


[ETC](#)
[Home](#)
[Search](#)
[Contents](#)

FRAGMENTS D'IDENTITÉ DU/DANS LE THÉÂTRE ACADIEN CONTEMPORAIN (1960-1991)

Zénon Chiasson

Enfin nous devons voir que personne au monde, absolument
personne n'a d'intérêt à notre survivance que le Québec.
(Michel Roy, *l'Acadie perdue*, 161)

La chronologie et la géographie, nous dit Anatole France, sont les deux yeux de l'histoire. Malgré la présence de ces deux éléments dans le titre, il n'est pas question de faire ici l'histoire du théâtre acadien des trente dernières années. Ce que je propose en revanche, c'est un parcours rapide à travers quelques pièces d'identité d'un théâtre qui s'est épanoui par le jeu et l'écriture.

L'une des caractéristiques du théâtre sur les autres genres littéraires, on le sait, c'est précisément la théâtralité, ce que Roland Barthes appelle cette "épaisseur de signes," c'est-à-dire sa dimension non exclusivement littéraire. Cette spécificité du théâtre, dont le support obligé est la représentation, en complique la diffusion et le rend forcément moins connu que les autres types de textes littéraires dont le véhicule habituel est le livre. Or en Acadie, mise à part l'oeuvre d'Antonine Maillet, il y a très peu de pièces publiées, ce qui fait que la mémoire et le savoir du théâtre, ne se constituent qu'à partir des fragments de la représentation qu'il nous reste et des manuscrits conservés. De plus, très peu de spectacles produits en Acadie ont connu une seconde carrière hors frontières.

Si cette existence en vase clos explique, du moins en partie, la méconnaissance de notre théâtre de l'autre côté de la frontière, elle n'excuse pas toujours les cas

de détournements culturels qui font, par exemple, naître le théâtre québécois il y a très exactement 385 ans sur les côtes de Port-Royal, un 14 novembre 1606¹ ou figurer Antonine Maillet dans le corpus littéraire québécois. Sans aller jusqu'à faire un esclandre chaque fois qu'on a présenté Angèle Arsenault, Rock Voisine, Edith Butler, Isabelle et Myriam Cyr ou Jacques Savoie comme des artistes québécois, il était normal que la quête d'identité acadienne s'exprimât d'abord comme un réflexe de récupération du patrimoine culturel.

Cela étant dit, le choc des cultures entre l'Acadie et le Québec peut-il nous aider à comprendre le sens de notre dramaturgie? Certes la tradition théâtrale acadienne, dont les fondements remontent bien au-delà des années soixante,² doit en partie son héritage à d'autres modèles culturels, y compris le modèle québécois. Toutefois, le théâtre acadien contemporain, compte tenu de son isolement, a sans doute moins souffert que les autres genres littéraires de ce que j'appellerais le syndrôme de l'heure plus tard dans les Maritimes. Autrement dit, la dramaturgie acadienne récente n'a pas tellement cherché à s'élaborer et à se définir par rapport à la dramaturgie québécoise.

Bien sûr on peut trouver de temps en temps dans les pièces acadiennes des références explicites ou des allusions à l'autre culture, comme pour mieux faire saisir les différences. Antonine Maillet, parce qu'elle est peut-être plus sensible que d'autres à ces phénomènes d'intersections culturelles, a fréquemment utilisé ce procédé dans son théâtre. C'est, on l'aura deviné, le monologue du recensement de *la Sagouine* qui donne le ton:

Je sons putôt des Canadjens français, qu'ils nous avont dit.
... Ca se peut pas non plus, ça. Les Canadjens français c'est du monde qui vit à Québec. Ils les appelont des Canayens, ou ben des Québécois. Ben coument c'est que je pouvons être des Québécois si je vivons point à Québec?³

Évangéline Deusse est aussi une pièce qui porte sur les différences, non seulement par rapport à la culture québécoise, mais aussi par rapport à la culture française. On se souviendra que le personnage éponyme cherche à transplanter les racines de son pays côtier dans un parc bitumineux de Montréal. En comparant l'oiseau des villes à l'oiseau des côtes, le pigeon au goéland, Évangéline est amenée à jeter un regard sur les deux sociétés et à jouer un peu du coude pour se faire une place en cette terre d'exil. On n'a pas oublié cette réplique, lourdement chargée d'ironie, où le métalangage frise l'antiphrase, où la langue acadienne cherche à se démarquer du "joual". Il y est question du mollusque, objet identitaire par excellence, en parlant de l'Acadie:

