***Le silence d'une tragédie* ou *La mesure humaine* : l'inscription de Paul Doucet au sein du « jeune théâtre » franco-ontarien**

Johanne Melançon

Number 43, 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1058542ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1058542ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Institut franco-ontarien

ISSN

0708-1715 (print)

1918-7505 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Melançon, J. (2018). *Le silence d'une tragédie* ou *La mesure humaine* : l'inscription de Paul Doucet au sein du « jeune théâtre » franco-ontarien. *Revue du Nouvel-Ontario*, (43), 331–360. <https://doi.org/10.7202/1058542ar>

Le silence d'une tragédie ou La mesure humaine : l'inscription de Paul Doucet au sein du « jeune théâtre » franco-ontarien

JOHANNE MELANÇON
Université Laurentienne

C'est un lieu commun d'affirmer que le théâtre constitue la première manifestation d'une littérature franco-ontarienne contemporaine, voire le catalyseur de cette culture et de cette littérature avec les premières créations collectives sous la signature d'André Paiement au Théâtre du Nouvel-Ontario, première compagnie à vocation professionnelle se consacrant au théâtre de création et qui s'était donné le mandat d'une prise de parole identitaire et d'une volonté d'offrir un théâtre où le public se reconnaîtrait¹. Ainsi, au cours des années 1970, une institution théâtrale proprement franco-ontarienne émerge, se construit et, selon Joël Beddows, on passe, au cours de cette décennie, d'un théâtre amateur et semi-professionnel à un théâtre

¹ Ce que Pierre Bélanger, directeur de la Troupe de l'Université Laurentienne à l'époque de la première création collective *Moé, j'viens du nord, stie!* (1971), exprime dans son texte « "Manifester" ou "Rendre manifeste une culture franco-ontarienne" », postface à la première édition de la pièce, lorsqu'il explique comment est né ce théâtre de création : « Mais au-delà de l'analyse, il reste que c'est un théâtre où l'on se reconnaît. » (dans André Paiement, *Les partitions d'une époque, Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, vol. 1, Sudbury, Prise de parole, coll. « BCF », 2004, p. 255).

professionnel, « entre mission communautaire et ambition professionnelle² ». De plus, on peut affirmer que cette pratique théâtrale s'inscrit également dans le courant du « jeune théâtre » engagé qui déferle au Québec au même moment et qui « exprime les désirs et les angoisses d'une nouvelle génération, largement scolarisée et plongée dans le *mælstrom* des communications et des productions de masse³ ». Cette décennie marque aussi le passage de la création collective comme mode d'écriture à l'émergence de dramaturges.

Paul Doucet (1961-1987), dont la première pièce *Le silence d'une tragédie* ou *La mesure humaine* (1979) sera créée par l'École nationale de théâtre (ÉNT) en 1980, puis co-produite par Le Théâtre d'la Corvée et le Théâtre d'la Vieille 17⁴ en 1981⁵ est l'un de ces jeunes dramaturges. La pièce a fait l'objet d'une mise en lecture grand public par le Théâtre de la Vieille 17 dans le cadre de sa saison le 25 avril 2005⁶, avant d'être reprise en 2018 par

² Joël Beddows, « L'institution théâtrale franco-ontarienne (1971-1991) : entre mission communautaire et ambition professionnelle », Thèse de doctorat, Université de Toronto, 2003.

³ Gilbert David, « A.C.T.A. / A.Q.J.T. : un théâtre "intervenant" (1958-1980) : Éclats », *Jeu*, n° 15, 1980, p. 15.

⁴ Le nom « Théâtre d'la Vieille 17 » et « Théâtre de la Vieille 17 » ont tous les deux été utilisés. Dans sa thèse de doctorat, Joël Beddows fait la distinction entre les deux, utilisant la première forme pour tout ce qui concerne la compagnie avant 1984, année de son déménagement de Rockland à Ottawa. C'est l'orthographe qui est adoptée dans ce texte.

⁵ La pièce a été jouée par les étudiants en interprétation de l'ÉNT dans une mise en scène de Guy Bélanger en 1980, puis elle a été coproduite par le Théâtre d'la Corvée et le Théâtre d'la Vieille 17 dans une mise en scène de Brigitte Haentjens en 1981.

⁶ La mise en lecture était assurée par Esther Beauchemin. Voir la théatrogaphie de La Vieille 17 à l'adresse : <http://vieille17.ca/profil/theatrogaphie/> (consulté le 2 novembre 2018). On peut penser que la reprise de cette pièce n'est pas étrangère à la publication du roman de Doric Germain, *Défenses légitimes* (Nordir, 2003), 40 ans après

le Théâtre Tremplin⁷ de Vanier. Au sujet de cette pièce, Odette Gagnon, en conclusion de sa critique de la production de l'ÉNT dans la revue *Liaison*, affirme qu'il s'agit « d'une pièce qui marque un pas important dans la dramaturgie franco-ontarienne⁸ », sans toutefois préciser pourquoi. C'est là le point de départ de la réflexion proposée ici. Ainsi, cette analyse de la pièce de Paul Doucet sera menée selon une perspective à la fois éthique et esthétique, c'est-à-dire en lien avec ce qui se passe au sein de l'institution théâtrale franco-ontarienne et en s'attardant à l'écriture du texte même. On verra comment le dramaturge s'inscrit dans l'évolution du théâtre franco-ontarien au tournant des années 1980, alors que l'émergence de ce « jeune théâtre » engagé opère un passage de la création collective au théâtre d'auteur, et comment son œuvre y participe au point de vue de l'écriture, puisqu'elle témoigne d'une démarche originale par les modalités de la présence auctoriale dans le texte et dans le choix de stratégies d'écriture.

les événements, et qui a suscité la production d'un documentaire par la télévision de Radio-Canada télédiffusé en février 2003. Doric Germain a remporté le Prix des lecteurs Radio-Canada en 2004 pour son roman.

⁷ Le Théâtre Tremplin est une compagnie de théâtre amateur francophone qui a été fondé à Vanier en 1997. Il se veut un « tremplin » pour les jeunes metteurs en scène et il présente des pièces issues du répertoire du théâtre franco-ontarien (<https://theatretremplin.com/théâtre-tremplin> (consulté le 31 octobre 2018)). La production de la pièce de Doucet par le Tremplin a été mise en scène par Dominique Sacha. On peut voir quelques photographies de cette production à l'adresse [https://theatretremplin.com/théâtre-tremplin - b2b500ab-75ba-4e7e-9d60-8383b1772c9c](https://theatretremplin.com/théâtre-tremplin-b2b500ab-75ba-4e7e-9d60-8383b1772c9c) (consulté le 31 octobre 2018).

⁸ Odette Gagnon, « "L'histoire d'une tragédie" ou "La mesure humaine" : texte franco-ontarien de Paul Doucet », *Liaison*, vol. 3, n° 10, 1980, p. 12.

