Document généré le 18 juil. 2025 12:02

**Francophonies d'Amérique**

# Joël Beddows, agent double

Stéphanie Nutting

Numéro 33, printemps 2012

Frontières incertaines

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1016366ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1016366ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa
Centre de recherche en civilisation canadienne-française

ISSN

1183-2487 (imprimé)
1710-1158 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Nutting, S. (2012). Joël Beddows, agent double. *Francophonies d'Amérique*, (33), 13–35. https://doi.org/10.7202/1016366ar

Résumé de l'article

Un des rares metteurs en scène qui savent naviguer avec aisance dans les labyrinthes de l'espace double de la francophonie ontarienne, Joël Beddows a réalisé d'importantes mises en scène dont : *Le testament du couturier* (Michel Ouellette), *La société de Métis* (Normand Chaurette), *Le Projet Rideau Project* (collectif) et *Frères d'hiver* (Michel Ouellette), sans nommer toutes celles qu'il a réalisées en anglais. Dans cette étude, il s'agit de cerner l'esthétique théâtrale du metteur en scène, en mettant ses réalisations en rapport avec le milieu théâtral de l'Ontario français et en étudiant les deux tendances majeures – et parfois paradoxales – qui sous-tendent l'ensemble de sa pratique. L'article comprend aussi, en annexe, la liste des principales réalisations de Beddows.

Tous droits réservés © Francophonies d'Amérique, 2012

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

# Joël Beddows, agent double

**Stéphanie Nutting**
Université de Guelph

Située au cœur du centre-ville d'Ottawa, sur l'avenue King Edward (une artère majeure de la ville), La Nouvelle Scène est le siège de pas moins de quatre compagnies de théâtre francophone : le Théâtre du Trillium, le Théâtre de la Vieille 17, la Compagnie Vox Théâtre et le Théâtre la Catapulte. Pourtant, la visibilité de ce creuset d'activité artistique en français semble dépendre non pas de la vue mais de l'ouïe. Je m'explique : un voyage à Ottawa en septembre 2011 pour y voir une pièce de théâtre en français montée par le Théâtre la Catapulte et mise en scène par Joël Beddows a révélé un phénomène curieux. Le chauffeur du taxi, qui parlait l'arabe et l'anglais, mais pas le français, et qui prétendait connaître toutes les salles de théâtre de la ville, a certifié, en secouant la tête, qu'il n'existait aucune salle de théâtre sur l'avenue King Edward. Il a pris une mine embarrassée quand, quelques minutes plus tard, il a vu la marquise illuminée et clignotante dans la noirceur d'un soir d'automne.

Pourtant, sa réaction était compréhensible. La ville d'Ottawa, comme la ville de Montréal, n'est pas *une* mais *deux* villes. L'aspect, la couleur, l'ambiance, la perception même de la géographie sont tous déterminés par le choix de la langue officielle qu'on emploie dans son quotidien, car la langue, on le sait, est un embrayeur culturel et spatial important. Cette « superposition » d'espaces, cette dualité linguistique, culturelle et ontologique, caractérise non seulement ces deux métropoles (et combien d'autres villes encore ?), mais elle informe aussi la carrière d'une poignée de praticiens de théâtre bilingues qui œuvrent dans ces deux villes, dont Joël Beddows, un de ces rares metteurs en scène biculturels qui savent naviguer et exploiter avec aisance les labyrinthes de l'espace double.

*Francophonies d'Amérique*, nº 33 (printemps 2012), p. 13-35

Or autant il est vrai que la ville d'Ottawa ressemble sur ce point à Montréal, autant il est vrai aussi que la donne démographique est radicalement différente en Ontario où il est clair que le poids du nombre de francophones ne peut pas rivaliser avec celui de la région de Montréal. Il va sans dire que la proportion linguistique entre francophones et anglophones est un facteur déterminant dans le développement du théâtre francophone en Ontario. Il serait donc malaisé de vouloir proposer une étude de l'esthétique théâtrale de Beddows sans la mettre en rapport avec le milieu dans lequel il œuvre depuis 1990 (année où il a commencé ses études en théâtre dans le programme du baccalauréat à l'Université d'Ottawa). Huit ans plus tard, il a pris la relève au Théâtre la Catapulte après le départ de son fondateur, Louis Patrick Leroux, et il y est resté jusqu'en 2010. C'est pendant cette période de douze ans qu'il est devenu une figure importante dans le milieu culturel de l'Ontario français. Afin de cerner la spécificité de l'esthétique de Beddows, il faut donc placer ses réalisations sur la toile de fond du théâtre franco-ontarien en général. Voilà pourquoi il est important de présenter deux volets corollaires : une toile de fond qui résume le contexte de l'émergence du théâtre franco-ontarien et une étude qui donne à voir les deux grandes tendances qui caractérisent le travail de Beddows.

Selon le recensement de 2001, la ville d'Ottawa compterait environ 117 000 personnes, soit 15,3 % de la population, qui déclarent le français comme seule langue maternelle. À celles-ci s'ajoutent environ 8 000 personnes qui ont le français et l'anglais comme langues maternelles (Bertrand, 2004 : n. p.). Mais ces données ne disent pas tout, car en réalité le public qui fréquente le théâtre francophone d'Ottawa provient aussi du côté québécois de la rivière des Outaouais, de Gatineau surtout, ce qui fait monter à environ un quart de million le bassin potentiel de spectateurs francophones ou francophiles dans le réseau frontalier est ontarien.

Toujours est-il que ce chiffre se compare difficilement à celui de la population de Montréal qui dépasserait les 3,8 millions d'âmes, dont 53,1 % sont francophones[1]. D'ailleurs, la faible proportion de locuteurs

[1] Le nombre 3,8 millions correspond aux statistiques retenues par l'*Encylcopædia Universalis*, tandis que le chiffre 53,1 % vient de l'*Enquête sur les pratiques culturelles au Québec* publiée en 2004 par le ministère de la Culture et des Communications du Québec (Dalphond et Audet, 2004 : 357). Il est intéressant de noter que le nombre

francophones par rapport aux locuteurs anglophones est, on le sait, une des raisons principales pour lesquelles, à ses origines, le théâtre franco-ontarien a voulu privilégier un théâtre à caractère communautaire qui s'inscrivait dans un discours identitaire de la permanence et de l'enracinement. Devant la menace de marginalisation et d'assimilation linguistique, les besoins étaient alors aussi précis que pressants : il fallait jeter les bases d'un répertoire qui permettait une identification profonde entre le public et le théâtre. L'esthétique de ce genre de théâtre privilégiait la création collective et le contact le plus direct avec le public – Beddows parlera plus tard de « quasi-symbiose » (Beddows, 2002 : 52).