Par chus nous, j'appelons ça des coques parce que j'avons point appris à parler en grandeur ... Ca fait que la bru a beau noumer ça des clams, moi je les appelle encore des coques.⁴

Mais le théâtre d'Antonine Maillet demeure un cas à part du théâtre acadien. La

dimension de cette oeuvre la propulse dans les rangs du répertoire universel et nous oblige à chercher aussi ailleurs les signes de notre identité théâtrale.

Deux conditions me semblent essentielles pour que naisse, grandisse et s'exprime un théâtre identifié à une culture donnée: d'une part la présence d'une infrastructure bien implantée dans le milieu, capable de générer une activité théâtrale soutenue et de qualité et, d'autre part, l'existence d'une dramaturgie originale avec un langage qui lui est propre.

Se pose alors le problème de l'appartenance et de l'identité. Que faut-il pour qu'un texte ou une manifestation théâtrale appartienne au corpus acadien ou y soit identifié? Faut-il aller jusqu'à exiger que tous les intervenants au processus de création soient titulaires d'une carte d'identité acadienne? Notre théâtre a connu les excès d'une période hyper-nationaliste et notre scène a accumulé tous les signes et les clichés du pays, du drapeau tricolore aux poutines râpées en passant par tous les agrès de pêche et les attributs de la mer. Mais il avait besoin de tous ces artifices pour qu'on le reconnaisse et qu'on ne le confonde pas, comme il était nécessaire d'imposer la langue du milieu pour qu'on ne le méprise pas. Ce fut une étape de repli narcissique nécessaire, pour éviter que notre théâtre ne devienne un théâtre assimilé, ou pire encore, un théâtre colonisé.

Même difficulté du côté de la littérature dramatique. Existe-t-il une typologie du texte acadien? Qu'est-ce qu'une pièce acadienne? S'agit-il d'une pièce écrite par un auteur acadien? écrite en langue acadienne? qui parle de l'Acadie? créée en Acadie? Dans ce domaine aussi les cas d'ambiguïté existent, celui d'Antonine Maillet, malgré ce que j'ai dit au début, étant le plus embarrassant. On le sait, depuis la deuxième version de la *Sagouine*, récupérée⁵ par le Théâtre du Rideau Vert après la création en Acadie par les Feux Chalins,⁶ toutes les pièces d'Antonine Maillet furent créées en général par des comédiens québécois. Mais l'inverse existe aussi, c'est-à-dire des pièces d'auteurs québécois créées en Acadie et interprétées par des Acadiens.⁷ Dans quel cas l'identité est-elle plus spécifique? Comment prendre en compte ces exemples de croisement culturel autrement qu'en utilisant la distinction que fait Jean-Claude Marcus entre "théâtre acadien" et "théâtre en Acadie"?⁸

De plus en plus, on a tendance à dire tant pis pour l'identité, si c'est la théâtralité qui gagne. Aujourd'hui, malgré quelques signes inquiétants de retour, on peut dire qu'il est révolu le temps du nombrilisme et de la peur de l'étranger. Notre théâtre, me semble-t-il, n'a pas souffert de carence d'acadiénitude parce qu'il a intégré dans ses rangs des compétences venues d'ailleurs. Lorsque le Théâtre populaire d'Acadie monte un Molière ou un Ionesco, ne peut-on pas dire qu'il s'agit d'une création acadienne d'un texte du répertoire? Surtout si l'équilibre est maintenu et qu'on persiste à garder l'ouverture nécessaire envers les pièces écrites par des auteurs locaux.

On peut donc affirmer que le théâtre acadien est fondé en existence dans la mesure où des troupes exercent une activité continue et où une dramaturgie

originale supporte, depuis une vingtaine d'années, l'activité de ces troupes.

Depuis 1960, notre théâtre a en effet connu une évolution assez spectaculaire caractérisée par le développement d'un savoir de la représentation, aidé en cela par des outils de formation de plus en plus sophistiqués, un savoir qui s'est constitué avant que les auteurs ne se mettent à écrire pour la scène. Mais il aura fallu trois générations de troupes pour que le théâtre atteigne la maturité. Sans insister sur les dates, on peut dire en gros que chaque génération a marqué une décennie.