La scène théâtrale au tournant des années 1980 : l'institution et ses thèmes

Ainsi, dans les années 1970, l'Ontario français voit apparaître un théâtre de création qui, tel que le formule Beddows, se donne « pour mission d'appuyer l'émergence et l'implantation d'une nouvelle identité en créant une culture distincte de celles du Québec et du Canada anglais⁹ », d'abord à Sudbury avec le Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO) fondé en 1971, puis dans l'est ontarien. Par ailleurs, Théâtre Action (TA), organisme fondé en 1972, contribue au développement de l'institution théâtrale franco-ontarienne en organisant des festivals dans différentes communautés largement francophones à travers l'Ontario, et ce, tout au long de la décennie. Sa stratégie consiste à privilégier le théâtre de création, le théâtre étant conçu comme « outil d'une action sociale auprès d'une communauté¹⁰ ». En 1975, le Théâtre d'la Corvée est fondé à Vanier, avec des objectifs semblables à ceux du TNO en tant que « théâtre qui cherche à animer son milieu et qui privilégie la création collective, un théâtre de tournée, de langue française, un théâtre dit actuel ou moderne, ouvert à la classe ouvrière et aux intérêts des jeunes adultes franco-ontariens¹¹ » et qui « s'est donné pour mandat de créer un théâtre de revendication socio-politique lié à une identité spécifiquement franco-ontarienne à Vanier¹² ». C'est dans ce contexte qu'est aussi fondé le Théâtre d'la Vieille 17 à Rockland

⁹ Joël Beddows, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰ Joël Beddows, « Tracer ses frontières : vers un théâtre franco-ontarien de création à Ottawa », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, 2001, p. 60.

¹¹ *Ibid.*, p. 61.

¹² *Ibid.*, p. 62.

en 1979, dont la première création collective, *Les murs de nos villages*, s'inscrit dans le mouvement d'affirmation culturelle et identitaire instauré par le TNO. De plus, comme le démontre Beddows, une étape importante pour la constitution d'une institution théâtrale franco-ontarienne est franchie à la fin des années 1970 grâce à La Corvée qui a réussi, avec le succès et les tournées de la création collective *La parole et la loi* (1979), notamment dans l'Ouest canadien, à tracer une frontière claire entre l'institution théâtrale franco-ontarienne, incluant Ottawa, et l'institution québécoise¹³. En fait, au festival de TA à Rockland en 1979, « la majeure partie des membres de cette institution régionale a adopté comme priorité la professionnalisation de ses pratiques [...] [Et] c'est lors de ce festival que s'est tenue une des premières réunions visant à mettre sur pied un syndicat pour les artistes¹⁴ ». Bref, à la fin de la décennie, au point de vue de l'institution théâtrale, « [...] les créateurs franco-ontariens pouvaient dorénavant se concentrer sur la professionnalisation de leur pratique et l'écriture d'une dramaturgie franco-ontarienne¹⁵ ». D'ailleurs, plusieurs jeunes comédiens et dramaturges originaires de l'Ontario étudient alors au Conservatoire de Québec ou à l'École nationale de théâtre du Canada à Montréal. Le mandat que s'est donné le Théâtre d'la Corvée témoigne du fait que les préoccupations sont en train de changer, qu'elles s'inscrivent moins dans l'urgence de la prise de parole identitaire des premières créations collectives du TNO au début des années 1970, mais davantage dans une perspective sociale, comme l'énonce son directeur artistique André Legault,

¹³ *Ibid.*, p. 66.

¹⁴ Joël Beddows, « L'institution théâtrale franco-ontarienne... », *op. cit.*, p. 162.

¹⁵ Joël Beddows, « Tracer ses frontières... », *op. cit.*, p. 66.

pour qui le théâtre doit chercher à « libérer l'imaginaire de l'ouvrier¹⁶ ». Et comme le résume Brigitte Haentjens, qui signera la mise en scène de la pièce de Paul Doucet :

[d]ans les années 1970 et 1980, le théâtre se voulait politique et engagé. Les artistes au sein des compagnies de création nouvellement formées – ce que l'on appelait au Québec le *jeune théâtre*, exerçant son influence jusqu'en Ontario – contestaient un théâtre institutionnel porteur d'un héritage français, dans lequel ils ne se sentaient ni conviés ni représentés. Les créateurs se réappropriaient radicalement leur langue et leur histoire en inventant un théâtre de rupture. [...] À cette époque, je travaillais à Ottawa au sein de troupes comme La Corvée. [...] Ce qui m'habitait alors, c'était le *dire*, l'urgence de prendre la parole au nom d'une collectivité. Représenter le peuple sur scène, valoriser son histoire et ses combats primait à mes yeux n'importe quelle autre préoccupation. [...] Cet élan a nourri des spectacles comme *La parole et la loi* [...] Plus tard, il y a eu *La Mesure humaine*, de Paul Doucet [...] ¹⁷.

Alors que l'institution se transforme, non seulement les objectifs mais les thèmes abordés par les œuvres font de même. Les pièces de cette « première phrase » du théâtre franco-ontarien, celle de la « création collective et [des] pièces inaugurales », selon Jane Moss¹⁸, présentent la famille et le village comme des « noyaux destructeurs¹⁹ », un héritage d'André Païement, selon François Paré pour qui « ces œuvres voulaient ainsi traduire l'impuissance des

¹⁶ André Legault, directeur artistique du Théâtre d'la Corvée, dans Jean-Pierre Bégin, « Entrevue », dans *Liaison* n° 1, été 1978, p. 11; cité par Joël Beddows, « L'institution théâtrale franco-ontarienne... », *op. cit.*, p. 82.

¹⁷ Brigitte Haentjens, *Un regard qui te fracasse. Propos sur le théâtre et la mise en scène*. Montréal, Boréal, 2014, p. 3.

¹⁸ Jane Moss, « Le théâtre francophone en Ontario », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, 2010, p. 74.

¹⁹ Joël Beddows, « L'institution théâtrale franco-ontarienne... », *op. cit.*, p. 16.

individus [...] ²⁰ » qui se manifestait dans une « langue déconstruite devenue langage théâtral ²¹ ». Ce théâtre met aussi en scène l'identité minoritaire et l'assimilation, surtout en ces temps de conflits scolaires ²², thèmes auxquels il faut bien sûr ajouter le « nordicité » (Paré), cette glorification du Nord, d'un Nouvel-Ontario mythique où tout pouvait commencer ²³.

Enfin, ce « jeune théâtre », engagé socialement et politiquement, se met d'abord au service d'une quête identitaire puis, se portant à la défense de causes sociales en même temps qu'en cours de professionnalisation, passe de la création collective à une écriture de dramaturges. Comment Paul Doucet s'inscrit-il dans ce mouvement?

Paul Doucet (1961-1987) : parcours d'un jeune dramaturge

D'après le témoignage de sa sœur Nicole, Paul Doucet, originaire de Hearst, s'est intéressé très tôt au théâtre ²⁴. À

²⁰ François Paré, « Genèse de la rancœur : sur trois œuvres dramatiques franco-ontariennes récentes », *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 104-105.

²¹ Joël Beddows, « L'institution théâtrale franco-ontarienne... », *op. cit.*, p. 15.

²² Rappelons que les années 1970 ont été celles des luttes pour l'obtention d'écoles secondaires pour les francophones dont la plus célèbre est sans nul doute celle de Penetanguishene (1979-1982) qui a inspiré entre autres *La parole et la loi* (1979).

²³ Voir entre autres Fernand Dorais, « LE NOUVEL-ONTARIO... tel que j'imagine l'avoir vécu... de 1969 à 1989! », *Témoins d'errances en Ontario français. Réflexions venues de l'amer*, Ottawa, Le Nordir, 1990, p. 71-84.