Suivant le modèle élaboré par André Paiement dans les années 1970 à Sudbury, le théâtre à caractère communautaire autorisait et rassurait une langue, une culture et une identité fragilisées par la minorisation. Au cœur des préoccupations se trouvaient la famille (le plus souvent représentée comme dystopique) et la problématique de l'appartenance (le plus souvent douloureuse) qui se déclinait dans divers espaces régionaux. Mettant l'exploration de l'oralité et de la spécificité linguistique du parler franco-ontarien au cœur de ses réalisations, Paiement reconnaissait et exploitait ce que Jane Moss a appelé l'« altérité linguistique » (Moss, 2010 : 83)[2]. Par ailleurs, la monographie récente de Michel Chevrier, *The Oral Stage: a Comparative Study of Franco-Ontarian Theatre from 1970 to 2000*, confirme la prépondérance des pratiques orales tel le conte dans l'émergence du théâtre francophone en Ontario. Même aujourd'hui, la surconscience linguistique liée à l'oralité demeure une des caractéristiques fondamentales du théâtre franco-ontarien.

Et voilà qu'une pratique inaugurée par le Théâtre du Nouvel-Ontario, sous la direction d'André Paiement (1971-1976), devient un modèle de fonctionnement adopté par d'autres : le Théâtre d'la Corvée de Vanier, qui porte, depuis 1988, le nom de Théâtre du Trillium, et le Théâtre de la Vieille 17 emboîtent le pas en favorisant une dramaturgie qui privilégie la création collective (il faut dire que le théâtre de Paiement et de la Coopérative des artistes du Nouvel-Ontario (CANO) était fortement influencé par la contre-culture étatsunienne et aussi par le théâtre

varie beaucoup selon les composantes du territoire de Montréal, qui est divisé en trois parties : l'ouest, l'est et le centre.

[2] Voir aussi l'article de Jane Moss, « Le théâtre franco-ontarien: Dramatic Spectacles of Linguistic Otherness », *University of Toronto Quarterly*, vol. 69, nº 2 (2000), p. 587-614.

épique brechtien) (Moss, 2010 : 74). À ses débuts, ce genre de théâtre se concevait dans une large mesure comme théâtre de tournée qui sillonnait la province et qui était ouvert, d'un côté, à la classe ouvrière, et de l'autre côté, aux intérêts des jeunes adultes franco-ontariens.

Si ce mouvement des troupes permettait de rejoindre un plus grand public dispersé en région, il a aussi confirmé l'influence grandissante des trois pôles géographiques de l'activité artistique, le fameux triangle Sudbury-Toronto-Ottawa qui aimantait les tournées et qui formait la base d'un réseau de production qui, aujourd'hui, ne cesse de se renforcer.

Mais, comme nous l'avons constaté plus haut, le bassin de spectateurs à Ottawa est composé d'un public qui vit, du moins en partie, au Québec. Le modèle ex-centrique – c'est-à-dire éloigné du centre – qui a émané du nord de l'Ontario, en l'occurrence de Sudbury, à partir des années 1970 ne représentait que de manière imparfaite la situation qui existait et qui existe encore dans la capitale nationale. En effet, le miroir qui reflétait alors le secteur ouvrier en région ne reflète plus forcément les intérêts et les préoccupations de la population actuelle de la capitale, qui est cosmopolite, bourgeoise et, maintenant, vieillissante[3].

Évidemment, les relations entre les trois pôles géographiques et l'évolution du théâtre francophone en Ontario sont bien plus complexes que ce portrait trop simpliste ne le laisse entendre, mais il faut comprendre l'esthétique fondatrice qui a longtemps servi de modèle afin de cerner le positionnement esthétique de Beddows. C'est précisément cette toile de fond qui légitime l'hypothèse selon laquelle Beddows serait un « agent double », dans le meilleur sens du terme.

Pourquoi agent double ? Né à Sturgeon Falls, près de Sudbury, il a grandi dans cette région qui a été le creuset principal du théâtre francophone en région. Cet anglophone de naissance, qui parle le français sans le moindre soupçon d'accent anglais, a vécu, a-t-il confié lors d'un entretien téléphonique, un rejet de l'anglais. Et il ajoute aussitôt : « Il y a eu depuis peu une réconciliation. » Beddows est un agent double non pas seulement parce qu'il habite avec un art consommé deux espaces linguistiques et culturels, mais aussi parce qu'il a œuvré dans un domaine qu'on pourrait qualifier d'identitaire tout en cultivant une esthétique

[3] Deux pièces phares associées à cette époque sont, bien entendu, *Moé j'viens du Nord, 'stie* et *Lavalléville*.

radicalement autre. Il est utile de retenir le fait que sa thèse de doctorat portait sur le fonctionnement institutionnel du théâtre franco-ontarien entre 1971 et 1991 et qu'il connaît par cœur tout le théâtre revendicateur et identitaire d'André Paiement puisqu'il a préparé, pour Prise de Parole, une réédition de l'œuvre de ce dernier en 2004. En tant que praticien, il côtoie non seulement le milieu artistique de l'Ontario français, mais également le milieu universitaire en tant que professeur agrégé au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa, dont il est le directeur depuis l'été 2011, et titulaire de la Chaire de recherche sur la francophonie canadienne (pratiques culturelles). C'est surtout en tant que chercheur qu'il a rassemblé et édité les textes dramatiques de Paiement.

Il connaît également intimement le théâtre de Jean Marc Dalpé. Il a signé, pour *Le dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (*DOLQ*), deux articles consacrés aux réalisations sudburoises du tandem Jean Marc Dalpé-Brigitte Haentjens. En tant que praticien, il a effectué la mise en scène du *Chien* en 2007 pour souligner le 20e anniversaire de la pièce au Théâtre du Nouvel-Ontario et au Centre national des Arts où cette production fut le spectacle d'ouverture de la biennale Zones théâtrales. Ceux et celles qui connaissent la pièce savent qu'elle participe de deux registres à la fois : l'universel et le régional. Le rêve, le fantasme du parricide, l'abject comme expérience limite, la métaphorisation complexe, tous ces éléments du mythe cohabitent avec l'identitaire, qui est ancré dans une géographie de *norditude* et incarné dans une langue de diglossie délinquante[4].

Beddows sait aussi que le théâtre identitaire s'est développé au prix d'un rejet (nécessaire) de la culture française : « Je me suis dit que si le théâtre franco-ontarien veut passer au prochain niveau dans son évolution, il faut qu'il cesse d'avoir peur de la grande culture et des récits fondateurs de l'Occident » (Beddows cité dans Ruprecht, 2010 : 295). Quand il a assumé la direction artistique du Théâtre la Catapulte en 1998, il s'est alors fixé pour objectif d'effectuer un virage plus « universaliste », ce qui a entraîné, plus tard, des décisions controversées. Il a encouragé les jeunes dramaturges franco-ontariens Richard Léger, Marc LeMyre et Maude St-Denis à aborder des mythes fondateurs tels Faust, Turandot et Tristan et Yseult dans le cadre de la trilogie « Les grands récits », entre 1998 et 2002.

[4] Pour une étude de l'univers dalpéen, voir Nutting et Paré (2007).

