's expostulations on the significance of naming turns on the obvious paradox that he will map the process of mapping and thereby counter the inauthentic map that words commonly impose. Furthermore, he will do so with words. Through language itself he will briefly brush aside the dubious claims to a fixed physical reality — the veil that language commonly superimposes on whatever it purports to name — and thus achieve glimpses of the ineffable. In other words, the word shall erase the ordering word to carry vision further than articulation can follow. If the « unnamed is the darkness unveiled », then a conscious unnamer might momentarily illuminate the darkness at the heart of human existence<sup>(2)</sup>. But here the author's irony expands, for the paradox that the narrator at first seems to control also controls him and his mastery of his medium occasionally leaves him stumbling for words. At key points in his narration Denham simply cannot describe his perceptions, whatever they might

be. Note, for example, a brief excerpt from his account of his first encounter with Tay John, the blond Indian whose legendary story comprises most of the novel. The chronicler of that eponymous protagonist writes : « Still, there was something, it is hard to say, something of the abstract about him — as though he were a symbol of some sort or other. He seemed to stand for something » (p. 83). Or Ardith Aeriola, another main character in the novel, can be described in the same indefinite fashion as someone who « stood for something — something vague, something not quite to be defined, like a woman on a barricade thrown across the street » (p. 198). The clarifying simile clarifies nothing ; the narrator could hardly seem more comically inept. But the reader should realize the larger significance of these fumbling formulations and see how they too set forth a theme in the work. The less perceptive who — like Alf Dobble, the comic foil of the novel — are positive that they have taken the full measure of Tay John or even Ardith Aerolia have missed the point entirely.

There is still another irony in this narrator's observations on the impropriety of proper nouns, particularly place nouns. As the author soon shows, Denham is not at all above the practice that he, from the bottom of a mountainvalley, describes and delineates. Indeed, the earlier quoted disquisition on the higher truth of the unnamed is part of a larger passage, a story that Denham tells at every opportunity. The story has even acquired a name of its own, « Jackie's Tale ». More to the point, however, Jack Denham, an astute mistruster of words, is himself a man of words, words so frequently and so formulaically reiterated that they have become *the word*, « a gospel to be spread » with Denham « its only apostle » (p. 77). In a novel that savagely satirizes several standard hypothetical chartings of the possible shape of the cosmos and man's proper place therein, the man who calls into question the validity of even a regional map still ascribes to a gospel. But nothing suggests that the word according to Denham is a happy exception to the general rule advanced in *Tay John* that the word on any level, from the cartographical to the cosmological, is suspect. A modest note of warning is even sounded by the presumably omniscient narrator of the first part of the novel just before the task of the telling is handed over to Denham. As a guide to the mountains, that character is apparently most capable, but his credentials are not without some qualification :

He was a good man with horses and on the river, and *once had made a long trip* alone by canoe along the north fork of the Peace to its source up against the Arctic Circle. *He said he knew* the valleys of the mountains and the way the rivers ran better than he knew the lines on the wide, calloused palm of his hand (p. 76, emphasis added).

His credentials as a story teller are presented with the same ambiguous praise :

Coming back from his journeys to the foothills and the mountains, from that country where words were too often outdistanced by the actions which gave them rise, he was heard with tolerance and interest — one who had held his own in the places he spoke of, whose speech and life were *close to events* (p. 76, emphasis added).

Furthermore, the portion of the novel that is narrated by Denham is simply « Jackie's Tale » being told once more, told, as a single unobstrusive phrase indicates, in a bar <sup>(3)</sup>. Barroom stories are not commonly distinguished by their unvarnished adherence to the plain facts.

At the very heart of the gospel according to Denham there is considerable varnishing. In the key episode with which he begins, he plays up the role of Tay John in order to be himself a man with a story to tell ; he plays down the role he played (which is mostly what he did not do) in order to be the man whom he would prefer to be in the tale he has to tell. So « Jackie's Tale » is itself a convoluted exercise in naming and misnaming. Denham intends to fix identities, to determine just who Tay John really was and to define the other characters, himself included, whose stories interconnect with Tay John's life to thereby become part of Jackie's Tale. But the characters that he would pin down are often at odds with the roles he assigns to them in his tale. In short, Denham's narration, as much as the maps he does not trust, is an imposed web of words. The flux of experience cannot be finally caught in words anymore than can the flux of vision. Denham himself, consciously and unconsciously, suggests as much. Paralleling his observations on the higher truth of the unnamed are explicit comments on the lower validity of the expostulated and explained. Thus Denham, who is himself a kind of backwoodsman, « explains » Tay John's first almost mythic adventures in the white world by observing that those « stories » were recounted by backwoodsmen, and the « social function [of the backwoodsman] is to hand on what he has heard, with the twist his fancy has been able to add. He deals with things done — and with the shadows and the hopes of things waiting to be done. What he has not seen he deduces, and what he cannot understand he explains » (p. 114).

To examine more carefully the varnishing, the unconscious and unintended inconsistencies whereby Denham would modify the meaning of his tale, I must now briefly summarize some of the salient points of the contradictory story that begins in the same mountain valley that prompted this same character's comments on the virtues of the unnamed. Working his way up the « vaguely » promising valley that would be, experience has suggested, very much like other valleys, Denham encountered « the adventure of his life ». Yet the adventure was one from which he was separated by « only the width of a mountain stream » (p. 77). Moreover, the best-left-unnamed valley soon brings Denham to a necessary exercise in naming. He saw, on the other side of a mountain torrent, the self-contained yellow-haired Indian who ignored all the white man's frantic gesticulations of greeting and hailed shouts of « Hallo ! » drowned out by the roaring water. He also saw that same at first indefinable man, armed only with a knife, kill the grizzly bear that came between him and his pack and rifle. The observer of this gladiatorial combat could only, so he maintains, cheer the Indian participant on and then celebrate his victory. To fulfill that minor role in the drama, Denham discovered that a name was essential : « I found myself saying "Yellowhead", "Yellowhead". I had to give him a name so that I could help him — morally, you know. I had to align him with the human race. Without a name no man is an individual, no individual wholly a man » (pp. 86-87).

Tay John's discarded Indian name, « Kumkleseem », referred to his yellow hair, just as his white name, acquired from the first white men (French-Canadian prospectors) whom he guided through the mountains, was a corruption of their « Tête Jaune ». So « Yellowhead » is mostly an exercise in translation whereby Tay John is provided with yet another synecdochical designation that can hardly fit the whole man. The name is compromised in another way too. Denham's defense of his venture in naming does not quite ring true because the cognomen that will ostensibly make an abstract and symbolic being into an « individual » man is also provided partly to deprive Tay John of a modicum of the individual

capability that Denham celebrates in his tale. And what the one loses in the telling the other collects, which is to say that Denham insists on defining Tay John as he does as a way of also defining himself. He names the other man in order to share in his victory.

Denham's vicarious adventure looms large because it represents a « close call » with an obvious existential test : « What would I have done had I been on the other side of the creek ? That's what I don't know... But he knew. At least he had no doubts — this other man. No doubts about himself. » The proof of that knowing was the calculated yet instantaneous response evoked by the sudden challenge of the she-bear instinctively protecting her cub. « It was a matter of moments, I tell you ; split seconds. It was the stuff of nightmare come alive in broad daylight and throwing its shadow on the ground before you » (pp. 78-79). Denham has previously experienced a tamer version of that nightmare : « I had sometimes dreamed of — of meeting a bear one day close up, hand to hand so to speak and *doing it in*. An epic battle : man against the wilderness. And now I saw the battle taking form, but another man was in my place and with the river between us I could give no help » (pp. 85-86, italics added). By emphasizing how little, under the circumstances, he could do, he saves his dream of his own capability. He was on the wrong side of the river ; using his twenty-two revolver would have been like « shooting peas » at the bear. His partly salvaged personal dream is then merged with a vision of man « created anew before my eyes, » created in a still more triumphant image. Tay John emerging from the struggle becomes « Man » reborn, victorious « against the wilderness, the unknown ». In this victory over nature Denham naturally participates : « He had won. *We* had won. That was how I felt. I shouted. I did a dance » (p. 88, emphasis in the original). Tay John's victory over the bear becomes, for Denham, a triumph over his own personal doubts.

That triumph is not complete. The second part of this three part novel begins with the episode just assessed. The rest of Part II, « Hearsay », and Part III, « Evidence — Without a Finding », are also narrated mostly by Denham who, as even the titles of those parts suggest, cannot rest content with his first formulations. He knows that he has not named Tay John. Thus his consequent circumvolutions around the actions of the other — looking for clues, collecting the data, mulling over the questionable facts. Most of the novel embodies his creditable search for an awareness that he originally claimed but an awareness that continues to elude him. It eludes him, O'Hagan subtly demonstrates, partly because his extended effort to comprehend Tay John — an attempt at definition that Denham sees as an exploration of man's, and hence his own, tragic affronting of an absurd existence — can also be seen as a necessary effort to avoid comprehending himself. He was on the right side of the river, and his saving doubts assure his continuing existence as Jackie, and the bearer of « Jackie's Tale ». But a final definition of Tay John, or of Denham, also eludes him because, as he well knows, final definitions are impossible. Once more we see the unusual chiaroscuro that O'Hagan achieves in *Tay John*. The interplay of light and dark (and shadows do fall strangely in the mountains) parallels the interplay of the perceptions and misperceptions (physical and metaphysical) through which the novel is set down.

Denham particularly embodies the chiaroscuro that is, in fact, often the theme of his discourse. This narrator, sometimes wrong, is still by far the most perspicacious character in the book. He can imagine the darkness « imprisoned » at « the core » of the life giving sun ; can see in the shadow « the day's

memories of the night ». Any man's shadow is thus « the sombre and obscure » image of the darkness of his beginning and the darkness of his end. A revolt against that darkness, Denham also suggests, is an ambiguous triumph engendered by a « hope [as] immeasurable as the vanity that prompts it » (pp. 161-62). He knows that the resultant actions of that hope and vanity are often little more than the effort of « blunted fingers » to lift from the earth and reshape the very shadow that they cast. He also knows, in a passage that deserves to be fully quoted, how vainly Western man in particular seeks to remake his shadow, to transcend his existential limitations :

Then we cry, we of the West, we Westerners, we who have come here to sit below the mountains — for your Westerner is not only the man born here, blind, unknowing, dropped by his mother upon the ground, but also one who came with his eyes open, passing other lands upon the way — Give us new earth, we cry ; new places, that we may see our shadows shaped in forms that man has never seen before. Let us travel on so quickly, let us go so far that our shadows, like ourselves, grow lean with our journeys. Let to-morrow become yesterday, now, this instant, while we speak: Let us go on so quickly that we see the future as the past. Let us look into the new land, beyond the wall that fronts our eyes, over the pass, beyond the source of the river. Let us look into the country beyond the mountains.

Illusions ? Fantasy ? Remember that I speak to you in the country of illusion, where a chain of mountains in the distance seems no more than a dog might leap across, or where on a clear winter's day a mountain thirty miles away seems so close that you might stretch out your hand and lean against it. Remember the cold silence that is a hum in your ears, and the river murmur that is a sort of silence (pp. 162-63).