Le temps ne me permet pas de faire ici la généalogie de ces troupes de théâtre. Qu'il suffise de dire que depuis près d'une vingtaine d'années, l'activité théâtrale est assurée par deux troupes professionnelles: le Théâtre populaire d'Acadie⁹ fondé en 1974 et le Théâtre l'Escaouette¹⁰ fondé en 1978. Ces deux troupes ont permis de lancer et de faire connaître une vingtaine de jeunes auteurs dramatiques acadiens.

S'il est vrai que la formation de troupes a encouragé les jeunes auteurs à écrire pour la scène, il faut aussi reconnaître le rôle déterminant qu'a joué Antonine Maillet pour le développement de notre dramaturgie. En proposant un théâtre d'inspiration régionale, en rendant la langue populaire complice¹¹ de la langue littéraire, en établissant une étroite connivence entre l'oralité et l'écriture, en donnant la parole¹² aux marginaux et aux plus démunis, Antonine Maillet a certes contribué à faire entrer l'Acadie traditionnelle dans la modernité et à tracer les premiers signes de son identité littéraire et théâtrale. À sa suite, plusieurs jeunes auteurs dramatiques utiliseront le théâtre comme instrument d'affirmation nationale, comme outil de revendication sociale ou comme moyen d'expression de l'identité. Pendant longtemps, le modèle mailletien, pour ne pas dire le modèle sagouinien, servira de référence pour les écrivains.¹³ Faute de pouvoir l'imiter, car le propre du génie, on le sait, c'est d'être inimitable, on le contestera. Du même coup, l'identité du/dans le théâtre acadien deviendra plurielle. C'est l'une des veines identitaires de cette dramaturgie émergente que je voudrais maintenant essayer de cerner.

Si le référent acadien est partout présent, dans la production théâtrale de cette époque, selon une organisation interne qui varie d'une pièce à l'autre, c'est souvent par le biais de l'histoire--on serait presque tenté de dire paradoxalement--que les auteurs dramatiques ont cherché à dire l'Acadie contemporaine. Un peuple qui veut affirmer le caractère distinctif de sa culture doit aussi savoir identifier l'originalité et la particularité de ses racines. Or c'est souvent "dans les guerres, les persécutions et les nationalismes, nous rappelle Alex Mucchielli, [quel nous voyons surgir en force les racines collectives de l'identité ... Ces phénomènes d'identification révèlent aussi la puissance du sentiment d'appartenance."¹⁴ D'où sans doute la place récurrente qu'occupe 1755 dans notre mémoire collective, dans notre littérature et dans notre dramaturgie. Encore fallait-il ne pas se tromper sur le sens à donner à l'événement. Rappelons à ce

propos la mise en garde de Michel Roy: "Notre conception de l'histoire est fautive. Notre perception de nous-mêmes comme collectivité à travers l'histoire est fautive." À propos du récit de la déportation il ajoute: "Que d'énergies nous allions faire dévier vers cette légende, devenue l'occasion d'un transfert massif de notre existence dans la substance vaporeuse du mythe."¹⁵ Ce texte est de 1978. C'est aussi en 1978 que l'Escaouette fut fondée. Faut-il induire de cette coïncidence que *l'Acadie perdue* a aussi influencé notre dramaturgie? Le fait est que les pièces à sujets historiques ne sont pas des transpositions serviles de l'histoire. Elle refusent en tout cas d'en reproduire le discours dominant. Au contraire, les auteurs n'hésitent pas à s'appropriier l'histoire et à l'interpréter à leur façon. Ils ont peu à peu renoncé à perpétuer une vision misérabiliste de l'Acadie même s'il a fallu, pour cela, décaper nos symboles, réhabiliter des héros obscurs et oblitérer quelques figures que notre aveuglement collectif avait été un peu trop prompt à statuer en héros.