Il a piloté la tournée de spectacles dans les écoles franco-ontariennes partout en province, quinze ans après le scandale des *Rogers*. De plus, il a créé des liens importants avec les écoles d'immersion d'Ottawa-Gatineau et il a resserré les liens non seulement avec le Théâtre du Nouvel-Ontario mais aussi avec le Théâtre français de Toronto – traditionnellement le « mouton noir » du milieu franco-ontarien puisqu'il programmait aussi des pièces québécoises. Au cours de la saison 2009-2010, il a établi la programmation de *L'illusion comique* de Corneille et des *Médecins* de Molière (deux farces en un acte) et il a veillé à ce que les pièces soient surtitrées en anglais à la représentation du jeudi. Voilà des choix qui ont heurté les valeurs de certains de ses collègues : « Le théâtre classique et les surtitres étaient donc des derniers tabous, non pas dans l'esprit du public mais dans l'esprit de mes collègues, pour des raisons idéologiques » (Beddows cité dans Ruprecht, 2010 : 298).

Malgré les réserves de certains, il serait faux de dire que cette vision qui valorise « la grande culture et [l]es récits fondateurs de l'Occident » (Beddows cité dans Ruprecht, 2010 : 295) se dissocie automatiquement des préoccupations sociales contemporaines des spectateurs. Mais Beddows prise aussi ce qu'il appelle « un théâtre de la société ». En témoigne le choix de ses programmations, qui ont déjà abordé des questions actuelles comme la violence dans les écoles (*Cette fille-là* de Joan MacLeod, ou *Rage* de Michele Riml), la dépression chez les adolescents et la rupture du couple parental (*Safari de banlieue* de Stephan Cloutier). Le choix de mettre en scène du théâtre pour adolescents concorde d'ailleurs autant avec le mandat de La Catapulte qu'avec les objectifs de Beddows qui s'intéresse, quant à lui, autant aux phénomènes propres à l'adolescence qu'aux artistes dits de « la relève ». Pour lui, l'appui des artistes émergents et la construction d'un public intergénérationnel sont absolument nécessaires pour assurer la santé du milieu. Mais voilà qu'une précision importante s'impose : bien que Beddows opte très souvent pour des textes qui traitent de thématiques sociales réelles, il récuse de façon systématique le discours identitaire et le recours au réalisme. Il a toujours rejeté ce « réalisme "veux-tu un petit café" » qu'on voit dans les téléromans. En effet, un coup d'œil sur les réalisations de Beddows confirme que la science-fiction peut, elle aussi, livrer un commentaire social d'actualité. Tel est le cas de *Safari de banlieue*, mais c'est également celui du *Testament du couturier*.

La deuxième tendance qui caractérise le travail de Beddows, tendance qu'il appelle lui-même « onirique-poétique », exige un travail intensif sur la langue. Il importe peu, d'ailleurs, que le texte de départ soit écrit en anglais ou en français. Le répertoire de ses mises en scène reflète cette polyvalence linguistique : des textes comme *Swimming in the Shallows* d'Adam Bock figurent à côté de textes français ou de textes anglais traduits en français comme *Cette fille-là* (*The Shape of a Girl*) de Joan MacLeod, traduit par Olivier Choinière, ou inversement, des textes français traduits en anglais comme *The Empire Builders* (*Les bâtisseurs d'empire*) de Boris Vian. Quant à cette tendance « onirique-poétique », Beddows la décrit avec une concision limpide : « Je cherche à libérer la langue[5] ». Saisies conjointement, ses réalisations confirment, en fait, que la libération de la langue va de pair avec la recherche constante et rigoureuse d'un espace sacré.

C'est précisément cette fascination pour un espace sacré qui joue dans la scénographie du *Testament du couturier*. Au lever du rideau, une croix rouge dans le mur crénelé s'allume et s'éteint au fond de la scène, évoquant, pour la critique Danièle Vallée, le décor d'un « temple abritant une religion chimérique, tout en triangle comme l'œil de Dieu » (Vallée, 2003 : 41). Le scénographe, Glen Charles Landry, s'est effectivement inspiré d'une église, plus précisément de la Church of Light (Ibaraki Kasugaoka Kyokai Church), œuvre de l'architecte Tadao Ando, située à Osaka au Japon (Beddows, 2005 : n. p.). Mais l'espace dans lequel surgissent les personnages est dénué d'ancrage chronologique et géographique. Ce monde futuriste, qui rappelle davantage celui de la *Handmaid's Tale* de Margaret Atwood que celui des ouvriers et ouvrières de Jean Marc Dalpé, a réussi à mener le théâtre franco-ontarien dans une nouvelle direction[6]. D'abord, il évacue le référent ontarien : le monde aseptisé de la *Banlieue* et la peur de l'avenir remplacent la ville rurale et l'angoisse devant le récit fondateur. Ensuite, le mal qui frappe la communauté n'est plus celui de l'aliénation provoquée par l'oppression socioéconomique et culturelle d'un groupe minoritaire. Celui dont traitent Beddows et Ouellette ressemble ici davantage au mal qui a affligé Œdipe dans *Œdipe roi* de Sophocle et qui a déclenché toute l'action dans ce qui est devenu le prototype de la tragédie en Occident. Nous faisons allusion, bien sûr, à la peste. Par contre, dans la pièce de Ouellette, l'esthétique de l'absurde

5 Entretien téléphonique avec l'auteure le 23 octobre 2011.

6 Voir Nutting (2007).

intervient dans la mesure où la peste n'a plus aucun sens en l'absence de dieux courroucés. Même si l'espace est imprégné de vestiges du sacré, on y fait plutôt le procès de la République et de ses mesures de contrôle qui avaient abouti à l'interdiction de toute relation sexuelle physique. Chez Ouellette, la punition est immanente, pas transcendante, et elle est le résultat de la manie dans la société postmoderne de tout ordonner, de tout médicaliser.

Cette pièce est importante. Elle signale l'abandon du réalisme par le dramaturge et un triomphe pour lui et son metteur en scène vers qui les prix et les éloges ont afflué. Elle a valu à Beddows le Masque de la production franco-canadienne (2004), le Prix théâtre Le Droit (2004) et la Palme de la meilleure mise en scène (2002-2003) du Cercle des critiques de la capitale. À Ouellette, elle a valu le prix Trillium. Mais elle est particulièrement importante ici, car elle exemplifie le croisement de deux esthétiques chez Beddows : d'un côté, elle offre un commentaire social dysphorique sur les fléaux et les phobies modernes ; de l'autre, elle crée un espace atopique et atemporel dans lequel l'art est une question de vie ou de mort.

Ainsi, force est de constater que, dans son ensemble, le répertoire retenu et travaillé par Beddows vise la bourgeoisie – ses névroses, ses excès, son narcissisme. C'est précisément ce procès du narcissisme qui a frappé la critique dans le contexte de *La société de Métis* : « […] Joël Beddows signe la mise en scène d'une pièce énigmatique où la beauté d'un éden paradisiaque contraste avec la laideur du narcissisme des êtres » (Proulx, 2005 : n. p.). Mais la bourgeoisie visée par Beddows n'est pas aussi simple qu'on pourrait le penser, car son traitement révèle aussi l'ambiguïté des valeurs bourgeoises, dont un côté singulièrement salutaire : l'appréciation de la beauté se présente comme un bien culturel, l'expérience esthétique comme un besoin vital.