Let us be known by our actions that transcend action. Denham sees how inapplicable the name that could not catch up with the deeds that can not catch up with the doer would be. But this man of insight sees best that which is far away, like the mountains which can be surveyed only from a distance. His vision is less reliable when he assesses that which is close at hand, himself, for example, or the action occurring just over the few intervening meters of roiling water. Consider, for example, certain details in his standard formulation of what he did not do and why in his near encounter with the bear. His pistol, he insists, was useless, as if a man with a knife is better armed against an attacking grizzly than a man with a small bore gun. Admittedly, a twenty-two is not the recommended weapon but in a pinch and properly employed at close range it has often sufficed. Equally suggestive of a certain willful obscurity and a desire to shape his immediate experience to fit his personal needs, is the way in which his recitation concludes : « Days passed before I told them in the camp of what I had seen... It took me a time to find the words ». But then he continues in a completely different vein : « If there had been a glass of whisky — whisky, another victory of man against the powers of darkness, whatever they may be » (p. 90). He would have been happy to lose in drink the unformulated meaning of the adventure that he had not yet found the words to express. Most significant, however, in the fact that Denham encounters much the same test a second time but quickly passes over the possible adventure from which no mountain torrent separated him. When Alf Dobble physically attacks Ardieth Aeriola after she slapped him for his insinuating insults, only Tay John comes to the woman's defense, whereupon Dobble's workmen rush into the fray :

« Tay John was assailed by all at once. It was not only what he had done to Dobbie. It was what was different in him — the heritage of his ancestry, the challenge of his hair, which gave fury to their assault » (p. 240). Tay John is no longer « one of us », Denham's « semblable » and « frère ». The narrator « watched » this fight too « from its edges » ; as he briefly admits, « I could not [read : would not] get near to help him, nor yet, as I well might have done, carried away by the intoxication of the crowd, to help pull him down » (p. 240). No wonder Denham makes so much more of the first battle which is, thanks to the intervening river, so much less replete with problematic implications.

The book is built around exercises in naming and misnaming and, particularly, failed attempts at self-definition. The most obvious of these is the omnisciently reported episode with which the work begins. Red Rorty, a mountain man briefly visiting Edmonton, is held by the sound of signing as he passes a church while on his night-time way to the whores at the edge of the 1880 dirt-road town. A man enamored with the power of his voice (on a clear day his shouting could be heard five miles away), Rorty soon sings the loudest in the choir. He soon feels elevated in other ways too. Deciding that he will be a frontier Saul, a Paul who « left one path of life for another » (p. 17), he abandons mining and trapping to carry the word of God to the Indians. But among the Indians, he walks past religion back to fornication again. He seizes the passing wife of an absent hunter and carries her into the house the Indians had built for him on the edge of their village. « She did not resist. His troubled flesh found ease » (p. 27). So much for the life of the spirit. So much for the life of the flesh too. The offended Indians — mostly women and children, for the men were away hunting — pursue Rorty into the forest, tie him to a tree, and set fire to him and the tree. So much for the man proud of the strength of his voice who shouted the Bible at trees and Indians alike. His beard on fire, Rorty opens his mouth to scream, but one of the women shoves in a stone. After the forest fire has burnt itself out, the skull is found with the stone « still between its jaws ». « See ! » said the woman who put it there, « he was a great liar, and the word has choked him ! » (p. 28). A parodic crucifixion, a minor apocalypse, the word made real in a burning mouth ; the consequences of the failure of this imperfect believer also constitute a telling satire of the belief by which he neither lived nor lied.

Rorty is probably the father of Tay John, who was born from the grave of the assaulted woman some time after she had expired without giving birth to the baby she carried. The objective narrator of the first part of the novel, « Legend », affirms nothing, but the timing is right. The woman, who had not been able to bear a child for her husband, dies some eight or nine months after Rorty's death. Tay John also seems to have inherited one of his putative father's tendencies. He too, grown to manhood, has a propensity to enter into unfortunate relationships with women whom he should have left alone. Thus, although he seems — with his yellow hair, his strange past, and his great capabilities — to be the leader that his Indian people had long anticipated, his career as their leader comes to an early end when he attempts to claim a young woman already claimed by another man of the tribe. Victorious in his fight with his cousin and former childhood friend, Tay John is still defeated in the objective that prompted the battle. « Other men must marry », the old men of the tribe decide. But not Tay John. « He is the leader of their people and is married to their sorrows » (p. 67). But he foresakes that unhappy union to trouble the dreams of Denham, to intrigue that man of words into recounting the actions of Tay John who now lives on the edge of another world, the whiteman's

expanding world in which a blond Indian also does not fully belong. Tay John belongs even less in that world because the deeds that Denham tracks down center on two involvements with white women, the second one of which proves fatal for both participants.

The first of these two encounters begins with a specifically existential query that calls into question the identity of a number of characters in the novel. And here, lest it seem that O'Hagan rehashes situations that are by now literary *clichés*, I must emphasize that the novel was first published in 1939. But to return to the crucial question, it is a « general question — a very general question indeed » that the young American wife of an older English husband poses on the last night of a hunting trip in the Canadian Rockies. « Suppose », she wonders, « suppose that for each of us, to-night was his last night but one, and that to-morrow you could do anything you wanted to do, be anywhere you liked, what company you desired, what food, anything yours for the asking — for that one day, your last — what would you do ? » (p. 133). The cook, a man in his twenties, would have a good meal and a good drink. The older wrangler's glaring silence before he too decides on a good meal — « his hard eyes bored into her « — indicates what his honest answer would be. The husband acknowledges that he would naturally spend his last day with his wife and then excused himself from the gathering, « patted her head as if she were a child at his knee, and went into his tent » (p. 136). The guide is the final player in this camp-fire game. Like the wrangler, Tay John also closely considered the questioner, but in his own fashion :

His glance passed on, over her into the tree tops, into the great wide heavens of the northern night.

« I guess, I go hunting », he said.

« You would only do what you are doing now ? » Julia was unbelieving.

« Of course... » (pp. 136-37, elipsis in the original). Only Julia Alderson does not answer the question that she herself asked.

Perhaps she answers it the next day. Alderson early turns his ankle and returns to camp leaving his wife to have her chance at bringing down a trophy size ram that their guide had spotted, but Julia does not return until the following morning. Out of the sudden mountain snowstorm that seemed partly to explain her perturbing absence, she rides into the camp disheveled and alone. Then, as her husband limps towards her, she passes from disdain and dignity to gaspings and sobbings and loudly overdramatic assertions, apparently designed for « everyone [to] hear », that « he — he — imposed himself upon me » (pp. 144-45). Yet when the matter becomes, as it immediately does, an affair for the police, Julia cannot bring herself to charge Tay John with the offense that she loudly proclaimed in the mountain camp.

The episode that begins with one question ends with another. Does this woman affirm a lie that is partly true ? Tay John had, at least emotionally, imposed himself upon her. Or a truth that is partly false ? If there was a sexual assault, Julia's air of almost haughty triumph when she first returns (before the seemingly overdone histrionics) suggests that she was not likely a completely unwilling victim. But whatever happened, it is, in part, an exercise in definition that fully reveals the marriage of the Aldersons to be the sham relationship that their earlier sustained pretense did not completely conceal. The originally

solicitous older husband is especially shown to be a comic clown who falsely valued the false prize of his supposedly helpless young wife and who somehow lost that prize without ever really possessing it or losing it. Or, in simpler terms, the most likely explanation of Julia's misadventure is that she did not miss the missing husband. Which places on her the burden of self-knowledge, the same burden that Denham labors so diligently not to assume. And again we see O'Hagan's chiaroscuro of perception and deception. The dawning of truth is shadowed forth as a lie ; the marriage, shown to be a sham, goes stumbling on even more disastrously than before. As Mrs. Alderson, Julia at least knows how to act.

The episode with Julia Alderson that concludes Part II appropriately leads to the episode with Ardith Aeriola that constitutes most of Part III. For the latter character does permanently what the former perhaps did for one day. Like Tay John, Ardith lives on edges and beyond convention. Part III is not, however, simply a fuller elaboration of a previously announced theme but is more a contrapuntal rephrasing of it. The two episodes stand in essential contrast to one another because the two women are totally different. Whereas Julia soon decided that she was and would remain, as social custom required, Mrs. Alderson, Ardith is self-defined. As Denham observes, « whatever she did she did in her own right. She was a figure. She made her place » (p. 198). Not properly standing in the place prepared for her by others, she calls, as the self-defined necessarily do, the definitions of others into question. Once inaugurated, that questioning process extends to even the most personal and private definitions. Denham's testimony is again germane : « And you were conscious of her body, and of your own, all the while you were close to her. You would feel, as though for the first time, the rough wool of your trousers against the hair upon yours thighs. You would feel the pull of the muscles across you chest. Remembrance would stir your flesh » (p. 199). As Ardith — like Tay John — intimates, the construct of the established self, even a self as established as Denham (a middle-aged bachelor most set in his ways), is no more definitively real or finally valid than the naming and mapping of mountains.

In the mountains, where she has been sent by a Canadian railroad magnate who anticipates making her his mistress after a recent scandal has subsided, Ardith Aeriola causes a number of crises of definition. More specifically, she demonstrates that the personal maps of two men are totally askew. And with these demonstrations the novel begins to come full circle, for one of the characters undone through his proximity to this challenging woman is Father Rorty, the much younger brother of Red Rorty, with whom the book began. Father Rorty's fall parallels his brother's death and connects the final actions of the novel with the opening ones. But even more than the first death, the second parodic crucifixion demonstrates the absurdity of otherworldly belief in a hypothetical life to come and the inapplicability of doctrine that does not illuminate a world that is, for O'Hagan, finally unknowable but only this world. The « heavy burden » of faith, particularly priestly faith, Denham, the philosophical narrator, at one point suggests, is heavier even than the burden of self-knowledge because faith represents a « warring upon the intangible forces of human destiny » (p. 184). Or, with a paradox worthy of Voltaire or Camus : « Hell will have its priests intoning masses, promising another heaven, dooming us, by that promise, to further hells » (p. 185).

O'Hagan is not here being anti-Catholic. He balances, with even-handed ecumenicalism, the Catholic priest and his fundamentalist Protestant brother.

In a number of other ways too the one brother is both the opposite to and the counterpart of the other. A small slight man who is afraid of everything around him, Father Rorty speaks in a hesitant whisper. He would never dream of simply seizing the object of his desires. Yet he still finds himself irresistibly drawn to Ardith Aeriola whom he meets at Yellowhead Lake and soon contemplates renouncing his vocation — which is his renunciation of the world — for the woman whom he knows would not have him. Toying with temptation, he writes her to tell of how he might strip himself of his robes on his side of the lake to « plunge into the clean water and come out before your tent, a man » (p. 213). Would he emerge from the mountain lake rebaptized — a naked, natural man ? The deed could then replace the words with which he sublimates the act that he would do. But he also toys with the renunciation of temptation, condemns himself for his vile desires, and determines to rise above them : « It is in the victory over temptation that salvation lies. I see my salvation on the mountain-side above you » (p. 214). On that mountain, ostensibly engaged in a week-long contemplative retreat in an isolated cabin, he enacts his own imitation of Christ <sup>(4)</sup>.

He had come west to find his brother. What he does find is another version of his brother's death. To pursue « that most haughty of adventures, a deliberate experiment in self-understanding » (p. 193), the priest withdraws from the woman who has, he claims, « made me think... made me question the values I live by » (p. 212). He will think, he thinks, upon the meaning of his present thinking and question his questioning. But a crotched pine tree shaped roughly like a cross and growing at the edge of the cliff thousands of feet above the lake he had left below suggests a shortcut to illumination. Father Rorty will endure a dark night of the spirit, and the flesh. He will play at being Christ by taking, on that tree, the cross of his own doubt upon his own shoulders. At first the play goes well : « Stars shone for a time. The Big Dipper wheeled above him. Then clouds came and with them the rain. It touched his brow, cool and fresh as salvation » (p. 220). Yet the saving waters shrink the rope and when the rain changes to snow the cold numbs his hands. In short, the play becomes real. The early storm lasts three days. The priest dies naked on his cross with the froth of his last sobbing frozen on his mouth. The word has been made real again and the word is silence. The Protestant is balanced by the Catholic. A parodic apocalypse of fire is balanced by one of ice.