La distorsion historique n'est peut-être pas toujours aussi visible dans des pièces comme *Louis Mailloux*¹⁶ ou *Cochu et le Soleil*.¹⁷ Mais la reconstitution n'est qu'un pré-texte et les auteurs n'hésitent pas à transgresser la vérité historique pour actualiser le combat pour la justice sociale et la liberté. Jules Boudreau, dans le métatexte qui accompagne la production sur disque écrit:

Louis Mailloux, n'est-ce pas, au delà de contingences, la lutte de l'opprimé contre l'opresseur, sans cesse nouvelle, toujours actuelle? Si c'est pour nous le symbole de la lutte des Acadiens pour leurs droits, n'y a-t-il pas là une vérité qui transcende les circonstances, qui excuse les transgressions vis-à-vis l'exactitude historique, qui les justifie, peut-être?¹⁸

Quant à *Cochu et le Soleil*, la référence à Jackie Vautour et aux expropriés de Kouchibouguac est explicite dès la dédicace.¹⁹

Nul souci de réécrire l'histoire donc pour les auteurs. Il s'agit plutôt de créer un code nouveau où la dérision et la caricature, même provocantes, font partie du jeu.

Mais peu à peu, la veine historique a disparu de notre dramaturgie et les dramaturges ont cessé de traîner de pièce en pièce le thème nostalgique du pays. Il est certes encore question d'identité, dans la dernière pièce d'Herménégilde Chiasson *Pierre, Hélène et Michael*²⁰ où l'auteur fait l'éloge du retour d'exil. Mais l'Acadie y est gommée, la réalité régionale étant désignée par le concept plus englobant et plus neutre de "Maritimes." On peut aussi donner un sens politique à la dernière pièce de Jules et Jeanine Boudreau *Des amis par pareils*.²¹ Dans cette fable, les animaux qui ont perdu leur queue ont en même temps perdu leur identité. Mais ce plaidoyer pour la tolérance face à la différence se termine en queue de poisson, si j'ose dire, car chaque animal retrouve sa bonne queue.

Avec l'usure des métaphores de l'Acadie et l'abandon des clichés référentiels, avec la mise à l'écart d'une dramaturgie surtout portée à réfléchir les signes de l'acadianité, c'est l'identité théâtrale qui s'est raffinée. Du même coup, les pièces accusent une préoccupation sociale plus marquée et font l'expérience d'une esthétique moins conventionnelle. Les sujets traités rejoignent ceux abordés dans les théâtres d'ailleurs: la marginalité, le chômage, la discrimination, le sexisme, les abus de pouvoir, le mal de vivre, et les rapports de couples, fussent-ils homosexuels ou gémellaires.

Pour accentuer encore davantage cette faille d'identité de notre dramaturgie, on a l'impression que la langue vernaculaire a progressivement cessé d'être une affiche de la différence et de l'identité. Dans *les Ans volés*, de Gracia Couturier, on peut lire cette remarque de l'auteure:

Pour des fins pratiques, le texte a été écrit en français standard, mais les comédiens auraient avantage à livrer le dialogue dans le langage populaire de leur localité: question d'ajouter la nuance à la couleur.²²

Outre le fait que cette indication situe les frontières respectives du théâtre littéraire et du théâtre représenté, elle trahit également une hésitation, une ambiguïté entre la couleur locale et l'aspiration à l'universel. C'est, me semble-t-il, un tournant décisif dans l'art théâtral acadien où la langue ne sera plus le véhicule obligé de l'identité et où la théâtralité pure pourra enfin s'afficher.

Au demeurant, le concept même d'Acadie est perçu comme étant réducteur pour désigner une forme d'expression comme le théâtre, et on comprend un peu mieux l'irritation de ces artistes qui se font reprocher d'exiler leur talent ou de produire des oeuvres où la "saveur" acadienne n'est pas toujours au menu et où, si elle y figure encore, elle n'est plus toujours aussi délectable. Le théâtre acadien n'échappe pas à cette tendance et je crois que de plus en plus le mot acadien sera gommé du discours théâtral lorsqu'il s'agira de désigner autre chose qu'une "géoculture."

NOTES

¹ Il s'agit de la fantaisie nautique jouée sous le nom de *Théâtre de Neptune* écrite par Marc Lescarbot pour célébrer la venue de Jean de Biencourt de Poutrincourt à Port-Royal. C'est en réalité la première manifestation théâtrale en Nouvelle-France.