²⁴ « Je pense à Paul et à notre maison familiale ancrée au garage de mon père, mécanicien, et ce sous-sol sans fenêtres dans lequel Paul nous faisait jouer, ma sœur et moi, dans ses pièces de théâtre qu'il écrivait à un âge bien précoce, probablement 8 ou 9 ans. Il imaginait des scènes, des personnages que nous devions jouer comme des comédiennes. » (Nicole Doucet, « Un mot sur la vie de Paul » dans

la fin des années 1970 et au début des années 1980, il a contribué à la chronique « Gens de chez nous », une série d'entrevues avec des pionniers de Hearst et de sa région publiée dans le journal *Le Nord* de Hearst. Il a animé des ateliers d'écriture en Ontario en 1979-1980 et a obtenu son diplôme de l'École nationale de théâtre (écriture) en 1981 avant d'entreprendre des études en cinéma à l'Université Concordia²⁵. Sa bibliographie inclut sept pièces, toutes inédites, dont les manuscrits sont conservés à l'École nationale de théâtre et au Centre des auteurs dramatiques de Montréal (CEAD)²⁶. Sans contredit, sa première pièce occupe une place à part dans son œuvre, entre autres à cause du fait qu'elle a connu trois productions et a fait l'objet d'une lecture publique. Mais cette pièce se distingue aussi par le sujet qu'elle aborde puisqu'elle est basée sur un fait historique spécifique au nord de l'Ontario, soit l'affrontement à Reesor Siding, le long de la route 11, dans la nuit du 10 au 11 février 1963, entre les travailleurs en grève de la Spruce Falls de Kapuskasing et les cultivateurs qui coupent du bois pendant l'hiver pour la même compagnie. Le bilan de trois morts et de huit blessés en fait le conflit syndical²⁷

Théâtre Tremplin, « Le silence d'une tragédie ou La mesure humaine », programme, avril 2018, [p. 4].

²⁵ On pourra lire une biographie de Paul Doucet sur le site du Centre des auteurs dramatiques de Montréal (CEAD) à http://www.cead.qc.ca/_cead_repertoire/id_auteur/139 (consulté le 23 mai 2018).

²⁶ Il s'agit de *Le silence d'une tragédie* ou *La mesure humaine* (1979), « théâtre documentaire »; *L'urgence du moment* (1980), drame; *L'autre jour... j'ai rêvé d'un journée plus claire* (1980), comédie; *Point d'arrêt pour Nomi* (1986), comédie fantastique; ainsi que trois pièces qui ne sont conservées qu'à l'ÉNT : *Au diable les pénitences*, comédie légère pour temps obscurs en 6 tableaux (1983); *La Maudite*, pièce en un acte (1984) et *Strong Expectations in Maria's Bathroom* (1986).

²⁷ Pour en savoir davantage au sujet de ce conflit syndical, voir le documentaire réalisé par Stéphane Laberge pour Radio-Canada en 2003 pour souligner les 40 ans de l'événement : <http://ici.radio-canada>.

le plus meurtrier du Canada. Un monument a été érigé le long de la voie ferrée parallèle à la route 11 à Reesor Siding pour commémorer ce conflit²⁸.

*Le silence d'une tragédie ou La mesure humaine*²⁹ « s'ouvre sur un espace large, immense, sans limite³⁰ » où une « Skuaw³¹ » entame une litanie, sorte de rituel pour pouvoir effectuer un retour dans le passé. Elle représente « le lien, l'inconscient entre les deux espaces [celui du cultivateur et celui du gréviste] juxtaposés³² ». Les deux principaux personnages, Herméningile, le cultivateur, et Philippe, le gréviste – désignés ainsi par le dramaturge –, expriment toute la honte et la culpabilité qu'ils ressentent, comme pour s'en libérer, et ne peuvent que constater, à l'unisson, que « l'monument qui s'rait s'posé d'avoir tout arrangé³³ » n'a pas tenu ses promesses. À la scène 2, nous sommes en janvier 1963, chez Herméningile et Jeanne-Mance. Les conditions de travail au chantier de la

ca/regions/ontario/dossiers/detail.asp?Pk_Dossiers_regionaux=611 (consulté le 20 mai 2018).

²⁸ Ces événements ont aussi inspiré un court métrage de l'ONF, *Un gars d'la place*, réalisé en 1984 par Valmont Jobin.

²⁹ Le site du CEAD propose un court résumé, des extraits ainsi des informations techniques sur la pièce : http://www.cead.qc.ca/_cead_repertoire/id_document/1549/fromSearch/1.

³⁰ Paul Doucet, *Le silence d'une tragédie ou La mesure humaine*, tapuscrit, 1549, Montréal (CEAD), 1982, p. 1. Deux versions de cette pièce sont conservées à la bibliothèque de l'ÉNT : l'une datée de 1979 que l'on peut présumer être la première version et une seconde datée de 1982. La pièce a donc fait l'objet d'une réécriture après la seconde production.

³¹ Je respecte ici l'orthographe adoptée par le dramaturge que je conserverai tout au long de ce texte. J'ajoute qu'il ne faut voir aucune nuance péjorative dans le choix de ce mot dans le présent contexte. Par ailleurs, lors de la reprise de la pièce en avril 2018, le programme indiquait plutôt « la mémoire » pour désigner ce personnage.

³² Selon l'indication scénique du tapuscrit. Paul Doucet, *op. cit.*, p. 8.

³³ Paul Doucet, *op. cit.*, p. 3.

coopérative sont difficiles et le vieux cultivateur s'inquiète des rumeurs de grève, se souvenant de celle de 1946³⁴ qu'il avait vécue durement. À la scène suivante, son inquiétude est partagée par Philippe que *Paperboss*, le patron de la Spruce Tall, essaie d'intimider, suggérant même que la coopérative représente un compétiteur sérieux pour les bûcherons de la compagnie. La « Skuaw » exprime le malaise et la peur qui s'installent chez les protagonistes. Le nœud de la pièce expose alors les tensions au sein de la communauté entre le moment de la première rencontre syndicale et celui où la décision de faire la grève est prise. Différents tableaux – l'allocution de l'inspecteur lors de sa visite à l'école, le sermon du curé, le discours du président de la Chambre de commerce, l'échange entre le petit propriétaire et le marchand, s'exprimant tous contre la grève –, entrecoupés des échanges entre les gens au téléphone ou sur le parvis de l'église à la sortie de la messe, permettent de broser un portrait des enjeux liés à cette grève. À la scène suivante, nous sommes en février 1963 et Herméningile visite Jeanne-Mance qui est à l'hôpital où elle a été admise à cause d'un malaise. Jeanne-Mance s'inquiète lorsqu'elle apprend que les grévistes « sont v'nus une fois débouler [leurs] cordes³⁵ ». En parallèle, la scène suivante met en scène Philippe et sa femme Carmen qui sont à bout de ressources. La grève ne donne pas les résultats escomptés et a un impact économique négatif important sur les familles. Alors que Carmen annonce à Philippe qu'elle

³⁴ Ici, la pièce de Doucet s'éloigne de l'histoire puisque cette grève, dans les faits, a mené à la reconnaissance syndicale des employés au sein du Syndicat des bûcherons et employés de scieries, ce dont témoigne le Fonds du local 2995 conservé au Centre d'archives de la Grande Zone argileuse à l'Université de Hearst. Voir <http://www.uhearst.ca/actualités/fonds-du-local-2995> (consulté le 30 avril 2018).

³⁵ Paul Doucet, *op. cit.*, p. 31.

s'est trouvé un emploi, celui-ci se prépare à se rendre au chantier de la coopérative des cultivateurs avec plus de 200 autres grévistes pour les dissuader de continuer à couper du bois, éludant la mise en garde de Carmen qui sent le danger d'un tel projet. Elle soutient que les grévistes ne s'attaquent pas à la bonne personne — « C'pas à 'Coopérative qui faut s'attaquer, c't'à Paperboss³⁶ », et rappelle à son mari que son frère est cultivateur, mais rien n'y fait : Philippe sent qu'il est pris dans un engrenage et qu'il doit rester solidaire. La dernière scène présente le récit de l'affrontement entre les deux « clans » par le cultivateur et le gréviste, puis nous ramène au temps présent, près du monument. Alors qu'Herméningile et Philippe expriment à nouveau leur sentiment de culpabilité auquel s'ajoute celui de la solitude qu'ils ressentent — Jeanne-Mance et Carmen sont absentes —, la « Skuaw » affirme « c'pas d'notre faute » en alternance avec le chœur qui pointe du doigt *Paperboss*. À la fin, Herméningile et Philippe sont soulagés d'avoir enfin brisé le silence.