Father Rorty is not well served by his assessment of man's ordained place within God's presumed creation. Alf Dobble mismaps on a lower level, the geographical and not the cosmological. The Canadian Rockies, Dobble thinks, are Switzerland, but Switzerland with moose : « Bears, too, and beaver, and mountain goat » (p. 173). The wild-life is the only difference and that difference makes a difference. The tourists will come flocking to see « moose grazing by their doors » (p. 173) <sup>(5)</sup>. So Dobble can, he believes, recreate the New World mountains in the Old World image in which he sees them all along. The peaks will be speckled with Swiss chalets. « Yellowhead — the very name will be forgotten in a year, two years. The whole region will be known as the Switzerland of America. There will be a station on a railroad. It will be called Lucerne » (p. 171). For Dobble, as for Father Rorty, the real world is the world to come, but « Dobble's Future » (the derogatory name with which his contemporaries describe his grandiose plans) will be a world reconstructed by men of action like himself, opportunist. « He believed above all in opportunity » (p. 164), so much so that he did not even inhabit, Denham at one point suggests, « to-day » but, instead, « lived in to-morrow » (p. 167).

In the presence of Ardith Aeriola, however, the « Proprietor » of « Lucerne — in the Heart of the Canadian Rockies » also confuses his future and his past, her past and her present. Mail order sexual aids will make him young again. She must treat him as she has treated, so he would have it, previous « benefactors ». Dobble regularly insists that mountains and men must be what his plans require them to be. Thus « Tay John has his place » which is « to meet the trains » and « dressed in skins, of course » — another specimen of the local wild life — impress the tourists yet to come (pp. 234-35). But this process of wish-fulfilling misdefining gets completely out of hand when the man who first identified himself as « a man who knows other men — and who knows himself » (p. 170) decides that he will know Miss Aeriola too. The favors she has reluctantly accepted, he insists, entitle him to a few favors in return. The ensuing fracas, already briefly described, concludes with Dobble almost dead and Tay John and Ardith off to the more distant mountains to be far beyond Dobble and his ilk.

O'Hagan, however, does not conclude the novel with a romantic affirmation of either existential revolt or pastoral escape. The prospective futures of Father Rorty and Alf Dobble (whose business ventures soon collapse) were both shams. But the ongoing present of the two proponents of life in the present is no resounding victory either. The final evidence in Part III, « Evidence — Without a Finding », is the two stories of Tay John and Ardith that come back to the established social order from which they fled. A patrolling Mountie first shares with them a meal of illegally killed caribou and notices how unhappy the woman seems to be. When questioned, she insists, « I'm not going back... ever », but Officer Flaherty still suspected that « had he held his hand down to her » as he prepared to depart, « she would have mounted and ridden off behind him » (p. 256). She is not, his report indicates, some Maid Marian at last at home in the forest. And neither are the mountains life-sustaining, even though Ardith was, according to the officer, quite pregnant when he saw her.

Denham hears the first story from Flaherty's commanding officer at, of all places, a tea party. The second story, which concludes with both Ardith Aeriola and Tay John dead, has an even more ironically appropriate source. Red Rorty hovered over Tay John's beginnings. A trapper whose « name was Blackie — just that, no more » (p. 259) tells of his end. This trapper met Tay John crossing a frozen lake and seeking either a doctor or a church in wild country up north where neither could be found within a hundred miles or a week's travel. Yet Tay John pressed on, and as he passed, the trapper saw a woman tied onto the toboggan the other pulled. At first she seemed alive, winking and about to speak. But then Blackie noticed the open mouth filled with snow, the one eye closed in death. He fled from the scene of this strange encounter but he later decided that he had to do what he could to assist the gaunt and collapsing man. He backtracked to the lake that « might as well ha' been on the prairie » (p. 260) and then followed Tay John's wavering and now almost covered trail across the bare expanse of the lake up through the trees, and into a mountain valley. Towards dusk and while « great wavering flakes » of falling snow were erasing « all the familiar world », he came to the trail's — and the novel's — end :

Blackie stared at the tracks in front of him, very faint now, a slight trough in the snow, no more. Always deeper and deeper into the snow. He turned back then. There was nothing more he could do. He had the feeling, he said, looking down at the tracks, that Tay John hadn't gone over the pass at all. He had just walked down, the toboggan behind him, under the snow and into the ground (pp. 263-64).

Tay John apparently returns, in his own mythic and inimitable fashion, to the earth from which he was born. The blond Indian takes with him the already dead black-haired, black-eyed, brown-skinned white woman. Neither was fully of the world — two very different worlds — the other left behind. They both were even less at home in the world of their own beginning. Ardith especially has come a long way from a small farm on « the great plains of Central Europe » where « she grew up among [the] pigs and cows and chickens » (p. 195). They end, finally undefinable, in a mountain, « still unnamed ». Neither character has told his or her own story. Other narrators have partly charted their immense journeys, and their circular progressions — or tried to.

There is a final appropriateness to the end of the novel. Just as O'Hagan anticipates especially the French existentialists who wrote shortly after World War II, so too does he anticipate more contemporary theories of narratology and the self-reflexive nature of articulation. With a most germane metaphor, Denham, the narrator, connects story — any story — and mountain — any mountain. This passage also merits a full quotation :

Every story — the rough-edged chronicle of a personal destiny — having its source in a past we cannot see, and its reverberations in a future still unlive — man, the child of darkness, walking for a few short moments in unaccustomed light — every story only waits, like a mountain in an untravelled land, for someone to come close, to gaze upon its contours, lay a name upon it, and relate it to the known world. Indeed, to tell a story is to leave most of it untold. You mine it, as you take ore from the mountain. You carry the compass around it. You dig down — and when you have finished, the story remains, something beyond your touch, resistant to your siege ; unfathomable, like the heart of the mountain. You have the feeling that you have not reached the story itself, but have merely assaulted the surrounding solitude (pp. 166-67).

On that note this essay must conclude. The literary critic as much as the novelist or the mountaineer charts out an imagined world. And the novel is still unexplained, the story still untold, the mountain still unmined. Through words and deeds men assault the surrounding solitude precisely because the final deed is to die — Tay John walking into the earth — and the last word is silence — Ardith's open mouth « chock-full of snow ».

\*

\* \* \*

## NOTES

- 1 Howard O'Hagan, **Tay John** (1939, rpt. Toronto : McClelland and Stewart, 1974), p. 195. Subsequent references to this readily available New Canadian Library edition of the novel will be made parenthetically within the text.
- 2 In his concern the unnamed, and in other ways too, O'Hagan anticipates a more contemporary Alberta novelist, Robert Kroetsch, who, in books such as **Badlands** (1974), has capably explored the dis-discovery of the Canadian West.
- 3 As Denham at one point in his long retrospective tale observes, « I [first] met Alf Dobbie here in Edmonton, **in this very bar** » (p. 166, emphasis added).
- 4 The comparison is suggested by Father Rorty himself who writes to Ardith shortly before his death to tell her that he will give her his copy of **The Imitation of Christ**. He does not do so, but little that Father Rorty plans turns out as intended.
- 5 One of O'Hagan's jests at the expense of Dobbie is the suggestion that Dobbie himself has never seen one of these « grazing » moose that so abundantly await the tourists who will come to view them.



## COMPTES RENDUS

W. WESTFALL et autres, **Perspectives sur les régions et la régionalisation au Canada, Comptes rendus de la Conférence annuelle de l'Association d'études canadiennes**, Ottawa, 8-10 juin 1982, 137 p., illustr. et bibliographies.

Dix auteurs ont apporté leur contribution à cet ouvrage collectif qui pose en termes très directs le problème fondamental et permanent de la cohésion du subcontinent canadien où, au cours des décennies, le centre de gravité économique se déplace. La présentation géographique de l'ensemble, déjà tout imprégnée du sens de la diversité et de la difficile harmonie, est faite brillamment et non sans humour (voir fig. 17) par W. C. Wonders. Les autres communications posent sous des angles différents les problèmes de la contradiction constante entre intérêts et spécificités des régions — on parle ici de régions et non des provinces — et la suprême et indispensable unité fédérale. Une contribution précieuse à la géographie politique qui retrouve aujourd'hui une place restée dans l'ombre pendant plusieurs décennies. Le lecteur français regrettera seulement que le bilinguisme officiel n'apparaisse que grâce à une communication sur dix et 5 pages sur 137.

Pierre GEORGE

Peter AICHINGER (ed.), **At War with the Americans, the journal of Claude-Nicolas Guillaume de Lorimier**, Victoria, B.C. Press Porcepic, 77 p.

Ce texte est la traduction du journal de Lorimier « Mes services pendant la guerre américaine de 1775 », publié par l'abbé A. Verreau à Montréal en 1873 dans un recueil de mémoires. Dans son introduction le traducteur établit l'identité de Lorimier : Claude et non son frère François Thomas ; il expose le cadre historique peu visible dans ce récit d'aventures guerrières ; il explique un point de la traduction des « Bastonnais » par les « Américains », terme évidemment prématuré, mais commode pour le lecteur peu averti du XX<sup>e</sup> siècle.

La relation composée de plusieurs épisodes de guerre, est au niveau du vécu. Elle est fragmentée. Ce sont des aventures ; il n'y a pas de projet politique ou stratégique. Pas de vue d'ensemble, comme dans les **Revolutionary War Journals of Henry Dearborn, 1775-1783** du camp adverse. Ici Arnold, Carleton, Montgomery, Preston ne sont que mentionnés. Ils ne sont pas fréquentés. Point de portraits des grands acteurs. L'intérêt du livre est ailleurs. Il nous montre les conditions pratiques du combat dans l'entrelacs de rivières et de forêts au sein des populations. Il nous révèle comment un membre de la petite noblesse française s'est rangé sans hésiter dans le camp de ses anciens ennemis, acceptant l'offre de Carleton, conscient de son utilité en une heure de grand péril pour la cause qu'il défendait au nom du Roi. Lorimier se décide à la fois pour se distinguer à la guerre et pour être utile. Aichinger ajoute pour sa part que les nobles avaient un évident intérêt, protégés qu'ils l'étaient par l'Acte sur le Québec, à l'échec des Américains qui eussent aboli leurs privilèges. Il est intéressant de noter l'extraordinaire flottement dans les camps — Américains et Canadiens en guerre contre d'autres Canadiens et des Anglais. Il y a plus de situations personnelles que de conscience d'une identité nationale. Le problème des prisonniers et de leur échange met en lumière la complicité de classe entre officiers des deux bords. La guerre est racontée, sans complexe, au ras du vécu. Aussi ces pages se lisent comme un feuilleton de la vie militaire d'embuscades, d'improvisations, avec cachettes, déguisements, fuite, Indiens amis et ennemis, jusqu'au dernier épisode, le raid sur Bennington, où il faillit perdre une jambe. Trahisons, tête mise à prix : nous sommes dans le roman d'aventures comme dans Fenimore Cooper — à la différence près que les faits sont vrais, rappelle Aichinger. Il y a là un document vivant qui méritait d'être connu dans les deux langues, et qui apporte un complément à des observations générales connues.

Jean BERANGER

Sylvia ANTONIOU, **Maurice Cullen 1866-1934**. Kingston, Ontario, Canada : Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1982. Xi + 115 p.

Approximately seventy oil paintings, pastel drawings and pencil sketches by the Canadian artist Maurice Galbraith Cullen (1866-1934) have recently been gathered from more than thirty domestic and foreign sources and put on display in a temporary retrospective exhibition now following a trans-Canada itinerary <sup>(1)</sup>. The last « Cullen Retrospective » of similar importance was presented to public viewers a little over twenty-five years ago <sup>(2)</sup>. The current show is, therefore, overdue as a remembrance worthy of a foremost Canadian painter who was both a perspicacious student of the « 19th Century French School » <sup>(3)</sup> and a guiding mentor for the « 20th Century Canadian School » in pictorial art <sup>(4)</sup>. To the initiators, planners and organizers of the 1982-1983 « Cullen Retrospective », gratitude and congratulations must be extended.