² Voir Jean-Claude Marcus, "Les Fondements d'une tradition théâtrale en Acadie," *les Acadiens des Maritimes: études thématiques*, publié sous la direction de Jean Daigle (Moncton: Centre d'études acadiennes, 1980) 662.

³ Antonine Maillet, *la Sagouine* (Montréal: Editions Leméac, 1971) 88.

⁴ Antonine Maillet, *Évangéline Deusse* (Montréal, Éditions Leméac, 1975) 25.

⁵ Cette récupération institutionnelle se double, selon Michel Roy, d'une récupération idéologique beaucoup plus insidieuse: "La Sagouine a été banalisée, récupérée d'une certaine manière, réduite elle aussi à figurer parmi les «signes» de notre renaissance." Michel Roy, *l'Acadie perdue*, (Montréal Éditions Québec/Amérique, 1978) 170.

⁶ Troupe fondée en 1969 et dissoute en 1976. On lui doit d'avoir amorcé, grâce à l'initiative du metteur en scène Eugène Gallant, la formidable odyssée de *la Sagouine* avec Viola Léger dans le rôle titre.

⁷ À titre d'exemples, mentionnons *Des yeux au bout des doigts* de Louise Painchaud, créé au T.P.A. en 1986 dans une mise en scène de Brigitte Haentjens et *le Matin de Francis* de Louis-Dominique Lavigne, créé au T.P.A. à l'automne 1990 dans une mise en scène de l'auteur.

⁸ Marcus, 639.

⁹ Au bilan du T.P.A., plus d'une cinquantaine de productions réparties entre les grandes pièces du répertoire universel et le répertoire acadien.

¹⁰ Exclusivement dédié au théâtre de création, le Théâtre l'Escaouette a signé, au mois de mars 1991, sa 25^e création acadienne. Il s'agissait d'un texte de Christiane St-Pierre, *Mon coeur a mal aux dents*, écrit à partir d'ateliers d'improvisation auxquels ont participé Maurice Arsenault, Jovette Cyr, René Cormier, Denis Chamberland et Lucie Lebel. Le texte est paru aux Éditions d'Acadie en 1991.

¹¹ Voir l'article de René Plantier "Une lecture de *la Sagouine*: la complicité populaire et poétique", dans *la Réception des oeuvres d'Antonine Maillet* qui réunit les actes du colloque du même nom qui s'est tenu à Moncton en 1988, pp. 111 à 122.

¹² Sans pouvoir, sans argent, il reste la parole de l'indignation et de la révolte", René Plantier, 111.

¹³ Pour ces questions d'influence et de réception, on aura avantage à lire l'ensemble des actes du colloque dont il est question à la note II.

¹⁴ Alex Mucchielli, *l'identité*, Collection "Que sais-je?" 2288 (Paris: P.U.F., 1986)73.

¹⁵ Michel Roy, *l'Acadie perdue*, (Montréal: Éditions Québec/ Amérique, 1978) 157.

¹⁶ Comédie musicale de Jules Boudreau et Calixte Duguay créée au Théâtre populaire d'Acadie en 1975 et reprise en 1976, 1978 et 1981 chaque fois dans

une mise en scène de Réjean Poirier.

¹⁷ Pièce de Jules Boudreau produite au Théâtre populaire d'Acadie en 1977 (reprise en 1978) dans une mise en scène de Réjean Poirier. La pièce a été publiée aux Éditions d'Acadie en 1979.

¹⁸ Extrait du livret accompagnant le disque Louis Mailloux, (St Bruno: Éditions dukapociré, 1980) 2.

¹⁹ "A Jackie Vautour et aux déportés de Kouchibouguac puissent-ils être les derniers." Jules Boudreau, non paginé.

²⁰ Créée au théâtre l'Escaouette à l'automne 1990 dans une mise en scène de Marcia Babineau, reprise en co-production avec le Centre national des arts d'Ottawa à l'automne 1991.

²¹ Créée au T.P.A. à l'automne 1991 dans une mise en scène de Jules Boudreau.

²² Gracia Couturier, *les Ans volés*, ed. Michel Henry (Moncton: 1988) 5. Cette pièce fut créée en décembre 1986 par le Département d'art dramatique de l'Université de Moncton dans une mise en scène de Clarence Poirier.

[Contents](#) [ETC](#) [Home](#) [Search](#)

Contact: scl@unb.ca