Les deux productions de la pièce ont bénéficié d'une réception critique. Bien que modeste — il faut dire que les lieux de critique sont rares en Ontario français à l'époque —, elle permet de voir comment la pièce a été reçue. Pour les deux productions, les commentaires ont en partie recours à une grille de lecture identitaire, soulignant parfois cet aspect dans le titre du compte rendu critique, mais notent tout autant le fait qu'elle aborde la question du sort des travailleurs. Par ailleurs, les critiques s'intéressent aussi à l'écriture et à la dimension esthétique de l'œuvre. Ainsi, pour Gagnon « [c]'est une pièce dense, rigoureuse dans son contenu et sa construction [...]. Elle parle clair et net, elle prend parti pour une réalité : celle

³⁶ *Ibid.*, p. 32.

de la majorité des gens du Nord de l'Ontario; elle rend hommage à leur vie faite de travail et de courage³⁷ ». La première production, celle de l'École nationale de théâtre en 1980, a été présentée à Toronto dans le cadre du festival annuel organisé par TA et la pièce de Paul Doucet est la seule qui soit mentionnée dans le compte rendu (anonyme) du *Temps*. On peut y lire :

Des étudiants de l'École Nationale de Théâtre [*sic*] dans une scène de LA MESURE HUMAINE, une tragédie écrite par Paul Doucet, un jeune dramaturge de Hearst. Cette pièce traite des conditions de vie et de travail ainsi que des luttes quotidiennes de travailleurs du Nord de l'Ontario à partir des événements tragiques qui ont entouré une grève à la Spruce Falls, à Kapuskasing, en 1963. Au cours de ce conflit de travail, trois travailleurs avaient été tués et huit autres blessés³⁸.

Il en va de même pour la seconde production, dans le compte rendu critique de Mariette Théberge dont le titre souligne l'aspect identitaire (« [é]vénement de chez-nous [*sic*] », « notre histoire »), mais dont le propos s'attarde davantage aux choix dramaturgiques et à la scénographie qu'au sujet de pièce³⁹. Murray Maltais, dans *Le Droit*, parle de « la production la plus ambitieuse du jeune théâtre franco-ontarien⁴⁰ » en annonçant la pièce et la tournée projetée, alors que la critique de James Chantren, dans l'hebdomadaire de Rockland où a eu lieu la première, suggère surtout la portée universelle de la pièce, même si elle est ancrée dans le nord de l'Ontario :

³⁷ Odette Gagnon, *op. cit.*, p. 12.

³⁸ Il s'agit de la légende de la photographie qui illustre l'article. Anonyme, « Festival de théâtre franco-ontarien : La relève est présente », *Le Temps*, 9 juillet 1980.

³⁹ Mariette Théberge, « La Mesure Humaine. Événement de chez-nous à la mesure de notre histoire », *Liaison*, n° 15, 1981, p. 35-36.

⁴⁰ Murray Maltais, « Étude sur le théâtre francophone à Ottawa », *Le Droit*, 5 février 1981, p. 21.

Avec *La mesure humaine*, les membres de la troupe nous ont donné une autre vision du théâtre : un théâtre prenant parole, selon l'expression de Gracia [sic] Lorca, pour porter "le drame de son peuple". [...] C'est à partir de ce fait authentique, commémoré par un monument accusateur et hantant encore aujourd'hui les familles des deux clans (parfois les mêmes), que Paul Doucet a voulu ériger ce moment théâtral à la "mesure" des travailleurs franco-ontariens, qu'ils soient du nord, du sud ou de l'est, qu'ils soient de la Spruce Falls, de la C.I.P. ou d'ailleurs. Car partout, sous d'autres initiales, c'est encore Paper Boss [sic] qui achète, vend ou confond la même misère humaine...⁴¹

Chantren, qui élargit nettement le propos identitaire au-delà du nord où se sont produits les événements, s'attarde également à l'aspect esthétique, soulignant le professionnalisme et la démarche originale du jeune dramaturge :

La mesure humaine risque de marquer un jalon dans l'histoire de notre théâtre et de notre dramaturgie. Outre le professionnalisme dont elle témoigne, cette création porte en effet le poids (mais non la lourdeur) d'une conscience artistique réfléchie, englobant à la fois le travail de la Corvée [*La parole et la loi*] et celui de la Vieille 17 [*Les murs de nos villages*]⁴².

La réception critique immédiate semble confirmer que l'horizon d'attente des critiques qui s'intéressent au théâtre de l'Ontario français est en phase avec son évolution, tant au point de vue des thèmes que de l'esthétique.

Par ailleurs, la pièce a été présentée dans le nord de l'Ontario, là où est survenue cette tragédie. Cette fois-ci, le compte rendu prend la forme d'un entretien avec les comédiens et nous révèle le sens que ceux-ci donnent à la

⁴¹ James Chantren, « Une belle mesure de notre théâtre », *Bonjour chez-nous* [Rockland], 18 février 1981, p. 7.

⁴² *Ibid.*

pièce, qui n'est pas unanime, voulant que ce soit la compagnie qui serait à blâmer dans ce conflit :

Au cours d'une entrevue, les comédiens affirment ne pas vouloir jeter la pierre à quiconque mais plutôt lever le voile du tabou qui subsiste. [...] Les comédiens soutiennent que la pièce vise essentiellement à déculpabiliser les gens qui ont vécu la triste lutte en [sic] deux groupes de travailleurs. Bien que le monument commémoratif a [sic] été érigé par le syndicat, ils considèrent qu'il n'a servi qu'à entretenir la culpabilité et la peur parmi la population. [...] À travers la pièce, les comédiens désirent démystifier l'idée des deux clans en guerre. [...] L'opinion au sein de la troupe est loin d'être unanime. Quelqu'un avance qu'il ne jette pas le blâme sur la compagnie, un autre affirme au contraire que son rôle a été la source de tout.

« Paul Doucet a créé une pièce qu'il voulait p[o]étique, nous la jouons avec une touche politique [»] concluent-ils⁴³.

La conclusion de l'article est tout à fait symptomatique de ce qui se passe au sein de l'institution théâtrale : le théâtre est politique, mais il est aussi lié à une démarche artistique dont il faut tenir compte.

L'inscription de Paul Doucet et de sa pièce dans l'institution théâtrale franco-ontarienne

La trajectoire de Paul Doucet reflète bien l'objectif de professionnalisation au sein de l'institution théâtrale en Ontario français puisqu'il est accepté à l'École nationale de théâtre en écriture. Aussi, sa première pièce n'est pas une création collective mais bien un travail d'écriture individuel. Et ce n'est pas l'inspiration du moment où le quotidien qui nourrit d'abord son écriture, mais bien un

⁴³ J[ocelyn] D[rouin], « Le silence d'une tragédie », *Le Nord*, 4 mars 1981, p. K12. L'article nous apprend que la pièce a été présentée à Hearst « au cours de la fin de semaine du 22 et 23 février et à Kapuskasing en fin de semaine dernière » (la fin de semaine du 29 février et 1^{er} mars).

fait historique. Toute sa démarche s'appuie sur un travail de recherche, ce dont témoigne le dossier pédagogique « rédigé par Héléne Bernier [comédienne] et Brigitte Haentjens [metteure en scène] avec la collaboration de Paul Doucet, du Centre franco-ontarien de ressources pédagogiques et du Centre de Recherches en Civilisation Canadienne Française [sic]⁴⁴ » qui précise que :

[s]uite à une recherche dans le milieu, et dans les journaux, puis un travail en profondeur au niveau de l'écriture, Paul Doucet faire revivre le quotidien d'hier et d'aujourd'hui des gens du nord de l'Ontario, à partir des événements historiques de 1963 à Reesor Siding, situé entre Hearst et Kapuskasing⁴⁵.