This itinerant exhibition may be viewed by many Canadians thanks to the generous cooperation of numerous museum curators, private collectors, commercial galleries, business corporations and government agencies but, above all, its success belongs to Sylvia Antoniou who, from 1980 on, has supervised the organization of the exhibition and has edited the scholarly catalogue which accompanies it <sup>(5)</sup>. It is a long-awaited book, a definitive work for admirers of Cullen's talent, students of Canadian painting specialists in « Impressionism » and, more generally, anyone exploring Canada's cultural heritage.

The art and science of scholarship in art history have been raised to a high degree of excellence by the author of this book. In **Cullen 1866-1934**, Sylvia Antoniou narrates the career and production of the artist, being careful enough to explain such pertinent details as his ability to mix paints sufficiently liquid to withstand exposure to - 30° temperatures or the consequences of his marrying a widow with five children. Her narrative is fully documented or annotated. Anyone fortunate enough to possess this beautiful book will be enthralled and enriched because Sylvia Antoniou has indeed built a monument to the memory of an immensely gifted artist who may easily be compared to one of his mentors, Claude Monet.

For a very critical reader, however, **Cullen 1866-1934** seems slightly marred by several minor defects : most of them are probably due to a publisher's haste, today's failure to respect Cullen's own patience in observing and recording. In this catalogue, despite the notice that « An asterisk following the catalogue number indicates that the work is illustrated in the text », several asterisks seem to have gone astray. For the reader, these omissions are sometime confusingly contradictory.

The « Chronology » of Cullen's life, times, artistic production and exhibitions (with sale prices) is a treasure of information for specialists but it also enumerates a distracting amount of irrelevant details. Is it really important to re-discover, for example, under the date 1906, the « Deaths of Cézanne and Fritz Thaulow » or that, in 1907, « Cubism is defined and established » ?

The bi-lingual text of this book, a further tribute to bi-lingual Cullen, is carefully documented with 179 notes which constitute another wealth of information. For a reader accustomed to international standard of annotation these include a few perplexing entries, e.g., (note 69) : « J. W. Morrice, Beaupré to Ed. Morris, Toronto, Sunday, February 1897 (Art Gallery of Ontario library) ». Does this refer to a letter written by Morrice ? Does it not have a reference number in the A.G.O. Library ?

**Cullen 1866-1934** is complemented by an appendix of more than four pages under the modest title « Selected Bibliography » which is, in effect, a

comprehensive list of articles and books which constitutes the most extensive bibliography ever assembled on Maurice Cullen and his work. It is drawn from Canadian and European sources (newspapers, magazines, specialized reviews, personal memoirs, catalogues, encyclopedias) and is arranged chronologically, much to the liking of a European reader.

Unlike many exhibition catalogues, **Cullen 1866-1934** has the merit of presenting enough illustrations, in both color and black-and-white, to please everyone but the most greedy viewer. They include rare photos of the artist at different times in his life as well as reproductions of his works that are seldom seen by the general public. For this visual pleasure, the reader is in debt to the author but wonders why the excellent color plates could not be identified by a number (as are the black-and-white plates) to relate them to the catalogue numbers. Besides although it is understandable that the privacy of ownership of some of Cullen's works depicted in color deserves respect (most are subsequently reproduced and identified in black-and-white), some form of identification under the color reproductions, even if only « Private Collection », would be appreciated by the curious reader and future students of this remarkable Canadian artist and his work. Similarly, under the heading « Photography » on page iv, whether the numbers given refer to page numbers in the book or entries in the catalogue is not explicitly clear and, unfortunately, identification of the sources of the photographs of Maurice Cullen is not provided.

R. L. BENNETT

\*

\* \*

- 1 Kingston, 26-09-82 — 31-10-82 ; Toronto, 13-02-83 — 27-03-83 ; Hamilton, 17-04-83 — 29-05-83 ; Ottawa, 12-06-83 — 31-07-83 ; Edmonton, 21-08-83 — 02-10-83.
- 2 The 1956-1957 « Cullen Retrospective », comprising seventy-one paintings and seventeen drawings, was organized by four Canadian galleries and displayed in several Canadian cities.
- 3 From 1888 to 1895 Cullen studied at the Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts and at the Académie Julian in Paris.
- 4 Cullen's contemporary, James Wilson Morrice, called him the pioneer of modern Canadian art and, later, A. Y. Jackson of the Groupe of Seven called him « our hero ».
- 5 Antoniou, Sylvia. **Maurice Cullen 1866-1934**. Kingston, Ontario : Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1982. Pp. xi + 115. Introduction ; Life and Work of Maurice Cullen ; Works in the Exhibition ; Chronology ; Exhibitions 1893-1981 ; Bibliography ; Illustrations (seven in color ; sixty-one in black-and-white).

John KEEGAN. **Six Armies in Normandy**. New York ; The Viking Press, 1982.

In early June, 1984, one of the major events of world history will be officially commemorated in Lower Normandy and, with less « pomp and circumstance », in a multitude of points around the globe : the Allied landings of June 6, 1944, which opened the « Second Front » in World War II, will be recalled by millions of veterans, relatives and other survivors in France and abroad at public ceremonies and private celebration of this fortieth anniversary of « D-Day ».

Perhaps as a prelude to these solemn or festive commemorative gatherings, a book entitled *Six Armies in Normandy* <sup>(1)</sup> appeared last year. It is a skillfully arranged synopsis of the arduous, devastating three-month military conflict in Lower Normandy in 1944, has received acclaim in the international press <sup>(2)</sup> and has won popular success (« Book-of-the-Month » selection) for its author, a Senior Lecturer in War Studies at the Royal Military Academy at Sandhurst, England.

To attempt to re-tell the story of « Operation Overlord », the Allied assault on « Fortress Europe », the breach of the « Atlantic Wall », the opening of the beach-head and the ensuing Battle of Normandy is an ambitious project. The author has succeeded in his enterprise, much in the manner of Mathilda who is reputed to have embroidered depictions of an earlier cross-Channel military expedition. He has woven a tale that requires close scrutiny. His analytical and narrative abilities cannot be denied : who, in 1983, would question the cruelty of great land wars ? Who would doubt German devotion to discipline or an American's sense of duty ? For a Canadian reader, however, only the first twenty pages (an autobiographical Prologue) bring something new to the tale : they are irrelevant.

Surely this book will be brought to the attention of many Canadian readers because one of the « Six Armies » depicted in the text is Canadian (the others are American, British, French, German and Polish) and, indeed one of its chapters is devoted to the Canadian campaign. It is a succinct section (27 pages of 333 in the book) recounting the Dieppe raid of August 1942, as well as the landings on « Juno » beach in June, 1944. For Canadian readers, familiar with the facts, this latest account will be a source of disappointment, if not annoyance. Why ?

In the last section of *Six Armies*, an « Index of Formations and Units », which is a seemingly complete list of military forces engaged in Lower Normandy in 1944, the whole Canadian contribution to the campaign by the infantry and armoured divisions which constituted the 1st Canadian Army is conspicuous for its absence ! Was this a « phantom army » ? An oversight ? The author's ? Or the editors' ?

An appendix to the book proposes an « Order of Battle of the Divisions Treated Extensively in the Text » and does provide a (partial) list of regiments comprised in these divisions. Under « 3rd Canadian Division », where are the Fort Garry Horse and Sherbrook Fusilier regiments, components of Force « J » on June 6, 1944 ? Norman survivors or Colonel Stacey <sup>(3)</sup> gave the answer long ago but it seems that the selective key words at the head of this catalogue (« ... Treated Extensively ») are to be respected, even if some of the units named have not been treated extensively in the short chapter on Canada.

On page 140, Bernières-sur-Mer is confused with Graye-sur-Mer, several miles distant within the « Juno » beach sector. A local reader or a Winnipeg

rifleman can only suppose that the author of *Six Armies* had more trouble with his bearings in 1982 than the beach-masters in 1944.

To state, on page 148, that « ... from Caen to Paris was only a hundred miles across level and unobstructed plain » will be a surprising simplification for former British and Canadian troopers, sappers and engineers, if not for a traveler in the 1980's. The distance is 140 miles and between the two cities lie the rivers Orne, Dives, Touques, Risle and Eure as well as the hills and valleys of the Pays d'Auge, some parts of which were not liberated until *after* Paris.

The frontispiece map accompanying this book reveals that the « Canadian Beach » (Sector n° 3) stretched all the way eastward to Houlgate. If one includes the drop zone of the 1st Canadian Parachute Battalion (also not mentioned in the « Order of Battle » list) near Bavent, two miles east of the river Orne, beside the main force of the 6th British Airborne Division, this very elastic boundary of the Canadian Army's « Juno » beach-head could conceivably be accepted by an innocent reader.

The dust-cover jacket for this book displays six national flags in colour. Canada's will probably be recognizable only to a former seaman !

The critic does not envy the author his task of assembling a coherent bibliography for a subject of the magnitude of the Battle of Normandy but, for a book of such broad pretensions, the « Select Bibliography » is overly selective, composed of the most disparate source material (mostly in English) and often fails to comply with generally accepted standards for bibliographic entries e.g., place of publication.

The critic is not seeking to be fastidious (most of his comments underscore the need for sharper editing) and it is his sincere hope that his own very selective list of errors and omissions in *Six Armies* might be of use to the author and his editor in any future re-edition of the book.

R.L. BENNETT

### *Post-Script*

Since this brief assessment of certain parts of *Six Armies in Normandy* is being submitted to the French Association for Canadian Studies for publication in its review *Etudes Canadiennes/Canadian Studies*, the writer has limited his remarks to those of possible interest to its readers but, for Norman or American readers, other errors and omissions are so serious that they cannot be overlooked : here are a few.

In Lower Normandy, General Montgomery set up his headquarters in a park at Creullet, not Creully (p. 152). Was the spire of Caen's magnificent St-Pierre church « ... hit by a shell from HMS Rodney on June 9th » (p. 185) or « ... toppled in the great air raid of July 7th » (p. 325) ? <sup>(4)</sup>. On page 203, the Caen-Trearn railway, a normal-gauge line, is described as a « ... narrow-gauge industrial track », most probably a confusion with the nearby narrow-gauge rail track belonging to the Société Métallurgique de Normandie, an iron ore foundry. Survivors of the devastating liberation of Caen deny that there were « ... 10,000 fugitives in the Fleury caves » (p. 185) : neither space nor ventilation would

have allowed the sheltering of such a multitude, even if it existed. Few Normans can read that « By 1951 most of ruined Normandy had been rebuilt » (p. 325) or that « By 1954 Caen was reborn » (p. 325) without recalling the pitiful state of Caen, Falaise, Saint-Lô, Vire or Isigny in the mid-fifties. In the very short list of Commonwealth War Cemeteries (p. 326), Cambes-en-Plaine is the name of the burial ground of hundreds of Staffordshire men.

On « D-Day », the task of establishing a beach-head in the area code-named « Omaha » was assigned to the 1st and 29th U.S. Infantry Divisions. The desperate struggle to take and hold « Bloody Omaha » beach has become a legend in American history. Veterans of the assault will be surprised, therefore, to find no mention of the 29th I.D. in the « Index of Formations and Units » (p. 365) particularly after reading on page 336 that this same famous « Blue and Grey » Division arrived on June 7th, a day late ! Similar errors and omissions concerning the American units and dates of arrival at « Utah » beach could be enumerated.

One can only wonder what opinions have been formed of the German and Polish « Armies » by readers in their countries.