Tel est, par exemple, le dessous du thème de *La société de Métis* de Normand Chaurette[7]. Il s'agit du « dessous » parce que le sujet immédiat est tout le contraire : l'intrigue repose sur l'obsession d'une dame riche

[7] *La société de Métis* a été écrite par Normand Chaurette et créée par Beddows en 2005-2006 et encore en 2008 dans une coproduction du Théâtre la Catapulte, du Théâtre français du Centre national des Arts, du Théâtre français de Toronto et du Théâtre Blanc (Québec).

dont la demeure est entourée des jardins somptueux de Métis-sur-Mer. Un jour, elle se rend compte qu'un peintre voisin crée des portraits d'elle et de son entourage d'amis. À partir de ce moment-là, une fixation naît en elle. Envoûtée par l'espèce d'immortalité que l'art seul peut assurer, elle est prête à tout pour se procurer ces tableaux que le peintre refuse de lui vendre. Non seulement cette pièce porte sur la question de la valeur des toiles (et plus généralement de l'art), mais la mise en scène tout entière obéit à une architecture de tableaux. Conçue à partir de cadres en tant qu'objets structurants, la mise en scène a pour effet la construction d'un habitat sculptural. C'est dire que le tableau artistique y est au cœur de l'entreprise esthétique, autant au sens premier qu'au sens figuré.

Même si Beddows met en relief le côté noir de l'esthétisme, il désigne aussi, par une méditation sur l'excès, un paradoxe fondamental :

> La pièce dit surtout qu'une fois que l'art est perverti, il n'existe plus. Il y a beaucoup de façons de pervertir l'art, en faisant en sorte qu'il soit un objet mercantile ; on peut prostituer l'art… L'art est quelque chose de sacré, d'unique, de beau avec un « B » majuscule. Ça nous permet de nous transporter vers d'autres compréhensions de soi-même et de l'autre (Beddows cité dans Proulx, 2005 : n. p.).

Il est donc clair que la démarche de Beddows est fortement liée à son appréciation personnelle des beaux-arts. D'ailleurs, la critique Mélissa Proulx le dit explicitement dans un compte rendu paru dans *Voir* : « Esthète, Joël s'imprègne habituellement d'un artiste-peintre ou d'un tableau en particulier pour en faire la source d'inspiration de sa mise en scène. Pour *Cette fille-là* (2004), William Turner le suivait partout, alors que pour *Le Testament du couturier* (2003), les Riopelle et Roméo Savoie étaient dans son esprit » (Proulx, 2005 : n. p.). Dans ce même entretien, Beddows évoque, quoique d'une manière un peu oblique, le sculpteur Giacometti, en notant que sa vision « structurale » de la mise en scène de *La société de Métis* avait des correspondances avec les « sculptures minimales » de cet artiste.

Plus récemment, la réalisation en 2009 du *Projet Rideau Project*, dont Beddows était l'architecte principal, est un bel exemple de l'amalgame du « théâtre de la société » et du théâtre onirique-poétique au sein du même projet esthétique. La commande originale des trois textes en français et des trois textes en anglais auprès de six auteurs ottaviens avait été faite par Joël Beddows de concert avec la direction artistique du Magnetic

North Theatre Festival (MNTF) et celle de la biennale Zones Théâtrales (BZT) ; mais c'est Beddows qui a assuré le développement de ces mêmes textes ainsi que la direction artistique du projet à la suite du départ de Mary Vingoe de la direction artistique du MNTF et devant la précarité du statut de la biennale Zones Théâtrales alors transférée au bureau de production du Centre national des Arts[8].

La commande originale lancée auprès des dramaturges était simple : il s'agissait d'écrire une pièce de vingt minutes et s'inspirant d'un lieu public du secteur du marché By. Aucune contrainte esthétique ou stylistique ne leur a été imposée, et des mises en lecture des pièces en développement ont été présentées dans le cadre de l'édition 2007 de chaque festival, ce qui a suscité beaucoup d'intérêt pour le projet dans les communautés artistiques et au sein des publics francophones et anglophones d'Ottawa-Gatineau.

Avant la fin de sa réalisation, ce « méga-projet » a mis à contribution 68 artistes et artisans[9], tous établis à Ottawa-Gatineau. Les textes ont été écrits en fonction de « lieux inusités » de la ville d'Ottawa et ont été présentés en juin 2009, puis de nouveau en septembre de la même année dans les mêmes lieux qui ont inspiré leurs auteurs[10]. Dans cha-

---

8 Le nouveau directeur artistique du MNTF, Ken Cameron, anglophone unilingue (contrairement à Mary Vingoe), a choisi de simplement présenter le projet puisqu'il n'était pas en mesure d'y contribuer sur le plan artistique. La réorganisation de la BZT a fait que la participation de Paul Lefebvre, le directeur artistique, était discontinue, mais il a contribué au projet pendant les six mois qui ont précédé la création du projet en juin 2009.

9 Voici les pièces regroupées sous l'auspice du *Projet Rideau Project* : *Rebut* (*Trash*) (texte de Sarah Migneron, traduction anglaise de Paula Danckert, mise en scène de Joël Beddows) ; *Cercles polaires* (texte de Michel Ouellette, mise en scène de Elif Isikozlu) ; *Bison mystique* (texte de Luc Moquin, mise en scène de Kevin Orr) ; *Pour les touristes* (*Tourist Things*) (texte de Patrick Gauthier, traduction française de Paul Lefebvre, mise en scène de Jean Stéphane Roy) ; *Peace, Land and Bread* (texte de John Ng, mise en scène de Benoit Roy) ; *The Rhyme of the Nicholas Street Gaol* (texte de Pierre Brault, mise en scène de Natalie Joy Quesnel).

10 « lieux inusités » vient du descriptif publié sur le site Internet du Théâtre la Catapulte, [http://www.catapulte.ca/index.cfm?Voir=sections&Id=14665&M=3628&Repertoire_No=2137986017]. Il s'agit d'une production du Théâtre la Catapulte en collaboration avec Magnetic North Theatre Festival et Zones théâtrales du Centre national des Arts (CNA) et un partenariat avec le programme d'animation des sites de la Commission de la capitale nationale (CCN). Le *Projet Rideau Project* a été créé dans le cadre du Magnetic North Theatre Festival du 5 au 8 juin et du 11 au 13 juin 2009.

cune des pièces, le site choisi a fondé l'espace dramatique et informé la construction du récit, une démarche qui n'est pas sans rappeler le théâtre de rue. Pensons par exemple aux « déambulatoires audioguidés » d'Olivier Choinière, qui pratique l'inscription de la dramaturgie dans l'espace urbain réel de Montréal et qui brouille à dessein les frontières entre « théâtre » et « tourisme » (Ducharme, 2010 : 85). La pièce *Tourist Things* de Patrick Gauthier (*Pour les touristes*, dans sa version française) justifie à elle seule cette association. Œuvre qui se déroule sous la sculpture de Louise Bourgeois intitulée *Maman*, l'araignée géante qui veille sur l'entrée du Musée des beaux-arts du Canada, cette performance joue sous le regard confondu des touristes qui se pose tantôt sur le monstre en métal (et son sac contenant une centaine d'œufs prêts à éclore!), tantôt sur la basilique Notre-Dame, en face de la promenade Sussex.