C'est donc non seulement à partir de documents, mais aussi à partir d'entrevues avec des gens qui ont vécu les événements – et dans cette optique sa démarche se rapproche de celle de Brigitte Haentjens et Jean Marc Dalpé pour *Hawkesbury Blues* (1982) et *Nickel* (1984) – que le jeune dramaturge élabore sa pièce, comme en témoigne encore une fois sa sœur Nicole.

Je le revois encore avec ses papiers, avec toutes les entrevues qu'il faisait à dix-huit-ans [sic] avec les gens de Reesor, sur un sujet quelque peu délicat. Ce combat l'a interpellé, l'a incité à écrire en mots de l'époque, le joul, tout ce qu'il percevait comme injustice dans ce village lointain du Nord de l'Ontario. Une crise locale, qui avait tout d'universel, qui arrive lorsque que [sic] ceux qui n'ont pas la parole, courageusement lèvent le doigt, pour dire que c'est assez⁴⁶.

La démarche artistique de Paul Doucet s'intègre donc tout à fait dans le parcours du « jeune théâtre » engagé

⁴⁴ Fonds Théâtre la Vieille 17, C143 Théâtre Vieille 17 : « La Mesure humaine », dossier sur les événements historiques, Archives du Centre de recherche en civilisation canadienne-française, Université d'Ottawa, [p. 1].

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Nicole Doucet, *op. cit.*

envers sa communauté que pratiquent La Corvée et la génération d'artistes qui prend le relais de Paiement et du TNO. En effet, comme pour la création collective *La parole et la loi*, *La mesure humaine* fait référence à l'histoire de l'Ontario français; cependant, à la différence de la création collective de La Corvée, le sujet n'est pas lié à la question identitaire de façon spécifique – bien que l'espace évoqué soit le nord de l'Ontario, sans toutefois la connotation de « norditude » –, mais plutôt au sort des travailleurs. Aussi, bien que la question linguistique soit au cœur des revendications de l'époque où la pièce est écrite, la langue ne constitue pas un thème ni un enjeu : il n'est pas question d'assimilation et, en fait, il n'y a pas vraiment d'interrogation ou de revendication précises en rapport avec la langue. Cependant, l'utilisation du niveau de langue populaire dans les dialogues entre les personnages est aussi un creuset esthétique, tel que le prescrivait André Paiement dans sa « note de l'auteur » de *Lavalléville*⁴⁷. Par ailleurs, si la langue constitue un enjeu dans cette pièce, c'est pour opposer clairement les travailleurs, d'une part, et *Paperboss* et le pouvoir économique représenté par le président de la *Chamber of Commerce*, d'autre part. Par exemple, lorsque *Paperboss* s'adresse à Philippe, la majorité de son discours est en anglais, mais les quelques mots en français peuvent permettre au public de bien saisir le propos, en même temps qu'ils soulignent la distance entre les deux personnages : « Oh!!! I see, I see. Votre travail,

⁴⁷ « Cette pièce fut créée dans le nord de l'Ontario. Le langage utilisé dans la mise en scène était celui de la région : le joual franco-ontarien. Il est très important que le texte de la pièce soit adapté à l'accent de la langue (quel qu'il soit) de la région où cette pièce est jouée. » André Paiement, *Lavalléville*, dans *Les partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, vol. II, Sudbury, Prise de parole, coll. « BCF », 2004, p. 26.

no problem. But les femmes, that's different! Tout c'qu'une femme wants, enfants, house, a car ... a new one? Vous êtes jeune, promotion would be good for you, wouldn't it?⁴⁸ ».

En fait, au point de vue des thèmes, l'engagement social l'emporte nettement sur la question identitaire : il n'y a pas chez Paul Doucet de « tragédie communautaire liée au statut minoritaire⁴⁹ »; sa pièce met en scène une tragédie au sein d'une communauté mais liée à la condition des travailleurs. S'il est question d'impuissance ou de communauté destructrice, ces aspects prennent ici un tout autre sens puisqu'ils concernent la situation des ouvriers et des travailleurs indépendants regroupés en coopérative face à une multinationale. Enfin, bien que la pièce soit inspirée d'un fait historique, il n'y a pas d'attachement au passé, mais bien un regard critique sur celui-ci. Les thèmes du théâtre franco-ontarien sont bel et bien revisités par Doucet qui se distingue de ses prédécesseurs non seulement dans son rapport à l'institution, qui avait surtout pratiqué l'écriture collective jusqu'alors, et aux thèmes, mais aussi dans son travail de dramaturge.

La contribution de Paul Doucet à la dramaturgie franco-ontarienne avec *Le silence d'une tragédie* ou *La mesure humaine*

La présence auctoriale : le paratexte et la voix didascalique

La démarche d'écriture de Paul Doucet s'inscrit tout à fait dans le passage de la création collective à une écriture de dramaturge qui se manifeste dans sa volonté et sa façon de marquer sa présence auctoriale dans le texte. Celle-ci

⁴⁸ Paul Doucet, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁹ Joël Beddows, « L'institution théâtrale franco-ontarienne... », *op. cit.*, p. 17.

apparaît d'abord dans le paratexte où c'est la voix du dramaturge conscient de son travail d'écriture et soucieux de préciser sa pensée et sa visée qui s'exprime. Le titre et l'intitulé générique en constituent un premier exemple. En effet, le titre, à cause de sa formulation, nous invite à établir une équation entre les deux assertions qui le composent; mais il est aussi prescriptif puisqu'il précise le genre (tragédie) et nous suggère la cause de cette tragédie : le silence. C'est exactement l'enjeu de la pièce, exprimé par le personnage de la « Skuaw » qui incite les deux principaux protagonistes (Herméningile, le cultivateur et Philippe, le gréviste) à briser le silence, à raconter ce qui s'est passé pour s'en libérer – la tragédie n'est-elle pas un exercice de catharsis? Pourtant, on désigne le plus souvent la pièce par la seconde assertion – *La mesure humaine* – comme pour insister sur le fait que c'est le conflit et les émotions qu'il génère qu'il faut retenir pour tenter d'expliquer ce qui s'est passé. On peut aussi noter l'hésitation dans l'intitulé générique entre « théâtre documentaire », que l'on peut lire sur le site du CEAD, alors que la précision « drame éclaté » apparaît sur la première page de la version du tapuscrit de 1982. Paul Doucet connaissait-il le théâtre documentaire qui consiste à mettre en scène des événements réels? Quoi qu'il en soit, la précision générique qu'il choisit pour désigner sa pièce suggère, de la part du dramaturge, la conscience d'une originalité et la volonté de prendre une liberté par rapport au genre (tragédie), de même qu'un souci d'adapter la forme ou la structure au propos, ce qui témoigne d'une réflexion proprement dramaturgique.