\*

\* \*

## NOTES

- 1 Keegan, John. **Six Armies in Normandy — From D-Day to the Liberation of Paris — June 6th — August 25th, 1944.** New York : The Viking Press, 1982.
- 2 **The International Herald Tribune, The Washington Post, The New York Times, America, Newsweek, Atlantic Monthly,** among other English-language periodicals.
- 3 Stacey, C.P.. **The Victory Campaign : The Operations in North-West Europe, 1944-1945.** (Volume III of the Official History of the Canadian Army in the Second World War). Ottawa : The Queen's Printer, 1960.
- 4 The correct answer is on page 185 : June 9, 1944.

\*

\* \*

Robert YERGEAU, **L'Oralité de l'émeute**, poésie. Préface de Pierre Nepveu.  
Sherbrooke : Naaman. 1981. 60 p. 12,8 × 19,2 cm.

Outre une élogieuse préface de Pierre Nepveu, le prix Gaston Gouin 1980 attire l'attention sur ce recueil dû à un inconnu. L'une et l'autre ont sans doute voulu encourager un jeune poète bien doué plutôt que signaler une œuvre de premier ordre. Beaucoup de textes souffrent, et font souffrir, d'efforts verbaux dont la sécheresse énigmatique n'irradie guère. Mais il ne faut pas se laisser rebuter par les défaites, d'ailleurs conscientes, de la « lamentable oralité » dans la lutte contre « l'infinitude d'alphabets ». Au fil d'une progression dramatique se réalise un progrès dans « la charge du sensible ». Le mot-clef d'émeute ne renvoie à aucun engagement politique. Il traduit l'émoi et la violence de la vie, de la nature, de l'intimité amoureuse, de la mort foudroyante et horrible, qui saisit l'aimée sur les routes de l'Estrie. L'oralité de l'émeute, c'est aussi l'émeute de l'oralité, qu'en poète loyal, Robert Yergeau entreprend de maîtriser avec une exigence dont on peut attendre beaucoup.

Jean MARMIER

Hédi BOURAOUI, **Vers et l'Envers**. Downsview, Ont. : ECW Press. 1982. 63 p.  
21,2 × 25,5 cm.

Poète fécond, l'auteur offre, pour ce septième recueil, un volume de format inhabituel, de présentation raffinée, enrichi, par des artistes très différents de style et de nationalité, d'illustrations nombreuses dont la vertu égale celle du texte. Celui-ci recherche lui-même la variété, par les sources d'inspiration géographiques, ou plutôt culturelles. La Bulgarie n'y occupe pas moins de place que le Maghreb natal de Bouraoui, et le monde slave appose son sceau, sous forme de dédicaces, sur les pièces les plus prenantes, où se rencontrent les traits qui pénètrent et vibrent. Variété aussi de la forme : on va et vient de la prose à la poésie. Et c'est ce que l'on regrette. Contrairement à l'épigramme célèbre, on se dit : « Que n'écrit-il en vers ? », quand on subit des commentaires pesants, des explications contournées à la langue parfois incorrecte. On leur préfère cette définition perçante de l'art, aux implications de laquelle l'auteur se dérobe trop souvent :

Heureuse, la blessure cette fois  
Ouvre l'œil sur l'autre côté  
Des choses.

Jean MARMIER

Monique BOSCO, **Portrait de Zeus peint par Minerve. Fiction.** Ville La Salle, Québec : L'Arbre HMH. 1982. 179 p. 13,9 × 21,2 cm.

Si Monique Bosco s'est fait d'abord connaître par sa thèse sur *L'isolement dans le roman canadien-français*, son œuvre de création en divers genres appelle à son tour des études critiques, dont l'une des plus récentes a paru dans *Études canadiennes* (n° 10) sous la signature de Paulette Collet. Le sous-titre de « fiction » recouvre un ambigu de poème, de mémoires intimes, d'essai, où Minerve parle à la première personne. La vierge casquée ne croit pas à sa naissance merveilleuse, ni sans doute à l'existence réelle de Zeus, pourtant intensément présent à son esprit. Qui est Zeus ici ? Une figure doublement mythique qui condense l'image du Dieu des religions, celle du Roi qui se meurt, celle du Père qu'on exécute, celle du mâle égoïste qu'on rejette, celle de tous les « surmoi » oppressifs dont on se libère. Alors qu'il paraissait au début éternel et tyrannique, nous apprenons bientôt qu'il est mort, déchu. Minerve, qui se flatte et se plaint d'être privée de cœur et frustrée de son droit à l'humanité normale, prononce contre lui un réquisitoire à la fois implacable et attendri, dont les hésitations, les ambivalences forment l'intérêt principal de son long monologue : rancune, exécration, sarcasmes, alternent avec compassion, fidélité, admiration. Elle va jusqu'à se repentir de ne pas l'avoir célébré avec l'enthousiasme convenable. Mais après avoir peint de lui le portrait que l'auteur nous livre, elle rompra les attaches du passé, pour se lancer dans le monde comme le jeune pigeon, « les yeux enfin ouverts », débarrassée de sa pseudo-sagesse de chouette.

Les scènes du monde actuel (car la mythologie ne sert que de prétexte), les souvenirs personnels, les réflexions morales et les boutades s'enchaînent dans un flux verbal vigoureux, quelque peu prolix, relancé par des jeux de mots parfois faciles. Minerve ne rivalise que par moments et sans s'y appliquer avec Apollon. Ses confidences la rapprochent des personnages féminins malheureux analysés par Mme Collet. Est-ce pour accentuer son isolement que, seule, elle porte son nom latin dans un Olympe par ailleurs grec, ce qui ne laisse pas de surprendre ? En tout cas, elle nous conquiert par sa riche personnalité et l'éclat de son langage. Si le thème fondamental est commun aujourd'hui, et encore plus l'application possible aux Québécoises élevées sous Duplessis, la fiction choisie se révèle profonde à un renouvellement réussi.

Jean MARMIER

Luca CODIGNOLA, sous la direction de **Problemi di storia canadese**. Canadiana. Nordamerica 8. Fev. 1983. Marsilio. Editori S. Croce 518/a. Venise. 166 p.

Ce volume est né du 4<sup>e</sup> congrès international de l'association italienne des Etudes canadiennes qui s'est tenu à Messine et Taormina en août 1981. Il regroupe neuf études érudites œuvres de spécialistes italiens, français et canadiens. Quatre concernent la période dite moderne dans l'historiographie française : la congrégation pour la propagande de la foi et l'Amérique du Nord de 1622 à 1630 (L. Codignola), le commerce des peaux et l'impérialisme français au XVIII<sup>e</sup> siècle (William J. Eccles), l'expérience du contact entre les Français et les cultures amérindiennes (Cornelius J. Jaenen), l'Italie dans la culture franco-canadienne (Pierre Savard). Deux autres articles concernent la période contemporaine : la protestation agraire de l'Ouest canadien au XIX<sup>e</sup> siècle (Valeria Genaro Lerda) et l'étude de la pensée politique de Georges P. Grant (Massimo Rubboli). L'histoire du Nord canadien est l'objet des deux derniers essais. Richard J. Dinbaldo mène une recherche bibliographique sur l'évolution de l'historiographie de cette région tandis que Silvio Zavatti, spécialiste du peuple esquimau offre une interprétation personnelle des problèmes issus de la rencontre entre les Esquimaux et les Blancs. Au début de l'ouvrage une autre enquête bibliographique menée par Puro Del Negro avait reconstruit l'image du Canada dans la culture italienne entre 1556 et 1790.

De nombreuses références et citations rendent plus riches ces 165 pages de textes. Les historiens français et étrangers de toutes les disciplines depuis la géographie jusqu'à la politologie trouveront beaucoup d'éléments d'information et de réflexion dans ces essais de style différent très bien résumés dans l'introduction (p. 7-9). Comme l'écrit le présentateur il s'agit d'une fenêtre ouverte sur le Canada et qui sera une contribution à une meilleure connaissance des réalités canadiennes d'aujourd'hui et d'hier, servant aussi de stimulant à de nouvelles recherches plus approfondies.

Ce volume est un témoin de l'activité de Luca Codignola professeur d'histoire américaine à l'université de Pise et qui anime depuis quelques années la collection « Nordamerica ». Le dernier volume écrit en langue italienne a été rendu possible grâce à l'aide de l'Institut culturel canadien de Rome et du conseil national de la Recherche italienne, comme les autres volumes de la collection ; c'est une réussite dont il faut féliciter à la fois l'organisateur et l'éditeur.

**Short Short Stories : An Anthology**, edited, introduced and annotated by R. M. Nischik. Paderborn : Schöningh, 1983. 144 p. 27 illustrations.

Cette anthologie a été rassemblée par un spécialiste allemand de la nouvelle qui est aussi l'un des meilleurs canadianistes européens. Sur les vingt-deux très courtes nouvelles de son recueil — certaines ont moins de 500 mots — six ont été écrites par des Canadiens anglais : Sutherland, Bowering, Reaney, N. Levine et Nowlan — ce dernier étant représenté par deux nouvelles. La majorité des œuvres retenues est américaine ; la Grande-Bretagne n'est pas totalement exclue — trois nouvelles — et le Commonwealth, outre la sélection canadienne, est représenté par une nouvelle néo-zélandaise.

Le recueil s'adresse à un public étudiant non anglophone de terminale ou de première année d'université pour lequel l'auteur a rédigé une courte intro-

duction sur la nouvelle, un appendice bibliographique et un glossaire de termes littéraires. Chaque nouvelle est précédée d'une notice biographique et suivie de notes sur les mots difficiles pour un public étranger. La distribution des nouvelles est thématique : women and men, growing up, race relations, war and peace.

Des cartes des Etats-Unis et du Canada complètent le recueil ; il n'y est apparemment fait mention que des seuls noms de lieux cités dans les nouvelles. Il est ironique et peut-être significatif que le Québec soit absent de la carte du Canada : ni la province ni la ville n'y figurent. L'échantillon de nouvelles canadiennes proposé dans l'anthologie ne comporte donc aucune référence à ce qui est pourtant l'un des caractères spécifiques du Canada. Les Français que nous sommes peuvent s'en étonner.

Au plan de la forme, c'est la brièveté même de ces vingt-deux nouvelles qui constitue leur caractère le plus évident. L'anthologie du Dr Nischik apparaît ainsi comme une introduction à la fois excellente et facile à l'étude de la nouvelle anglo-saxonne contemporaine.

P. SPRIET

Michel NOEL, **Les Papinachois — Contes amérindiens**, illustrations de Joanne OUELLET, Montréal : éd. Hurtubise HMH, 1981.

Basil H. JOHNSTON, **Tales the Elders Told : Ojibway Legends**, illustrations de Shirley CHEECHOO, Toronto : Royal Ontario Museum, 1981, 64 p.

Ces deux collections de textes sont l'œuvre de spécialistes en ethnologie et leur connaissance des cultures autochtones garantit l'authenticité des récits.

La collection des Papinachois est constituée de trois séries de trois livrets relatant les coutumes des membres de cette famille amérindienne de la côte Nord du Saint-Laurent, probablement intégrés aux Montagnais. Chaque série aborde un thème : la genèse, les peuples amérindiens, la cueillette. Merveilleusement illustré, le récit nous initie à un monde au contact de la nature et des éléments, mais dont la simplicité et la gaieté n'excluent pas le sérieux métaphysique de la vie, de la mort, des origines. Les vertus traditionnelles y sont exaltées : sagesse des anciens, culte du père. Respectueux de la Nature, des coutumes ancestrales, de la répartition des tâches au sein d'une structure familiale bien définie, les Papinachois apparaissent comme des gens heureux conscients de leur différence mais aussi de leur utilité. Ces livrets qui s'adressent aux enfants de six à dix ans présentent un monde fascinant et rassurant avec tendresse et poésie.