Cependant, c'est *Peace, Land and Bread* (texte de John Ng, mise en scène de Benoit Roy) et *The Rhyme of the Nicholas Street Gaol* (texte de Pierre Brault, mise en scène de Natalie Joy Quesnel) qui ont séduit la critique anglophone, surtout Patrick Langston du journal *The Ottawa Citizen*, qui en a fait le compte rendu suivant :

> *The security guard, seated to one side, was hooked. Paper work beckoned, but his eyes kept drifting back to the show. Small wonder: John Ng's mini-play* Peace, Land and Bread*, performed in the lobby of the Conference Centre Friday evening before the guard and a couple of dozen audience members, is riveting. Based on the infamous Canadian Cold War spy case of Igor Gouzenko, it features Nicolas Di Gaeteno* [sic] *(Gouzenko), Margo MacDonald (Gouzenko's wife) and Andy Massingham (a security guard - which made two in the room). And while lines were occasionally difficult to hear in the high-ceilinged venue, the spot seems custom-made for* Peace, Land and Bread *and its depiction of a well-intentioned man pounding at the door of big, faceless government*[11] (Langston, 2009 : n. p.).

---

Une reprise a vu le jour dans le cadre des Zones Théâtrales du CNA, les 17, 18 et 19 septembre 2009 et en septembre 2011.

[11] « Le garde de sécurité, assis d'un côté, était captivé. Du travail administratif l'attendait, mais son regard ne pouvait s'empêcher d'errer en direction de la scène. Cela n'est pas étonnant : la mini-pièce de John Ng, *Peace, Land and Bread*, jouée dans le hall du Centre des conférences vendredi soir pour le garde et deux douzaines de spectateurs, est fascinante. Inspirée du tristement célèbre dossier canadien d'espionnage d'Igor Gouzenko, datant de la guerre froide, la pièce est interprétée par Nicolas Di Gaetano (Gouzenko), Margo MacDonald (la femme de Gouzenko) et Andy Massingham (un garde de sécurité – ce qui en faisait deux dans la salle). Quoique les paroles étaient un peu difficiles à entendre à cause de la hauteur du plafond, l'endroit paraissait fait

Quant à la pièce de Brault, Langston l'a reconnue comme « *[o]ne of the finest pieces in the project*[12] » et un « *model of site-specific theatre*[13] ». Mais ce même critique fait une appréciation plus mitigée de la pièce de Sarah Migneron, mise en scène par Beddows lui-même :

> *Sarah Migneron's* Trash (Rebut), *performed by Tania Lévy and Maxine Turcotte, also needs work. The tale of a homeless violinist in a garbage-strewn area behind Arts Court starts powerfully but meanders. Meant to draw us into the life of someone we pass by on any city street, the script should have stuck to more narrative, less metaphor*[14] (Langston, 2009 : n. p.).

Cette prescription – « *more narrative, less metaphor*[15] » – atteste le penchant pour l'abstraction chez Beddows (et Migneron aussi, bien sûr), et ce, même en dépit de la matérialité incontestable des déchets qui jonchaient la scène de ce théâtre de rue. En fait, si l'appréciation de Langston confirme, dans un sens, la marque distinctive des mises en scène de Beddows, elle étonne aussi parce que la matérialité du site était quand même très forte. Située dans une ruelle entre la prison et la Cour des arts, *Rebut* a été présentée dans un endroit lugubre et très sale ; on apprend, en lisant l'entretien avec Ruprecht, que « [c]ela sentait l'urine partout » (2010 : 297).

Rien d'aussi sordide dans *Frères d'hiver*, pièce écrite par Michel Ouellette et adaptée par Beddows ; loin s'en faut. Cette pièce, qui est la plus récente, confirme plutôt l'orientation de la trajectoire esthétique de Beddows. Avec elle, Beddows entre de plain-pied dans l'abstraction.

---

sur mesure pour *Peace, Land and Bread* et sa représentation d'un homme rempli de bonnes intentions qui cogne à la porte d'un gouvernent trop gros et sans visage. » (Nous traduisons.)

12 « l'une des meilleures pièces du projet » (Nous traduisons.)

13 « un modèle de théâtre *in situ* » (Nous traduisons.)

14 « La pièce *Rebut (Trash)* de Sarah Migneron, interprétée par Tania Lévy et Maxine Turcotte, a aussi besoin de révision. L'histoire d'une violoniste sans-abri, dans un coin parsemé de déchets derrière la Cour des arts, commence d'une manière saisissante, mais ne tarde pas à traîner. Ayant l'intention de nous attirer dans la vie d'une personne que nous croisons dans une rue quelconque, le scénario aurait dû se borner à la narration plutôt qu'à la métaphore. » (Nous traduisons.) D'après Beddows, les critiques anglophones ont préféré les deux pièces les plus réalistes et les plus linéaires, tandis que les critiques francophones ont aimé davantage les pièces qui étaient plus oniriques. Après avoir lu la critique de Langston, Anne Michaud de Radio-Canada a fait un commentaire en onde qui allait aussi dans ce sens.

15 « plus de narration, moins de métaphore » (Nous traduisons.)

Michel Ouellette, *Frères d'hiver*, adaptation, avec Marie Claude Dicaire, et mise en scène de Joël Beddows, coproduction le Théâtre la Catapulte et la Chaire de recherche sur la francophonie canadienne (pratiques culturelles), présentée à la soirée d'ouverture de la biennale Zones théâtrales, Centre national des Arts (Ottawa), septembre 2011. Comédiens : Pierre Simpson (dans le rôle de Pierre), Alain Doom (Paul) et Lina Blais (Wendy) (photographe : © Sylvain Sabatié).

Dans sa forme originale, *Frères d'hiver* était une œuvre poétique qui n'était pas conçue pour la scène, mais Beddows, assisté de Marie Claude Dicaire, en a entrepris l'adaptation dramaturgique et l'a montée à Ottawa au Théâtre la Catapulte en septembre 2011 après qu'elle eut tenu l'affiche dans le cadre de la biennale Zones théâtrales 2011[16]. Cette production, qui a mûri pendant des années, serait, au dire du metteur en scène, sa pièce « la plus aboutie » (Beddows, 2011). Le texte puise ses origines dans une « œuvre polyphonique » publiée par Ouellette en 2006 et adaptée à la scène par Beddows cinq ans plus tard. Ou peut-être est-il plus juste de dire « adaptée *pendant* cinq ans », car Beddows a abandonné le projet cinq fois

[16] Une production du Théâtre la Catapulte en partenariat avec la Chaire de recherche sur la francophonie canadienne (pratiques culturelles) de l'Université d'Ottawa. La pièce a tenu l'affiche du 21 septembre au 1er octobre 2011 à La Nouvelle Scène ; l'interprétation a été assurée par Lina Blais, Alain Doom et Pierre Simpson.

avant son éventuelle réalisation. Il a affirmé récemment que le projet lui avait fait « trop peur » et que ce n'était qu'après l'arrivée de Marie Claude Dicaire (une de ses anciennes étudiantes) et de son collègue Daniel Mroz à la chorégraphie qu'il a compris que le projet était possible (Beddows, 2011). Sans doute, cette trépidation qui a marqué la démarche créative était-elle attribuable en partie à la forme très littéraire du texte de départ. Or, si la nature poétique du récit est évidente, Ouellette affirme, dans un entretien avec Marie-Pierre Proulx, que le spectacle est plus que de la simple poésie déclamée sur scène : « Même si ce n'est pas du théâtre habituel, ça demeure du théâtre » (Ouellette, 2011b).