Les deux versions du texte incluent également un « mot de l'auteur », autre marque de la présence auctoriale. Ce « mot », placé avant le texte de la pièce dans la version de

1979 mais à la fin de celle-ci dans la version de 1982, confirme une vision du théâtre comme outil de conscientisation et de transformation sociale, ce théâtre d'intervention cher à La Corvée, qui inscrit le travail de Paul Doucet dans le courant du « jeune théâtre » et précise pour le lecteur l'objectif du dramaturge :

Afin que "a tragedy at Reesor Siding" (février 63, route 11 nord) ne sombre pas dans l'oubli, mais plutôt qu'elle s'installe dans le souvenir de tous. Un souvenir animé qui nourrit notre force, aujourd'hui. Transforme nos limites en possibilités. Notre marge, notre mesure en moments de réflexion⁵⁰.

Dans la première version du texte, ce « mot de l'auteur » est suivi, en guise d'exergue, d'un poème du dramaturge et théoricien du *Living Theater* Julian Beck, provenant de son recueil *Chants de la révolution*, un choix qui vient confirmer cette vision du théâtre :

Nous voulons / en changeant le monde / nous changer nous-mêmes. / On ne peut avoir de liberté individuelle / si l'on est entouré / de violence / (mais nous saurons). / La révolution / est destruction créatrice / suivie de création pure. / Si vous ne voyez pas / que la vie est / sacrée tout simplement / je n'ai pas confiance / dans votre conception du monde⁵¹.

Au souhait de changer le monde s'ajoute ici un rejet de la violence, ce qui est au cœur de la pièce de Doucet. Le dramaturge a donc recours à deux procédés paratextuels pour transmettre sa propre interprétation des faits, mais aussi guider, voire orienter, l'interprétation que l'on pourra faire de sa pièce.

⁵⁰ Paul Doucet, *op. cit.*, p. 40. Le texte est le même dans la version de 1979 à l'exception de la mention « à tous ».

⁵¹ Cité par Paul Doucet, *Le silence d'une tragédie ou La mesure humaine*, tapuscrit, Montréal (ÉNT), 1979, [n.p.].

La voix didascalique

En comparant les deux tapuscrits de la pièce, on constate que le travail de réécriture a surtout permis à Paul Doucet de développer sa voix didascalique⁵². Le tapuscrit de 1979 comportait déjà beaucoup de didascalies, mais celui de 1982 les développe encore davantage. En fait, il n'y a pas beaucoup de modifications concernant le texte entre les deux versions. Si quelques modifications stylistiques ont été apportées (reformulation ou redécoupage des dialogues et des répliques), la réécriture touche surtout la voix didascalique en tant que manifestation de la présence auctoriale. Par exemple, à la scène 4, une didascalie nous informe de l'un des seuls endroits où l'action a été modifiée :

1979	1982
TOUS LÈVENT LA MAIN ⁵³	TOUS LÈVENT LA MAIN SAUF LÉOCADIE QUE TOUS DÉCIDENT D'IGNORER ⁵⁴ .

La version de 1982 choisit ainsi de souligner l'absence d'unanimité envers la grève au sein même du groupe des ouvriers et souligne le rôle des femmes dans la pièce⁵⁵.

⁵² Au sujet du concept de « voix didascalique », voir Marie Bernanoce, « Des indications scéniques à la “voix didascalie”. Contours énonciatifs de la figure de l'auteur de théâtre contemporain », *Coulisses. Revue de théâtre*, « Les didascalies », n° 39, automne 2009, p. 31-42. [Édition électronique : Marie Bernanoce, « Des indications scéniques à la “voix didascalie” », *Coulisses*, 39, automne 2009, mis en ligne le 30 novembre 2016, <http://coulisses.revues.org/962>.]

⁵³ Paul Doucet, *op. cit.*, 1979, p. 30.

⁵⁴ Paul Doucet, *op. cit.* 1982, p. 27.

⁵⁵ Le dossier pédagogique précise d'ailleurs que les femmes « représentent souvent, au cours de la pièce[,] la sagesse et la clairvoyance. Sûrement plus conscientes, [sic] que les protagonistes de l'enchaînement fatal des événements, elles ont dès le début conscience que c'est se tromper d'adversaire que de s'attaquer aux coupeurs de bois de la coopérative ». Fonds Théâtre la Vieille 17, C143 Théâtre

Mais les didascalies précisent surtout l'interprétation qu'il faut donner soit à la scène, soit aux propos des personnages, comme en témoigne le début de la septième et dernière scène pour laquelle la didascalie de la version de 1982 est beaucoup plus explicite :

1979	1982
HERMÉNINGILE EST À GAUCHE, PHILIPPE À DROITE ⁵⁶ .	AVEC LA SCÈNE 7, ON REVIENT AU TEMPS PRÉSENT AUTOUR DE CET ESPACE LARGE DE LA SCÈNE 1 OU PRÉDOMINE AU CENTRE, LE MONUMENT. PHILIPPE (DU CÔTÉ DROIT) SYMBOLISE LE GRÉVISTE, HERMÉNINGILE (DU CÔTÉ GAUCHE) LE CULTIVATEUR. ILS REVIVENT, DÉMYSTIFIENT LE DRAME DU 11 FÉV 63 ⁵⁷ .

Dans la version de 1982, la didascalie ne se contente pas d'indiquer à quel endroit sur scène doivent se tenir les personnages, mais précise aussi ce que chacun symbolise – ou plutôt que, dans cette dimension du récit (le présent), chacun des personnages symbolise l'ensemble du groupe qu'il représente. La didascalie précise également le temps (récit encadré) et l'espace (le monument) identiques à la première scène, ainsi que l'enjeu de leur présence sur la scène, donnant ainsi des éléments d'interprétation, expliquant le texte et suggérant des éléments de mise en scène. À d'autres endroits dans la pièce, le dramaturge ne fait pas qu'étoffer les informations déjà inscrites, mais ajoute des indications pour souligner l'interprétation qu'il faut donner à la réplique du personnage comme, par exemple,

Vieille 17 : « La Mesure humaine », dossier sur les événements historiques, Archives du Centre de recherche en civilisation canadienne-française, Université d'Ottawa, [p. 2].

⁵⁶ Paul Doucet, *op. cit.*, 1979, p. 38.

⁵⁷ Paul Doucet, *op. cit.*, 1982, p. 34.

à la scène 6 où Carmen, qui est ici le porte-parole du dramaturge, souligne le véritable enjeu de cette grève :

1979	1982 <i>CROYANT SUBITEMENT TOUT COMPRENDRE</i>
<p>CARMEN: Té sure toé, qu'c'pas un d'vos boss qui vous pousse à faire ça pour détruire la Coopérative? Pi pour faire assez peur aux autres qui pens'raient d'se partir une p'tite entreprise. Tu sais qu'une p'tite affaire qui marche ben d'même, tu seule, ça doit pas faire ben ben l'affaire des boss. Ça pourrait d'v'nir dangereux⁵⁸.</p>	<p>CARMEN: Té certain toé, qu'c'pas un d'vos boss qui vous pousse à faire ça pour détruire la Coopérative? Pi pour faire assez peur aux autres qui pens'raient d'se partir une p'tite entreprise. Tu sais qu'une p'tite affaire qui marche ben d'même, tu seule, ça doit pas faire ben ben l'affaire des boss. Ça pourrait d'v'nir dangereux. <i>Qui cé qui a eu l'idée d'aller débouler leu cordes, han</i>⁵⁹?</p>

Le théâtre est donc un texte qui est aussi fait pour être « lu » dans la perspective de Paul Doucet, qui explore ainsi un aspect du texte de théâtre qui n'a pas été beaucoup exploité jusqu'alors, du moins tel que l'on peut le constater en lisant les pièces qui ont été publiées.

Une voix dramaturgique qui s'affirme : quelques stratégies d'écriture

L'originalité de Paul Doucet se manifeste également dans le choix de certaines stratégies d'écriture qui contribuent à l'effet ou à la réflexion qu'il veut susciter chez le spectateur, par exemple la mise en abyme, le recours à l'opposition et au parallélisme, ainsi qu'un jeu entre le réel (faits), le fictif (personnages, onamastique) et le symbolique (le monument, le personnage de la « Skuaw » aussi en tant que choryphée).