La série des légendes Ojibway vise un public un peu plus âgé et le texte — plus important que les illustrations — n'enlève rien à la pureté et à la sobriété classiques mais très expressives du graphisme. Traduites de l'Ojibway, les légendes appartiennent au territoire de l'imaginaire. La genèse du monde et de l'homme, la transmission du savoir de génération en génération sont relatées avec un humour fin et délicat.

Outre l'intérêt ethnologique qu'elles présentent, ces deux publications attestent clairement, s'il en était encore besoin, que la tradition du conte oral n'est pas morte, même au pays des Amérindiens.

J.-M. LACROIX

Daniel ROYOT, **L'humour américain : des puritains aux yankees**, Presses Universitaires de Lyon, 1980, 384 p.

La thèse de Daniel ROYOT sur la genèse et l'évolution de l'humour américain de 1620 à 1860, parue aux Presses Universitaires de Lyon, consacre près de vingt pages à Thomas Chandler Haliburton (p. 218-236). Le picaresque Sam Slick apparaît dans un contexte de crise économique au début du XIX<sup>e</sup> siècle comme un modèle culturel et un symbole. Sam Slick est placé sous le signe de l'ambiguïté, ambiguïté entre une caricature grotesque et un portrait flatteur. On saisit bien le double jeu de Haliburton qui met en scène deux personnes. Frustré de voir la décrépitude de la Nouvelle-Ecosse, l'auteur se réfugie dans un cynisme sarcastique. Aristocrate attaché aux valeurs conservatrices de la propriété et d'un certain ordre social, conservateur arrogant et humanitaire, Haliburton révèle sa peur d'une Amérique matérialiste et trop pervertie par l'idéal démocratique. Inquiet sur l'avenir de la Nouvelle-Ecosse devant la menace des Yankees, Haliburton adopte une attitude humoristique pour surmonter ses contradictions. Royot montre de façon fort pertinente comment l'humour permet, non de fuir les réalités, mais de résister aux agressions du monde en exorcisant les dangers éventuels. Cette relation ludique avec un adversaire potentiel fait coexister réalité historique et parodie.

A travers les aventures picaresques d'un horloger yankee fabuleux, Haliburton suggère la perversion du rêve américain. Il souhaite ainsi redonner confiance aux « Blue Noses » au cas où ils oublieraient de croire au destin de leur province. L'humour change l'angoisse paralysante en sérénité (p. 228). Sentiment d'infériorité du Canada ou/et démythification de ce qui se rattache à l'hégémonie américaine ? : sans doute se gausse-t-on de ce que l'on redoute.

Le gentleman néo-écossais ironise donc sur la puérilité des attitudes américaines. Trop résignée à dépérir, la Nouvelle-Ecosse a cependant foi dans la régénération du pays (p. 235). Haliburton veut, sans doute, réveiller le « Blue Nose » de sa torpeur, le provoquer pour mieux le mettre devant ses responsabilités. Sam Slick apparaît désormais comme le catalyseur d'énergies néo-écossaises. Même si ces quelques pages ne constituent pas l'essentiel de la thèse claire et séduisante que Royot nous propose, Haliburton ne manquera pas d'intéresser vivement les canadianistes spécialistes de littérature.

J.-M. LACROIX

## LES ETUDES CANADIENNES EN ITALIE

Le 5<sup>e</sup> Congrès international de l'**Association italienne d'Etudes canadiennes** créée à Urbino en 1979 s'est tenu en Sicile (Caltagirone et Piazza Armerina) du 23 au 27 février 1983. Le moment paraît opportun pour jeter un coup d'oeil sur les activités d'une association-sœur dont la vitalité est frappante.

Le Congrès précédent avait eu lieu en 1981, également en Sicile, mais cette fois à Messine. Le choix de Caltagirone et Piazza Armerina a été dicté par des considérations touristiques : la saison commençant au début de mars, il était avantageux de placer le congrès peu auparavant. Mais les organisateurs ont eu une mésaventure : faute de pouvoir loger tous les congressistes à Piazza Armerina, où tous les hôtels n'étaient pas encore ouverts, il a fallu établir une antenne à Caltagirone, à une trentaine de kilomètres, ce qui a compliqué la tâche et imposé une division, à mon sens regrettable, entre littéraires et historiens.

Les premiers, de loin les plus nombreux puisqu'ils étaient près d'une centaine, avaient donc élu domicile à Caltagirone, tandis que les historiens, en gros une quarantaine, avaient pris leurs cantonnements à Piazza Armerina. La plupart des sessions ont été spécialisées soit en histoire, soit en littérature, et la distance a fait que chacun était condamné à sa... propre spécialité. C'est certainement un moyen d'éviter des conflits, mais non pas de favoriser les contacts interdisciplinaires.

De nombreux Canadiens avaient été invités à participer au Congrès, soit qu'ils aient déjà été en Europe, soit qu'ils aient été spécialement invités pour la circonstance. Il faut le dire franchement, nos amis italiens font bien les choses. Parmi les historiens canadiens présents, je citerai J. L. Granatstein, de l'Université de York, Pierre Savard, de l'Université d'Ottawa, Paul-André Linteau, de l'UQUAM, Robert Périn, de l'Université York, David Bercuson, de l'Université de Calgary, co-directeur de la **Canadian Historical Review**, Daniel Drache, de York, et j'ai dû en oublier quelques uns. Inutile de dire que les littéraires venus du Canada étaient au moins aussi nombreux, sinon plus. Etaient également présents deux historiens américains, l'un de l'Université d'Orono, dans le Maine, spécialisée, on le sait, dans l'étude des Franco-Américains, et l'autre, de l'Université de Western Washington, à Pullman.

Du côté italien, l'assistance était particulièrement nombreuse, venant dans sa grande majorité des Universités du nord et du centre de l'Italie, où les études canadiennes sont le mieux représentées : Turin, Milan, Gênes, Bologne, Pise, Florence, Ferrare, et bien entendu Rome. Etaient également représentées les universités de Bari et Messine. Pour autant que je puisse me prononcer, les canadienistes italiens sont bien souvent aussi des spécialistes des Etats-Unis ou, du moins, sont issus des études américaines, et ceci est valable aussi bien pour les littéraires que pour les historiens. Le président de l'association était, jusqu'à présent le professeur Raimondi Luraghi, de l'Université de Gênes, connu surtout pour ses travaux sur l'histoire des Etats-Unis, en particulier par un maître livre sur la Guerre de Sécession. Appliquant la règle de l'alternance, le congrès a élu pour successeur un littéraire, le professeur Petroni, de l'université de Bologne. Il aura pour tâche essentielle de préparer la prochaine réunion, dans deux ans.

Les séances du Congrès se sont tenues du 23 au 26 février, selon un schéma uniforme. Trois sessions concomitantes avaient été prévues : littérature canadienne de langue anglaise, littérature canadienne de langue française, histoire canadienne, les deux premières se tenant à Caltagirone, la troisième à Piazza Armerina. A titre d'exemple, voici les titres prévus pour les sessions historiques : Ouest canadien et Ouest américain, ressemblances et différences ;

Canada et Etats-Unis, un voisinage incommode ; Canada et Etats-Unis dans les années 80 ; de l'antifascisme au maccarthysme, la voie canadienne. On voit ainsi que l'intérêt oscillait de questions purement canadiennes à des comparaisons entre le Canada et les Etats-Unis. La caractéristique du Congrès, c'est qu'il se déroulait sans thème général, bien davantage comme une mise au point et une confrontation des acquis de ces dernières années. L'accent avait été mis sur l'aspect comparatiste, ce qui avait l'avantage d'élargir la base et l'intérêt des participants.

Quelques sessions communes avaient été ménagées. Ainsi, pour l'ouverture du congrès, trois papiers plus généraux furent présentés, portant respectivement sur les aspects actuels de la littérature anglophone, sur l'histoire ethnique et la poésie francophone. Une autre session plénière avait été placée au milieu du congrès, avec, comme thème, une réflexion sur les aspects linguistiques, et une dernière à la fin, portant sur l'avenir des études canadiennes hors du Canada, avec la participation de David Anido (ambassade du Canada à Rome) et de Pierre Savard.

Le suivi des sessions m'a laissé l'impression de la grande vitalité des études canadiennes en Italie, malgré les moyens réduits dont disposent les universités. Les Italiens sont très ouverts à ce qui se passe au Canada, et peut-être faut-il y voir le reflet d'une importante présence italienne dans ce pays. Des antifascistes italiens se sont établis au Canada dans les années 30 et ont cherché à y développer la propagande contre le régime mussolinien, sous l'œil sinon bienveillant, du moins neutre, des autorités canadiennes. Ce mouvement d'émigration a continué depuis, prolongeant, à une échelle réduite, celui qui s'était dirigé vers les Etats-Unis. Ce qui m'a frappé, c'est que, pour les Italiens, l'expérience canadienne prolonge celle des Etats-Unis dans le cadre plus vaste de l'Amérique du Nord. Les Américanistes sont des canadianistes, et vice versa, ce qui assure une base élargie à l'association, malgré l'absence d'un centre d'études canadiennes. Elles n'apparaissent en tant que telles qu'à l'Université de Pise, où enseigne Luca Codignola, animateur de l'association et directeur de fait de la publication **Canadiana**, aux éditions Marsilio, à Venise <sup>(1)</sup>. Elle a pour objet essentiel de publier les actes des congrès et ne constitue donc pas une revue, comme c'est le cas en France. Elle donne, en tout cas, une vision très précise des recherches et questions en cours en Italie.

Les organisateurs du Congrès de Piazza Armerina n'avaient pas négligé les aspects annexes, souvent essentiels pour les participants. Ils avaient réussi à associer les autorités locales, et on sait leur rôle dans une province aussi décentralisée que la Sicile. Les autorités municipales, de la province et de la région étaient présentes à l'ouverture du Congrès aux côtés de l'ambassadeur du Canada à Rome qui s'adressa à l'audience successivement en italien, anglais et français. En marge avaient été prévues plusieurs activités culturelles : visite des fouilles de Città Morgantina, une cité sicule détruite au moment des guerres puniques et peu à peu exhumée ; visite de la villa romaine du Casale, qui présente les plus belles mosaïques connues, vraisemblablement du III<sup>e</sup> siècle ; visite de Syracuse. En outre, à Caltagirone, un remarquable spectacle de marionnettes retraça la lutte des chrétiens contre les Infidèles, les chrétiens étant les Normands qui avaient envahi la Basse-Seine avant de se lancer sur la Sicile, et un groupe folklorique évoqua des danses et des chants villageois. Même en Sicile, le Congrès s'amuse.

A ce stade du développement des études canadiennes, il paraît souhaitable de resserrer les liens et de mieux coordonner les activités entre les diverses associations européennes. Le congrès de Sicile avait été précédé par le congrès de l'association allemande. Le ministère des Affaires extérieures canadien

avait marqué son intérêt en y déléguant M. Seaborn, responsable des questions académiques, qui vint ensuite à Piazza Armerina et Caltagirone. Un centre d'études canadiennes vient d'être créé à l'Université libre de Bruxelles, sous la direction de Ginette Kurgan, qui avait également fait le voyage de Sicile. Il doit tenir son premier colloque à Bruxelles les 25 et 26 novembre prochains. Le moment est venu d'une concertation, voire de la création d'une association européenne d'études canadiennes pour l'échange d'hommes, d'idées et d'informations entre les associations nationales.

Claude FOHLEN

\*

\* \*

1 Luca Codignola (a cura di), **Canadiana, Aspetti della storia e della letteratura canadese**, Marsilio, Venise, 1978 (Nordamericana 4). xID., **Canadiana, Storia e Storiografia Canadese**, Marsilio, Venise, 1979, (Nordamericana 5). Ce volume rassemble les contributions historiques du congrès d'Urbino, 1979. Un nouveau volume vient de paraître, qui a été distribué pendant le congrès.