Enfin, le pari risqué a fini par rapporter gros. Au printemps 2012, Beddows et son équipe ont dominé la remise des prix Rideaux avec pas moins de quatre récompenses sur huit dans la catégorie des productions de langue française (production de l'année, mise en scène de l'année, conception de l'année et nouvelle création de l'année). En même temps, une concordance remarquable s'est produite, qui confirme la place qu'occupe le metteur en scène dans le milieu théâtral d'Ottawa : Joël Beddows a reçu le prix de la meilleure mise en scène *en anglais* pour *The Lavender Railroad* en même temps que celui de la meilleure mise en scène *en français* pour *Frères d'hiver*.

Revenons à la facture de la pièce en question. L'action dramatique est restreinte : dans une morgue à Toronto, Pierre est venu identifier le corps de son frère, Paul. Grâce à la « muse » de Paul, Wendy, il découvre alors un frère qu'il n'avait jamais connu auparavant. Cette dynamique triangulaire de personnages est d'ailleurs mise en valeur par le programme : « Ce texte polyphonique du même auteur que *Le Testament du couturier* est un hommage à la création, un chassé-croisé entre trois âmes à la recherche de sens et de beauté afin de se libérer d'un rapport torturé à l'existence. Une œuvre énigmatique servie par de grands créateurs de la région » ([Anonyme], 2011). Le tandem Ouellette-Beddows livre un univers ciselé par le tourment et baigné par une lumière salvatrice. Ici, l'art rappelle le « *Trost* » envisagé par Nietzsche dans *La naissance de la tragédie* quand le philosophe affirmait que l'art était un baume métaphysique.

C'est certainement la contemplation de la beauté qui apaise, et *Frères d'hiver* se joue devant un énorme écran sur lequel est projeté un très beau jeu d'images, création du vidéaste Phil Rose qui a tourné des images de la baie James et de l'Outaouais et les a traitées à l'aide de divers logiciels

afin de les rendre plus abstraites. En fait, la conception des éclairages et des images retravaillées est la seule concession que Beddows fait à la nordicité : les lumières rappelleraient la palette de couleurs de la lumière du nord de l'Ontario et celle de l'Irlande, où Beddows a séjourné six mois en 2010-2011 en résidence de création après avoir quitté la direction de La Catapulte. C'est Beddows lui-même qui a confirmé cette association lors du souper qui a précédé le spectacle à La Nouvelle Scène. Invité par le directeur artistique actuel de La Catapulte, Jean Stéphane Roy, à choisir trois mots pour décrire la pièce, il a éveillé la curiosité des convives quand il a déclaré : « parole, lumière, gêne (la mienne). »

Bien sûr, le choix du mot « parole » n'étonne pas. La pièce tout entière porte sur la venue à la poésie et propose la poésie comme mode d'emploi pour la vie. Autrement dit, c'est ici que la libération de la langue trouve son expression la plus pure. Les répliques, livrées par Lina Blais, Alain Doom et Pierre Simpson, sont denses, lyriques et exigeantes, autant pour les spectateurs que pour les comédiens. Elles ressemblent par moments à une chorégraphie sonore très complexe, ce qui ressort à la lecture du prologue du texte poétique :

> PAUL
> Si j'étais deux dans ce corps
> Sous cette peau, derrière l'image
> Si l'autre était le silencieux qui refusait de naître
> Si je n'étais pas le roi, mais le vassal de celui qui est mais qui
> se tait
> Si j'étais deux ainsi
> Je cesserais de m'agiter
> J'entrerais dans la terre pour laisser l'autre faire
> Il vivrait là où je m'efforce de mourir sans y parvenir
> Si j'étais l'autre
> Si j'étais
> Je
> Oui,
> Je (Ouellette, 2011a)

La justesse du deuxième mot de la série est claire aussi. La lumière, toute en douceur – du rose et du bleu hivernaux –, rappelle les paysages de Jean-Paul Lemieux, peintre québécois connu pour la beauté laiteuse de ses horizons d'hiver. Mais au dire de Beddows, c'est surtout les œuvres du peintre russo-américain Mark Rothko qui ont influencé l'esthétique de cette production.

Enfin, c'est le troisième élément de la suite – « gêne (la mienne) » – qui surprend et qui révèle la part intime de la démarche de Beddows : « J'ai l'impression que vous entrez dans notre intimité », a-t-il précisé alors. Nous apprenons par la suite qu'il a un frère militaire, conservateur, qui mène une vie qui est aux antipodes de sa vie à lui, et qu'une rupture semblable aurait pu leur arriver à eux aussi. Vraisemblablement, la hantise de la rupture dans le rapport fraternel peut prendre plusieurs formes.

Mais ce serait une erreur de penser que cet aveu implique le retour au jeu psychologique. Au contraire, le « *method acting* » ou tout autre genre d'examen psychologique poussé sont rigoureusement exclus. Sans cela, l'affirmation « Je libère la langue » aurait un tout autre sens. « Les comédiens sont comme des pages blanches », confie-t-il lors d'un entretien téléphonique récent (Beddows, 2011), ne laissant ainsi aucun doute sur le rôle de poète qu'il assume. D'ailleurs, Lina Blais a affirmé, lors de la causerie qui a suivi la représentation de *Frères d'hiver*, que le type de jeu recherché par Beddows était physiquement et mentalement très exigeant et qu'il nécessitait une grande disponibilité de la part des comédiens. L'analogie du poète n'est donc pas excessive. En fait, elle n'est même pas entièrement métaphorique, car Beddows a déjà écrit un recueil de poésie qui porte très précisément sur le théâtre[17] !

Agent double, donc, pour cette raison encore. Aussi poésie et théâtre se répondent-ils et se nourrissent-ils l'un l'autre au point de devenir indissociables. Voilà sans doute ce qui explique pourquoi le théâtre de Samuel Beckett occupe une place si importante dans l'imaginaire du metteur en scène. Anglophone irlandais qui écrivait en français, poète de la solitude qui arrachait de la langue une beauté et une destructibilité terribles, Beckett a tout le profil d'un maître à penser. La preuve, Beddows signe, en janvier 2011, la mise en scène de *Happy Days (Oh les beaux jours)* en Irlande du Nord[18].

[17] Il est question, bien sûr, des poèmes qu'il a écrits pour le livre d'art *Des planches à la palette*, en collaboration avec l'artiste Suzon Demers (2004).

[18] Cette pièce a été présentée au Foyle Arts Centre à l'Université d'Ulster (Derry, Irlande du Nord).