⁵⁸ Paul Doucet, *op. cit.*, 1979, p. 31.

⁵⁹ Paul Doucet, *op. cit.*, 1982, p. 33. Les italiques dans la version de 1982 soulignent les variantes entre les deux versions.

D'abord, il a recours à la mise en abyme (récit encadré) qui permet une certaine distanciation favorisant un regard critique. En effet, la scène 1 et la scène 7 se répondent, au présent, dans le même espace, autour du monument. Cette mise en abyme instaure une distance temporelle puisque les événements nous sont présentés au moyen d'un retour en arrière, mais il y a aussi une double mise à distance de l'action principale puisque l'affrontement entre les deux « clans » est raconté par les personnages (Herméningile et Philippe, auxquels s'ajoute la voix du chœur formé par l'ensemble des personnages de la pièce) et non joué. Ce choix d'en faire le récit permet au spectateur d'avoir accès aux émotions et aux sentiments des personnages, ce qui paraît essentiel pour comprendre ce qui s'est passé : c'est bien « la mesure humaine » que veut cerner et présenter le dramaturge.

D'autres stratégies d'écriture lui permettent de suggérer une interprétation, voire de tenter de changer la perception des spectateurs au sujet du conflit de Reesor Siding, par exemple le recours au parallélisme pour bien montrer, finalement, que les deux « clans » ne s'opposent pas autant que l'on pourrait le croire. Par exemple, l'entrée en scène du cultivateur et du gréviste se fait de façon symétrique :

Le cultivateur (Herméningile) et le gréviste (Philippe) se détachent du monument, solennels. Le cultivateur s'avance lentement vers la gauche (côté jardin), le gréviste se dirige lentement vers le côté droit (côté cour). Ce seront leurs principales ères [*sic*] de jeu. Ils regardent droit devant eux. La Skuaw les dévisage⁶⁰.

Et quoi de plus efficace pour forcer la réflexion que de juxtaposer Herméningile et Philippe au travail⁶¹? Par

⁶⁰ Paul Doucet, *op. cit.*, 1982, p. 1.

⁶¹ *Ibid.*, p. 8. C'est ce que précise l'indication scénique à la scène 3 : « La partie gauche de l'ère de jeu représentera le chantier des

moment, pour bien suggérer qu'Herméningile et Philippe ne sont pas des opposants mais qu'ils poursuivent la même quête, il les fait parler à l'unisson et leurs propos s'avèrent même parfois complémentaires, comme à la fin de la scène 1 :

LE CULTIVATEUR :

Pour le Clan-d'ceux-qui-avaient-tiré
c'tait ben dure [*sic*] d'savoir quissé dans 'gang
qui avait tué l'premier.
Après y'avoir ben pensé pi enquêté
quèques p'tites amendes, y nous ont distribué

LE GRÉVISTE :

Pour les Chums-d'ceux-qui-étaient-morts
assez d'tort y'avait de même
y'était pu question d'quêter
des augmentations d'salaires.
Chapeau bas, on est r'tourné au travail

RETOURNANT VERS LE MONUMENT.

LE GRÉVISTE ET LE CULTIVATEUR :

On avait perdu 'a tête c'tenuit là. [*sic*]
C'est l'monument qui s'rait s'posé
d'avoir tout arrangé⁶².

Le jeu entre le réel, le fictif et le symbolique constitue une autre stratégie d'écriture que le dramaturge exploite pour amener le spectateur à poser un regard critique sur ce qui lui est présenté. La référence à l'affrontement de Reesor Siding en février 1963 contribue à ce que le spectateur franco-ontarien se reconnaisse, au moins en

cultivateurs (ou Herméningile viendra s'installer). La partie droite sera celui des bûcherons de la "Spruce Tall" (qu'occupera Philippe). »

⁶² Paul Doucet, *op. cit.*, 1982, p. 3.

partie, dans ce qui lui est présenté. Mais dans la pièce de Paul Doucet, ce n'est pas tant le processus d'identification que la mise à distance qui prévaut, peut-être à cause du propos, toujours sensible, voire tabou, du moins pour le public qui peut s'y reconnaître parce qu'il les a vécus ou en a entendu le récit. Cette mise à distance se manifeste, entre autres, par l'onomastique alors que dans la litanie inaugurale de la « Skuaw », les noms qu'elle invoque sont les raisons sociales tronquées de différentes compagnies forestières. C'est ainsi que la *Spruce Falls* devient la « Spruce Tall »; la *Newago*, « LeWago »; l'*Abitibi Paper*, l'« Abilibi Paper », sans compter Reesor Siding – dont le nom n'est jamais mentionné – qui devient « Val Remor ». Il n'y a finalement que l'affrontement lui-même et ses conséquences humaines, trois morts et huit blessés, ainsi que le monument qui soient « réels ».

Le dramaturge a donc plutôt choisi d'avoir recours à l'aspect symbolique, entre autres, en intégrant le personnage de la « Skuaw ». « [P]ersonnage millénaire⁶³ » qui, souvenons-nous, « représente la conscience collective et l'inconscient collectif⁶⁴ », elle traverse le temps, et c'est pour cette raison qu'elle est à la fois une « mémoire » (comme la présente la production de 2018) et le moyen de réconcilier le passé et le présent – ce que propose de faire la pièce de Doucet. Parce qu'il traverse le temps et parce qu'il s'agit d'une « skuaw », ce personnage est aussi associé à une sagesse. C'est le coryphée qui livre le message

⁶³ C'est ainsi qu'elle est désignée par Odette Gagnon dans son compte rendu critique, un compte rendu qui est en partie repris en guise de synopsis dans la deuxième version de la pièce en 1982. Le dossier pédagogique la présente aussi de cette façon.

⁶⁴ Selon le dossier pédagogique. Fonds Théâtre la Vieille 17, C143 Théâtre Vieille 17 : « La Mesure humaine », dossier sur les événements historiques, Archives du Centre de recherche en civilisation canadienne-française, Université d'Ottawa, [p. 2].

et l'enseignement que nous devons tirer de la pièce : « Spruce Tall, Criftwood, Dipco, LeWago, Upper Canara, Northen Paper Rills, Narrow Timber, Carathon Pulp and Paper, Powder and Paper, Abilibi Paper. C'pas d'notre faute à nous autres!⁶⁵ ». Il est d'ailleurs tout à fait significatif que le dramaturge fasse surgir son personnage de derrière le monument au début de la pièce puisque, élément à la fois réaliste et symbolique, ce « monument, gigantesque et froid⁶⁶ » reste ambigu quant à sa signification.

En effet, le monument de Reesor Siding apparaît comme un lieu de mémoire, au sens où l'entend Pierre Nora, soit « un point de cristallisation d'un héritage collectif », mais un lieu de mémoire à *réinvestir*. Cet immense socle de béton surmonté de quatre statues représentant la famille type⁶⁷ a été contesté dès le départ. C'est en fait le monument de la discorde, ce dont témoigne un article paru dans la revue *Perspectives* en décembre 1963 : « On m'apprend que des mécontents songent à dynamiter le monument sitôt après son érection. Mais le président du syndicat, J. K. Laforce, a rétorqué que, le cas échéant, il serait aussitôt reconstruit⁶⁸ ». Le monument a finalement été inauguré en 1965⁶⁹. Pour le dramaturge, il fallait donc *reconstruire* ce monument; c'est du moins ce que suggère la mise en scène qu'il propose par des didascalies de la dernière scène : « La

⁶⁵ Paul Doucet, *op. cit.*, 1982, p. 39.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 1.