\*

\* \*



# REVUE DES REVUES

par J.M. LACROIX

Université de Bordeaux III

**The American Review of Canadian Studies.** — Volume XIII, Number 1 (Spring 1983) — David MILLET : The Social Context of Bilingualism in Eastern Ontario. — Robert M. GILL : Federal and Provincial Language Policy in Ontario and the Future of the Franco-Ontarians. — Herbert G. KARIEL and Lynn A. ROSENVALL : United States News Flows to Canadian Newspapers. — J. M. BUMSTED : « Carried to Canada ! » Perceptions of the French in British Colonial Captivity Narratives, 1690-1760. — John H. FERRERES : The Literary Roots of Western Canadian Separatism. — Johannes OVERBEEK : The Economic Dilemma of Canadian Immigration : 1970-1980.

**Annales du Centre de recherches sur l'Amérique anglophone.** — Université de Bordeaux III. Séminaires 1982, n° 59. — Pierre GIGUERE : L'immigration au Canada. — Régis RITZ : Palimpseste et mémoire poétique de la prairie : *Seed-Catalogue* de Robert Kroetsch. — Françoise PERROTIN : Quelques personnages masculins dans l'œuvre de Margaret Laurence. — Jean-Michel LACROIX : Le déplacement des voix à Toronto métropolitain entre les élections fédérales de 1979 et de 1980. — Michael SCOTT : Les media au Canada : évolution et finalité rédactionnelle dans la presse écrite quotidienne.

**Canadian Literature — Littérature canadienne.** — Number 96 (Spring 1983) — J. R. NURSALL : To Dare to Attempt Impious Wonders : Science and Canadian Literature. — Patrick J. MAHONY : Hugh Hood's Edenic Garden : Psychoanalysis Among the Flowerbeds ; With a Reply by Hugh Hood. — S. E. D. SHORTT : Essayist, Editor, and Physician : The Career of Sir Andrew Macphail, 1864-1938. — Thomas R. BERGER : Conservation, Technology, and the Idea of Progress. — Jane E. LENEY : « In The Fifth City » : An Integral Chapter of *The New Ancestors*. — Tara CULLIS : Science and Literature in the Twentieth Century. — Yvon BELLMARE : « Les Têtes à Papineau ». — F. E. STOCKHOLDER : Hugh Brady's « Maps and Dreams ». — Clifford G. HOLLAND : The Sage of Ottawa. — Eva TAUBE : « St. Urbain's Horseman ».

**Canadian Literature — Littérature canadienne.** — Number 97 (Summer 1983) — Ralph GUSTAFSON : The Saving Grace. — G. V. DOWNES : Robert Finch and the Temptations of Form. — George JOHNSTON : Diction in Poetry. — Catherine MCKINNON PFAFF : Pratt's Treatment of History in « Towards the Last Spike ». — Stephen SCOBIE : Gadjì Beri Bimba : The Problem of Abstraction in Poetry. — Lionel KEARNS : Birney's Bear. — S. R. MacGILLIVRAY and J. D. RABB : Three Lampman Letters. — Denise DASTOUS and Emile DASTOUS : Jacques Grand'Maison. — Alexander GLOBE : Apocalypse Now : Frye's Vision of the Bible.

**Canadian Ethnic Studies — Etudes ethniques au Canada.** — Volume XIV, Number 3 (1982) — Howard PALMER : Ethnic Relations in Wartime : Nationalism and European Minorities in Alberta during the Second World War. — F. J. McEVOY : « A Symbol of Racial Discrimination » ; The Chinese Immigration Act and Canada's Relations with China, 1942-1947. — D. JOHN

LEE and Joseph E. TRIMBLE : Psychosocial Differences Among Chinese Canadian and Non-Chinese Students. — Leo DRIEDGER, Charlene THACKER and Raymond CURRIE : Ethnic Identification : Variations in Regional and National Preferences. — Jack KEHOE : Ethnocentrism, Self-Esteem and Appreciation of Cultural Diversity. — David A. NOCK : Patriotism and Patriarchs : Anglican Archbishops and Canadianization.

**The Canadian Forum.** — Volume LXIII, Number 729 (June 1983) — John HUTCHESON : Replying to Mr. Trudeau. — Don G. BATES *et al* : What a Nuclear War Would Do To Canada.

**The Canadian Forum.** — Volume LXIII, Number 730 (July 1983) — John HUTCHESON : Tory Conventions.

**The Canadian Forum.** — Volume LXIII, Number 731 (August-September 1983) — John HUTCHESON : The NDP at Regina. — Tom CHAFFIN : Leonard Cohen : Conversations from a Room. — Robert KROETSCH : Alibi.

**The Canadian Forum.** — Volume LXIII, Number 732 (October 1983) — John HUTCHESON : Keynes and the Canadian Economy.

**The Canadian Geographer.** — Volume XXVII, Number 2 (Summer/été 1983) — Michael DOUCET : Space, Sound, Culture, and Politics : Radio Broadcasting in Southern Ontario. — John H. BRADBURY and Isabelle ST-MARTIN : Winding Down in a Quebec Mining Town : A Case Study of Schefferville. — Michael R. MOSS and Peter L. HOSKING : Forest Associations in Extreme Southern Ontario ca 1817 : A Biogeographical Analysis of Gourlay's *Statistical Account*. — T. I. GUNTON : Recent Issues in Canadian Land Policy.

**Canadian Historical Review.** — Volume LXIV, Number 2 (June 1983) — Robert BOTHWELL : Radium and Uranium : Evolution of a Company and a Policy. — Desmond MORTON and Glenn WRIGHT : The Bonus Campaign, 1919-1921 ; Veterans and the Campaign for Re-establishment. — Jean-François BRIÈRE : Pêche et politique à Terre-Neuve au XVIII<sup>e</sup> siècle : la France, véritable gagnante du traité d'Utrecht ? — John BULLEN : The Ontario Waffle and the Struggle for an Independent Socialist Canada : Conflict Within the NDP.

**Canadian Historical Review .** — Volume LXIV, Number 3 (September 1983) — Brian P. N. BEAVEN : Partisanship, Patronage, and the Press in Ontario, 1880-1914 : Myths and Realities. — Joseph T. JOCKEL : The Canada-United States Military Co-operation Committee and Continental Air Defence, 1946. Recent Publications Relating to Canada.

**Canadian Theatre Review.** — (1983) Fall — Gina MALLETT : The St. Lawrence Centre : Toronto's Persistent Problem (Despite its recent refurbishment, Toronto's civic theatre still disappoints). — Patricia KEENEY SMITH : Living With Risk : Toronto's New Alternate Theatre. As Toronto's once (Alternate theatres assumed establishment status, a new wave takes their place). — Mira FRIEDLANDER : Survivor : George Luscombe at Toronto Workshop Productions (At Toronto's oldest professional theatre, new is not necessarily better). — Betty Jane WYLIE : The Playwright as Participant (What happens to the playwright who works a collective ? Excerpts from a writer's journal suggest it's no bed of roses).

**International Perspectives.** — (May/June 1983) — Nils ORVIK : Canadian security and « Defence against help ». — Gary GALLON : Canadian aid and environmental protection.

**International Perspectives.** — (July/August 1983) — Patrick McGEER : Why Canada trails in « high-tech ». — Kurt A. VON DEM HAGEN : Protectionism, Bilateralism and Economic Growth.

**Jeu.** — (1982-1983) — Jean-Marc LARRUE : Montréal à la belle époque. — Marie-Josée LAFORTUNE : Pour une bibliothèque-musée des arts du spectacle vivant. — Louise VIGEANT : Entretien avec Anne Ubersfeld. — Louis CARTIER : Le théâtre de l'opprimé : stop ! ce n'est pas magique... Entretien avec Augusto Boal à l'école du spectateur. — Lucie ROBERT : En attendant Godeau... ou Antoine. Portrait d'Antoine Godeau (1870-1946). — GITÉ : Jean Gascon.

**Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes.** — Volume 17, n° 4 (hiver 1982-1983 winter) — Ian D. CHAPMAN and Chummer FARINA : Accountability and the Science Research Councils. — M. E. SMITH : The Role of Federal Laboratories in the Technological Development of Canadian Industry. — C. D. Naylor : The CMA's First Code of Ethics : Medical Morality or Borrowed Ideology ? — P. T. ROOKE and R. L. SCHNELL : « Making the Way More Comfortable » : Charlotte Whitton's Child Welfare Career, 1920-1948. — G. TULCHINSKY : The Contours of Canadian Jewish History. — John HUTCHESON : Harold Innis and the Unity and Diversity of Confederation. — Roger HYMAN : Wasted Heritage and *Waste Heritage* : The Critical Disregard of an Important Canadian Novel. — Carl BALLSTADT, Michael PETERMAN and Elizabeth HOPKINS : « A Glorious Madness » : Susanna Moodie and the Spiritualist Movement.

**Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes.** — Volume 18, n° 1 (printemps 1983 spring) — Kenneth McROBERTS : Introduction : The State in Ontario and Quebec. — Christopher ARMSTRONG and H. V. NELLES : Contrasting Development of the Hydro-Electric Industry in the Montreal and Toronto Regions, 1900-1930. — André BLAIS and Kenneth McROBERTS : Public Expenditure in Ontario and Quebec, 1950-1980 : Explaining the Differences. — Philippe FAUCHER, André BLAIS et Robert YOUNG : L'aide financière directe au secteur manufacturier au Québec et en Ontario, 1960-1980. — Robert J. DRUMMOND : Ontario Revenue Budgets 1960-1980. — Michel BELLEVANCE : L'analyse des discours du budget : le cas du Québec, 1960-1980. — Robert FINBOW : The State Agenda in Quebec and Ontario, 1960-1980.

**Langue et société.** — n° 6 (été 1983) — Le dossier du bilinguisme : regard sur les années 80. — La réforme linguistique : un survol. — La langue et le secteur public : les principes et l'art du possible. — La langue et les affaires : le talon d'Achille du bilinguisme au Canada. — La langue et l'éducation : vent arrière, vent debout ou vent de côté ?

**Lettres québécoises.** — n° 31 (automne 1983) — Terrance HUGHES : *Gabrielle Roy et Margaret Laurence, deux chemins.* — Agnès WHITFIELD : Les derniers numéros de *Voix et Images* et *Etudes françaises* consacrés à Ferron et VLB.

**Lettres québécoises.** — n° 32 (hiver 1983-1984) - Hommage à Gatien LAPOINTE. — Hommage à Gabrielle ROY. — Agnès WHITFIELD : *La Partie et le tout* de Paul Chanel Malenfant. — Réal OUELLET : *La littérature intime du Québec* de F. van Roey-Roux.

**Recherches sociographiques.** — Volume XXIV, n° 2 (mai-août 1983) — Louis MASSICOTTE : L'incidence partisane des inégalités de la carte électorale québécoise depuis 1900. — Gilles DUSSAULT : La réorganisation des services de santé et de bien-être au Québec : à qui la réforme a-t-elle profité ? — Jean-Guy BELLEY : Les sociologues, les juristes et la sociologie du droit.

**Revue Canadienne de Science Politique.** — Volume XVI, n° 2 (juin 1983) — Jacques BOURGAULT : Les hauts fonctionnaires québécois : Paramètres synergiques de puissance et de servitude. — William D. COLEMAN and Henry J. JACEK : The Roles and Activities of Business Interest Associations in Canada. — James F. KEEKEY : Cast in Concrete for All Time ? The Negotiation of the Auto Pact. — John BRIDGER ROBINSON : Pendulum Policy : Natural Gas Forecasts and Canadian Energy Policy, 1969, 1981.