À l'instar de Beckett, Beddows fait de ses personnages des « purs êtres de langage[19] » et, toujours comme Beckett, il interroge les représentations de la masculinité[20]. Qui pourra, en effet, oublier le corps trapu d'Alain Doom dans *Frères d'hiver*? Vêtu d'une robe blanche dont la coupe féminine était étrangement triangulaire, il évoluait nu-pieds dans cet habit à la fois contraignant et lumineux. Ou encore, qui n'a pas été séduit par la prestation électrisante d'une Annick Léger chauve qui a incarné pas moins de cinq personnages – femmes et hommes – dans *Le testament du couturier*? En fin de compte, ces « purs êtres de langage » évoquent moins le clownesque vaguement sinistre que l'on associe parfois à l'esthétique beckettienne qu'une espèce d'angélisme ténébreux et androgyne. L'immense robe blanche du *Testament du couturier*, dont de grands pans étaient suspendus aux murs de la scène, était non seulement une merveille architecturale, mais elle a aussi confirmé une pratique : donner corps aux mots veut dire, chez Beddows, les incarner et les habiller de vêtements ambigus. En fait, il n'est pas inutile de rappeler qu'à la fin de sa mise en scène du *Testament du couturier*, il y avait des projections de mots en rouge sur le blanc de la robe[21]. Les costumes de *La société de Métis* étaient confectionnés, eux aussi, d'un tissu blanc. D'une coupe ajustée mais plutôt raide, avec d'innombrables plis le long d'une raie verticale qui commençait au col et qui allait jusqu'au bas du vêtement, ils avaient une longue tache rouge à la hauteur de la poitrine qui, depuis le fond de la salle, ressemblait à une balafre. Il n'est pas inutile de noter que Beddows a aussi habillé ses personnages en blanc dans une mise en scène d'*Entrailles* de Claude Gauvreau. Que dire de ce cas de figure, et de la robe blanche en général, qui revient hanter ses mises en scène? Peut-être serait-il légitime de penser que la « page blanche » évoquée par Beddows en entrevue est bien plus tangible que l'on a pu le penser *a priori*. Ainsi, on peut constater à quel point cette opération double de poète/metteur en scène informe toute sa pratique. Par ailleurs, les êtres androgynes ne sont-ils pas, eux aussi, des agents doubles?

---

19 L'expression est de Jean-Pierre Sarrazac (2012).

20 Je tiens à remercier François Paré qui m'a incitée à réfléchir sur cette question dans le cadre du colloque de l'Association for Canadian Studies in the United States (ACSUS) en novembre 2011.

21 Selon Beddows, l'idée originale qui a soutenu cette image était « de marier l'idée de la parole et la Salgue de Sudbury » (correspondance inédite avec l'auteure).

Claude Gauvreau, *Les entrailles*, mise en scène de Joël Beddows, coproduction le Théâtre la Catapulte et Scène Québec du Centre national des Arts, en collaboration avec L'Espace Libre (Montréal), avril 2007. Comédiens : Patricia Ubeda, Evelyne Rompré, Annick Léger et Hugues Fortin (photographe : © Benjamin Gaillard).

Normand Chaurette, *La société de Métis*, mise en scène de Joël Beddows, coproduction le Théâtre la Catapulte, le Théâtre français de Toronto, le Théâtre Blanc (Québec) et le Théâtre français du Centre national des Arts, novembre 2005. Comédiennes : Lina Blais (dans le rôle de Paméla) et Érika Gagnon (Madame Pé) (photographe : © Alexandre Mattar).

Mais la clé de sa démarche de poète / metteur en scène se trouve dans un petit poème qui fait partie du recueil *Des planches à la palette* :

> né au bord d'un lac
> grandit au bord d'une rivière
> en écoutant les langues des voisins
> se découvre conteur
> en écoutant les cloches
> de minuit
> de cette ville devenue *home*
> Soif de partager
> Les histoires et l'Histoire
> Je n'improvise jamais
> J'algèbre le théâtre
> … le plus souvent possible (Beddows, 2004 : n. p.).

En devenant verbe, le mot « algèbre » signale à la fois une praxis (donc agentification) et une opération de substitution active. Avec l'algèbre, on substitue aux nombres réels des lettres. Avec le théâtre « algébré » de Beddows, le spectacle dramatique subit toute une série de substitutions. À la langue orale du nord de l'Ontario s'est substituée une poésie châtiée et rédemptrice qui déploie les lettres d'un code français universel ; à la référentialité géographique qui avait marqué autrefois le théâtre identitaire, des lieux dépouillés et oniriques. (Même *Rebut*, malgré la grande matérialité qu'impose sa forme de théâtre de rue, n'échappe pas à la poussée vers l'abstraction.) Finalement, on voit que cette tendance « onirique-poétique » s'est accentuée au fil des ans et on serait en droit de se demander si elle va bientôt éclipser l'autre pratique, le théâtre dit « de la société », qui s'était développée en parallèle pendant un moment mais qui s'est estompée avec la mise en scène de *Frères d'hiver*. Ce choix avait tout l'air d'un pari. Sans doute ce pari Beddows l'a-t-il fait dans l'espoir que le public franco-ontarien soit de plus en plus friand d'expériences esthétisantes et qu'il sache déchiffrer son bel algèbre subtil. Vu la réception critique de *Frères d'hiver*, il est clair que la critique francophone du milieu sait bien le faire.