⁶⁷ On peut voir une photographie du monument à https://en.wikipedia.org/wiki/Reesor_Siding_strike_of_1963 (consulté le 10 mai 2018).

⁶⁸ Bill Trent, « Le conflit le plus meurtrier de l'histoire du syndicalisme canadien. La bataille de Reesor Siding », *Perspectives* dans *Le Soleil* (de Québec), vol. 5, n° 49, 7 décembre 1963, p. 59.

⁶⁹ Il fait aussi partie du patrimoine ontarien depuis 1996. Voir F[rancis] B[ouchard], « Reesor Siding fait partie du patrimoine ontarien », *Le Nord*, vol. 21, n° 8, 1^{er} mai 1996, p. 1.

Skuaw et le chœur (du monument) se manifestent » et « Le chœur se rassemble et forme le monument au centre / ou se rassemble autour du monument⁷⁰ ». Ce monument a donc une double valeur : il s'agit d'abord du monument réel qui a été érigé près de l'endroit où s'est produit l'affrontement le 11 février 1963, monument pour lequel le syndicat a versé 25 000 \$, et dans la pièce, il devient un monument humain qui veut symboliser la possible réconciliation. En donnant une « mesure humaine » au monument, le dramaturge cherche à changer notre interprétation de l'histoire et, par le fait même, à changer le monde.

Paul Doucet : « entre mémoire et rupture⁷¹ »

La pièce de Paul Doucet marque-t-elle « un pas important dans la dramaturgie franco-ontarienne »? Certainement, elle s'inscrit tout à fait dans l'évolution de l'institution théâtrale au tournant des années 1980 et témoigne de l'émergence de jeunes dramaturges franco-ontariens désormais formés dans les écoles professionnelles. Mais alors que l'on a beaucoup commenté *La parole et la loi* et *Les murs de nos villages*, deux créations collectives qui ont été publiées peu après leur production, la pièce de Doucet est presque tombée dans l'oubli. Pourquoi n'a-t-elle pas été publiée? Est-ce à cause du sujet, plus « régional », qui porte sur la scène un événement qui a eu lieu quelque part sur la route 11 entre deux villages du nord de l'Ontario, de surcroît un événement conflictuel? De plus, la pièce de Doucet ne s'inscrit pas dans une thématique identitaire comme les deux créations collectives qui traitent soit d'un sujet d'« actualité » – les luttes scolaires –,

⁷⁰ Paul Doucet, *op. cit.*, 1982, p. 35 et 36.

⁷¹ Comme le souligne le titre de l'ouvrage d'Hélène Beauchamp et Joël Beddows, *Les théâtres professionnels du Canada francophone...*, *op. cit.*

soit d'une préoccupation ayant une portée plus large – le rejet par les jeunes d'une identité franco-ontarienne plus traditionnelle. Par ailleurs, Paul Doucet s'est plutôt intéressé au cinéma à partir de 1981.

Le silence d'une tragédie ou *La mesure humaine* est un théâtre engagé, à la fois au sein de sa communauté, mais aussi envers le théâtre. La pièce s'inscrit dans le passage d'un théâtre identitaire, par le choix de son sujet, à un théâtre d'intervention qui veut susciter un regard critique par l'écriture avec une voix auctoriale qui s'affirme. En fait, la pièce de Paul Doucet se situe à la frontière entre deux mondes : celui de la création collective qui privilégie les sujets auxquels le public se reconnaîtra et celui d'une écriture individuelle qui cherche à développer une voix propre, plus individuelle, mais tout aussi engagée. Chose certaine, elle permet de documenter ce passage « entre mémoire et rupture » qui caractérise l'institution théâtrale franco-ontarienne des années 1970-1980.

Références

- Anonyme, « Festival de théâtre franco-ontarien : La relève est présente », *Le Temps*, 9 juillet 1980.
- Beddows, Joël, « L'institution théâtrale franco-ontarienne (1971-1991) : entre mission communautaire et ambition professionnelle », Thèse de doctorat, Université de Toronto, 2003.
- Beddows, Joël, « Tracer ses frontières : vers un théâtre franco-ontarien de création à Ottawa », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, 2001.
- Bélanger, Pierre, « “Manifester” ou “Rendre manifeste une culture franco-ontarienne” », postface à la première édition de la pièce, dans André Paiement, *Les partitions d'une époque, Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, volume 1, Sudbury, Prise de parole, coll. « BCF », 2004.
- Bernanoce, Marie, « Des indications scéniques à la “voix didascalie”. Contours énonciatifs de la figure de l'auteur de théâtre contemporain », *Coulisses. Revue de théâtre*, « Les didascalies », n° 39, automne 2009, p. 31-42. [Édition électronique : Marie Bernanoce, « Des indications scéniques à la “voix didascalie” », *Coulisses*, 39, automne 2009, mis en ligne le 30 novembre 2016, <http://coulisses.revues.org/962>.]
- B[ouchard], F[rancis], « Reesor Siding fait partie du patrimoine ontarien », *Le Nord*, vol. 21, n° 8, 1^{er} mai 1996, p. 1.
- Chantren, James, « Une belle mesure de notre théâtre », *Bonjour chez-nous* [Rockland], 18 février 1981, p. 7.
- David, Gilbert, « A.C.T.A. / A.Q.J.T. : un théâtre “intervenant” (1958-1980) : Éclats », *Jeu*, n° 15, 1980, p. 15.
- Dorais, Fernand, « LE NOUVEL-ONTARIO... tel que j'imagine l'avoir vécu... de 1969 à 1989! », *Témoins d'errances en Ontario français. Réflexions venues de l'amer*, Ottawa, Le Nordir, 1990.
- Doucet, Nicole, « Un mot sur la vie de Paul », dans Théâtre Tremplin, « Le silence d'une tragédie ou La mesure humaine », programme, avril 2018, [p. 4].

- Doucet, Paul, *Le silence d'une tragédie* ou *La mesure humaine*, tapuscrit, Montréal (ÉNT), 1979.
- Doucet, Paul, *Le silence d'une tragédie* ou *La mesure humaine*, tapuscrit, 1549, Montréal (CEAD), 1982.
- D[rouin], J[ocelyn], « Le silence d'une tragédie », *Le Nord*, 4 mars 1981, p. K12.
- Gagnon, Odette, « "L'histoire d'une tragédie" ou "La mesure humaine" : texte franco-ontarien de Paul Doucet », *Liaison*, vol. 3, n° 10, 1980, p. 12.
- Haentjens, Brigitte, *Un regard qui te fracasse. Propos sur le théâtre et la mise en scène*. Montréal, Boréal, 2014.
- Maltais, Murray, « Étude sur le théâtre francophone à Ottawa », *Le Droit*, 5 février 1981, p. 21.
- Moss, Jane, « Le théâtre francophone en Ontario », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, 2010.
- Paiement, André, *Lavalléville*, dans *Les partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, vol. II, Sudbury, Prise de parole, coll. « BCF », 2004.
- Paré, François, « Genèse de la rancœur : sur trois œuvres dramatiques franco-ontariennes récentes », *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, 1994.
- Théberge, Mariette, « La Mesure Humaine. Événement de chez-nous à la mesure de notre histoire », *Liaison*, n° 15, 1981, p. 35-36.
- Trent, Bill, « Le conflit le plus meurtrier de l'histoire du syndicalisme canadien. La bataille de Reesor Siding », *Perspectives* dans *Le Soleil* (de Québec), vol. 5, n° 49, 7 décembre 1963, p. 59.