**Revue Canadienne de Science Politique.** — Volume XVI, n° 3 (septembre 1983) — Thelma McCORMACK : The Political Culture and the Press of Canada. — André H. CARON, Chantal MAYRAND, et David E. PAYNE : L'imagerie politique à la télévision : les derniers jours de la campagne référendaire. — Michael KRASHINSKY and William J. MILNE : Some Evidence on the Effect of Incumbency in Ontario Provincial Elections. — Stephen McBRIDE : Public Policy as a Determinant of Interest Group Behaviour : The Canadian Labour Congress' Corporatist Initiative, 1976-1978. — Michel BELLAVANCE : Valeurs et politiques : considérations théoriques et problèmes pratiques. — Glendon SCHUBERT : Psychobiological Politics.

**Revue de l'université d'Ottawa/University of Ottawa Quarterly.** — Volume 53, n° 1 (janvier-mars/January-March 1983) — The Work of Mikhail Bakhtin (1895-1975).

**Revue de l'université d'Ottawa/University of Ottawa Quarterly.** — Volume 53, n° 2 (avril-juin/April-June 1983) — Actes du dixième colloque annuel de la Société des médiévistes et des humanistes d'Ottawa-Carleton.

**Studies in Canadian Literature.** — Volume 8, n° 1 (1983) — D.M.R. BENTLEY : The Mower and the Boneless Acrobat : Notes on the Stances of Baseland and Hinterland in Canadian Poetry. — Lorraine M. YORK : « The Other Side of Dailiness » : the Paradox of Photography in Alice Munro's Fiction. — Catherine KELLY, S.C.I.C. : In the Vague Spaces of Duncan Campbell Scott's Poetry. — Laurel BOONE : Evolution and Idealism : Wilfred Campbell's « The Tragedy of Man » and Its Place in Canadian Intellectual History. — Judith OWENS : « I Send You a Picture » : Ondaatje's Portrait of Billy the Kid.

**University of Toronto Quarterly.** — Volume 52, Number 3 (Spring 1983) — James DOYLE : Whitman's Canadian Diary.

\* \*

\*

## **IN MEMORIAM LUCIEN LECLAIRE (1909-1983)**

Lucien Leclaire nous a brutalement quittés, ainsi que son épouse, le 2 juillet 1983, dans un accident de voiture aussi fatal que mystérieux à Besse-en-Chandesse. Depuis son départ à la retraite en 1979, Lucien Leclaire avait gardé une grande activité et les anglicistes avaient l'occasion de le revoir régulièrement tous les ans à chaque congrès, accompagné de Mme Leclaire. La nouvelle de leur disparition subite nous frappe encore.

Après l'école normale d'instituteurs de Saint-Lô, Lucien Leclaire fut élève-professeur à l'École normale supérieure de l'enseignement technique de 1930 à 1932. Professeur d'E.N.P. à Creil, à Saint-Etienne puis à Thiers, Lucien Leclaire réussit à l'agrégation d'anglais en 1938. La guerre vient alors interrompre sa carrière. Lieutenant, il participe courageusement à la Résistance. Il exerce ensuite au lycée à Clermont-Ferrand à partir de 1941, et ce, jusqu'en 1954, année qui vit à la fois sa soutenance de thèse de doctorat d'Etat et son entrée à la faculté des lettres de Caen. Une partie de son âme restera, sans aucun doute, attachée à cette université où il joua un si grand rôle jusqu'en 1979. Directeur de l'institut d'anglais, directeur de l'UER des langues vivantes étrangères, vice-président de l'université, Lucien Leclaire avait exercé de nombreuses responsabilités avec un dévouement total. Très ouvert aux autres et toujours disponible, Lucien Leclaire était un gros travailleur, organisé et méthodique. Sa thèse principale sur le roman régionaliste dans les îles britanniques, de 1800 à 1950 atteste l'ampleur des lectures qu'il avait dû faire pour embrasser une période aussi vaste.

Professeur émérite de l'université de Caen depuis 1979, Lucien Leclaire avait conservé toute sa verdeur et tout son dynamisme et continuait de participer aux activités de nombreuses sociétés ou associations. Les canadienistes de l'AFEC se souviennent qu'il fut l'un des membres fondateurs de notre association et qu'il contribua à nous faire bénéficier de sa sagesse et de son expérience dans la rédaction de nos statuts dès 1976. Il s'était, depuis toujours, intéressé aux études canadiennes et venait à nos réunions de conseil d'administration.

Notre réconfort sera de penser que son fils Jacques, notre collègue et ami, poursuit, en quelque sorte, l'œuvre entreprise en dirigeant un institut d'études canadiennes à Rouen.

Nous ne voudrions pas oublier dans cet hommage Madame Leclaire dont le rôle a toujours été si déterminant. Enseignante elle aussi, elle savait partager avec son époux les difficultés de la vie professionnelle. Ancienne élève de l'École normale supérieure de l'enseignement technique, professeur à Lyon puis à Clermont-Ferrand, Madame Leclaire épaulait fort bien son mari et les Leclaire laissent en nous le vivant souvenir d'un couple harmonieux qui faisait rayonner autour de lui la sérénité d'une bonté profonde et authentique.

Au nom de la revue et de l'AFEC, j'exprime notre très profonde et très chaleureuse sympathie aux deux enfants — Jacques et Maryvonne —, qui sont aussi nos collègues et nos amis, que la mort brutale des Leclaire laisse dans la peine et le désarroi.

J.-M. LACROIX

# THE ROUND TABLE

No 285

JANUARY 1983

<i>Editorial</i>	THE ROUND TABLE REVIVED AND THE CONTEMPORARY COMMON- WEALTH	3
John W. Holmes	CANADIAN-AMERICAN RELATIONS — VIVE LA DIFFERENCE	11
D. Cameron Watt	TOWARDS A NEW ORDER FOR THE WORLD'S OCEANS?	25
Keith Jackson	THE NEW ZEALAND PRE- OCCUPATIONS — POLITICS, SPORT AND TRADE	34
Ralph R. Premdas and Jeffrey S. Steeves	THE SOLOMON ISLANDS: PROBLEMS OF POLITICAL CHANGE	45
Michael Leifer	ANGLO-MALAYSIAN ALIENATION	56
Arjuna Kannangara	THE SRI LANKAN PRESIDENTIAL ELECTION: POLITICS OF THE PENDULUM	64
William Gutteridge	NAMIBIA: A ROLE FOR THE COMMONWEALTH?	71
Stephen Kemp	THE ROYAL COMMONWEALTH SOCIETY OR WHAT BECAME OF THE COLONIAL SOCIETY?	81
	BOOKSHELF	87
Derek Ingram	COMMONWEALTH NOTEBOOK	94
	MEETINGS	103

The Commonwealth Journal  
of International Affairs

# *The Round Table*

**Editor** Peter Lyon, Institute of Commonwealth Studies, 27 Russell Square, London WC1B 5DS, UK.

## **Editorial board**

Dennis Austin  
Guy Barnett M.P.  
Evan Charlton  
Marcus Edwards  
Hedley Bull  
Lord Gore-Booth  
Nicholas Harman  
H.V. Hodson  
Derek Ingram  
Robert Jackson M.E.P.  
Alexander MacLeod  
A.D. Marris  
Sir Jeremy Morse  
Timothy Raison M.P.  
David Thomson  
R. Wade-Gery  
David Watt  
Sir Robin Williams

## *Overseas members*

James Eayrs (Canada)  
John Holmes (Canada)  
A. Jeyaratnam Wilson (Sri Lanka)  
Kenneth Keith (New Zealand)  
Ali A. Mazrui (East Africa)  
Arnold Smith (Canada)

*The Round Table* is published four times a year (January, April, July, and October) by Butterworth Scientific Limited — Journals Division, PO Box 63, Westbury House, Bury Street, Guildford, Surrey GU2 5BH, UK on behalf of The Round Table Limited, 18 Northumberland Avenue, London WC2N 5BJ, UK.

**Subscription rates** Annual subscription rate (4 issues postage included): £25.00 or US\$46.30; single copies: £7.50 or US\$13.90 each. Copies are sent air-speeded to subscribers in USA, Canada, and Japan for quicker delivery. Airmail rates available on request. Subscription orders and enquiries to: MAGSUB (Sub-

scription Services) Ltd, Oakfield House, Perrymount Road, Haywards Heath, Sussex RH16 3DH, UK. Telephone Haywards Heath (0444) 59188. US mailing agents: Expeditors of the Printed Word Ltd, 527 Madison Avenue, Suite 1217, New York, NY 10022, USA. Application to meet Second Class postage rate is pending at New York, NY. Postmaster send all address corrections to c/o Expeditors of the Printed Word, 527 Madison Avenue, Suite 1217, New York, NY 10022, USA.

**Back issues** Back issues prior to those in the present year are available from William Dawson and Sons Ltd, Cannon House, Folkestone, Kent CT19 5EE, UK. Telephone Folkestone (0303) 57421. Note that no issues were published in 1982.

**Copyright and reprints** All Rights Reserved. Readers who require copies of articles published in this journal may either purchase reprints from the publisher, or obtain permission to copy from the publisher. For readers in the USA, permission to copy is given on the condition that the copier pay the stated per-copy fee through the Copyright Clearance Center Inc, 21 Congress Street, Salem, MA 09170 for copying beyond that permitted by Sections 107 and 108 of the US Copyright Law. Fees appear in the code at the foot of the first page of each article; they apply to each copy of the article as a whole (or part thereof), not to each individual page. Otherwise, no part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise without the written permission of the publisher.

ISSN 0035-8533

Typeset by Tech-Set, Felling, UK; printed by Adlard & Son Ltd, Dorking, Surrey, UK.

© 1983 Butterworth & Co (Publishers) Ltd, 88 Kingsway, London WC2B 6AM, UK.



## ETUDES CANADIENNES/CANADIAN STUDIES

L'Association Française d'Études Canadiennes diffuse ÉTUDES CANADIENNES/CANADIAN STUDIES, à raison de deux numéros par an (parution juin et décembre).

Cette publication accueille toute étude intéressant le Canada et rend compte des activités de l'Association. Les textes dactylographiés doivent être envoyés en double exemplaire au Rédacteur de la revue, AFEC, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 33405 Talence Cedex, France.

### EQUIPE DE RÉDACTION

Pierre SPRIET, rédacteur en chef.

Jean-Michel LACROIX, rédacteur en chef adjoint (relations avec imprimeur, correspondants, éditeurs, revue des revues).

### COMITÉ DE LECTURE

R. DURAND, et P. SPRIET (litt. canad. anglaise), Cl. FOHLEN (histoire), Ch. MALENFANT-DAURIAC (économie, sociologie), M. MALHERBE (philosophie), J. MARMIER (litt. québécoise), A. METTON (géographie), G. MONTIFROY (aménagement, urbanisme), P. SADLAN (droit), S. VIENNE (litt. et anthropologie).

#### Prix des anciens numéros :

N° 1 (1975), N° 2 (1976), N° 3 (1977), N° 4 (juin 78), N° 5 (déc. 78) :  
30 Francs ou \$ 8.00 le numéro.

N° 6 (juin 79), N° 7 (déc. 79), N° 8 (juin 80), N° 9 (déc. 80) :  
35 Francs ou \$ 9.00 le numéro.

N° 10 (juin 81), N° 11 (déc. 81), N° 12 (juin 82), N° 13 (déc. 82) :  
40 Francs ou \$ 10.00 le numéro.

Pour se les procurer, écrire au siège social de l'AFEC ou à J.M. LACROIX, 6 rue Jean-Racine 33170 Gradignan, France.

Tarif abonnement 83 (nos 14 et 15) : \$ 20.00, £ 9,00 ou 90 Francs.
Tarif abonnement 84 (nos 16 et 17) : \$ 20.00, £ 9,00 ou 100 Francs.