## Annexe – Mises en scène de Joël Beddows (1998-2012)

| Titre | Auteur | Production et coproduction | Date |
|---|---|---|---|
| *East of Berlin* | Hannah Moscovitch | Great Canadian Theatre Company (Ottawa) | mars 2012 |
| *Frères d'hiver* | Michel Ouellette<br>adaptation : Joël Beddows<br>et Marie Claude Dicaire | Théâtre la Catapulte (Ottawa) et Chaire de recherche<br>sur la francophonie canadienne (pratiques culturelles) | septembre 2011 |
| *The Lavender Railroad* | Lawrence Aronovitch | Evolution Theatre (Ottawa) | mai 2011 |
| *Happy Days* (*Oh les beaux jours*) | Samuel Beckett | Foyle Arts Centre, Université d'Ulster (Derry, Irlande du Nord) | janvier 2011 |
| *Swimming in the Shallows* | Adam Bock | Cour des arts (Ottawa) | août 2010 |
| *Rage* | Michele Riml<br>traduction : Sarah Migneron | Théâtre la Catapulte et la Scène Colombie-Britannique (BC Scene)<br>du Centre national des Arts (CNA) | 2010-2012 |
| *Rebut* (*Trash*) | Sarah Migneron<br>traduction : Paula Danckert (jouée<br>dans les deux langues) | L'une des six pièces du *Projet Rideau Project*<br>Théâtre la Catapulte, Magnetic North Theatre Festival (MNTF),<br>biennale Zones Théâtrales (BZT) et Chaire de recherche sur la francophonie<br>canadienne (pratiques culturelles) | septembre 2009 (BZT)<br>juin 2009 (MNTF) |
| *The Empire Builders*<br>(*Les bâtisseurs d'empire*) | Boris Vian | Empire Builders Collective (Ottawa) et Third Wall Theatre (Ottawa) | février 2008 |
| *Le chien* | Jean Marc Dalpé | Théâtre du Nouvel-Ontario (Sudbury) | septembre-octobre 2007 |
| *Les entrailles* | Claude Gauvreau | Théâtre la Catapulte et Scène Québec du CNA,<br>en collaboration avec L'Espace Libre (Montréal) | avril 2007 |
| *Apocalypse à Kamloops* | Stephan Cloutier | Théâtre la Catapulte, Théâtre français de Toronto et Théâtre<br>la Seizième (Vancouver), avec l'appui du Théâtre français du CNA | janvier-mars 2007 |
| *Exit(s)* | Luc Moquin | Théâtre la Catapulte et Théâtre du Nouvel-Ontario (Sudbury),<br>en collaboration avec le Théâtre français du CNA, le Centre culturel<br>Frontenac (Kingston), le Centre culturel La Clé d'la Baie<br>(Penetanguishene) et le Conseil des Arts de Hearst | avril-mai 2006 |
| *La société de Métis* | Normand Chaurette | Théâtre la Catapulte, Théâtre français de Toronto,<br>Théâtre Blanc (Québec) et Théâtre français du CNA | 2005-2008 |
| *Cette fille-là*<br>*(The Shape of a Girl)* | Joan MacLeod<br>traduction : Olivier Choinière | Théâtre la Catapulte, Théâtre la Seizième (Vancouver)<br>et Théâtre français du CNA | 2004-2008 |
| *Le complexe de Thénardier* | José Pliya (mise en lecture) | Théâtre anglais et Théâtre français du CNA | novembre 2003 |
| *Victor Hugo, acteur politique* | Victor Hugo, collage de textes<br>(mise en lecture) | Théâtre français du CNA | février 2003 |
| *Le testament du couturier* | Michel Ouellette | Théâtre la Catapulte et Théâtre français du CNA | 2003-2005 |
| *Safari de banlieue* | Stephan Cloutier | Théâtre la Catapulte et Théâtre français du CNA | 2001-2005 |
| *Faust : chroniques de la démesure* | Richard J. Léger | Théâtre la Catapulte | 1999-2001 |

## BIBLIOGRAPHIE

[Anonyme] (2011). Programme de *Frères d'hiver* de Michel Ouellette, production du Théâtre la Catapulte.

Beddows, Joël (2002). « Mutualisme esthétique et institutionnel : la dramaturgie franco-ontarienne après 1940 », dans Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, p. 51-73.

Beddows, Joël (2003a). « *Hawkesbury Blues* de Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens », dans Aurélien Boivin (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. VII : *1980-1985*, Montréal, Éditions Fides, p. 426.

Beddows, Joël (2003b). « *Nickel* de Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens », dans Aurélien Boivin (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. VII : *1980-1985*, Montréal, Éditions Fides, p. 640-641.

Beddows, Joël (2004). *Des planches à la palette*, tableaux de Suzon Demers, Sudbury, Éditions Prise de parole.

Beddows, Joël (2005). Entretien avec Stéphanie Nutting, 5 mars.

Beddows, Joël (2011). Entretien avec Stéphanie Nutting, 23 octobre.

Bertrand, François (2004). « Les francophones de la ville d'Ottawa (Ontario) : profil statistique », avec la collaboration de Sophie LeTouzé, Ottawa, Centre interdisciplinaire de recherche sur la citoyenneté et les minorités (CIRCEM), Université d'Ottawa, [En ligne], [http://www.socialsciences.uottawa.ca/circem/pdf/profils/Ville-Ottawa-2004.pdf] (10 novembre 2011).

Chaurette, Normand (1983). *La société de Métis,* Montréal, Éditions Leméac.

Chevrier, Michel (2009). *The Oral Stage: a Comparative Study of Franco-Ontarian Theatre from 1970 to 2000*, Saarbrücken, VDM, 2009.

Dalphond, Claude Edgar, et Claudine Audet (2004). « Chapitre 9 : Les pratiques culturelles dans la région de Montréal », dans Ministère de la Culture et des Communications du Québec, *Enquête sur les pratiques culturelles au Québec*, le Ministère, p. 335-376, [En ligne], [http://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/Enquete_pratiques_culturelles/Chap9_pratiques_culturelles_regionMontreal.pdf] (19 février 2012).

Ducharme, Francis (2010). « Quand le théâtre joue à se prendre pour du tourisme : les déambulatoires audioguidés d'Olivier Choinière », *L'Annuaire théâtral*, nº 47 (printemps), p. 85-101.

Langston, Patrick (2009). « Theatre Review: The Rideau Project », *The Ottawa Citizen*, 6 juin, [En ligne], [http://www.ottawacitizen.com/entertainment/story.html?id=1670472].

Moss, Jane (2000). « Le théâtre franco-ontarien: Dramatic Spectacles of Linguistic Otherness », *University of Toronto Quarterly*, vol. 69, nº 2, p. 587-614.

Moss, Jane (2010). « Le théâtre francophone en Ontario », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Éditions Prise de Parole, p. 71-111.

Nietzsche, Friedrich ([1872] 1940). *La naissance de la tragédie*, traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard.

Nutting, Stéphanie (2007). « Le théâtre et sa doublure : *Le testament du couturier* de Michel Ouellette », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 28, nº 1, [En ligne], [http://journals.hil.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/11106/11790] (10 novembre 2011).

Nutting, Stéphanie, et François Paré (dir.) (2007). *Jean Marc Dalpé : ouvrier d'un dire*, Sudbury, Éditions Prise de parole.

Ouellette, Michel (2006). *Frères d'hiver*, Sudbury, Éditions Prise de parole.

Ouellette, Michel (2011a). *Frères d'hiver*, en collaboration avec Joël Beddows, texte dramatique inédit.

Ouellette, Michel (2011b). « Autrement : une rencontre avec Michel Ouellette », propos recueillis par Marie-Pierre Proulx, dans [Anonyme], Programme de *Frères d'hiver* de Michel Ouellette, production du Théâtre la Catapulte.

Paiement, André (2004a). « Moé j'viens du Nord, 'stie », dans *Les partitions d'une époque : les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, vol. 1, préface de Joël Beddows, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française ».

Paiement, André (2004b). « Lavalléville », dans *Les partitions d'une époque : les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, vol. 2, préface de Joël Beddows, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française ».

Proulx, Mélissa (2005). « Joël Beddows : le jardin aux portraits », *Voir*, édition Gatineau / Ottawa, 17 novembre, [En ligne], [http://voir.ca/scene/2005/11/17/joel-beddows-le-jardin-aux-portraits/], (17 novembre 2011).

Ruprecht, Alvina (2010). « Le théâtre franco-ontarien : entretien avec Joël Beddows, directeur artistique du Théâtre la Catapulte, Ottawa, Canada », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 13, nº 2 (octobre), p. 287-314, [En ligne], [http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-journal,id=134/] (10 février 2012).

Sarrazac, Jean-Pierre (2012). « Samuel Beckett », dans *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], [http://www.universalis.fr/encyclopedie/samuel-beckett/] (3 février 2012).

Vallée, Danièle (2003). « Le Théâtre la Catapulte présente *Le testament du couturier : une surprenante confection théâtrale cousue de fil noir* », *Liaison,* nº 119 (été), p. 40-41.