

Le théâtre documentaire et la langue au Canada francophone

Nicole Nolette

Université de Waterloo, Canada

Abstract Documentary theatre has been gaining popularity among Francophone artists in Canada over the past decade. This article examines the creative process and reception of two documentary theatre productions created in Ottawa and Moncton in 2023 and 2025 to demonstrate that this form revives an artistic engagement with language that previous generations had set aside in favour of themes considered more universal. Drawing on both private and public documents, these artists from official-language minority communities highlight the precarity of the broader public initiative of official bilingualism in Canada.

Keywords French-Canadian theatre. Documentary theatre. Linguistic minorities. Language anxiety. Official bilingualism.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Les théâtres documentaires et la transcription de l'oralité. – 3 *Oh! Canada* et l'oscillation entre les documents publics et privés. – 4 *Parler mal* ou l'enquête sociolinguistique comme démarche documentaire. – 5 Conclusion.

1 Introduction

En vogue en Europe depuis le tournant du millénaire, le genre du théâtre documentaire est particulièrement prisé par les artistes francophones du Canada depuis une dizaine d'années. Dans les pages qui suivent, je montrerai comment, dans la dramaturgie des spectacles *Oh! Canada - Chapitre 1: L'Est du pays* créé à Ottawa en 2023 et *Parler mal*, créé à Moncton en 2025, les artistes de théâtre acadiens et franco-ontariens puisent aux documents publics comme aux documents privés pour construire une nouvelle esthétique de la

perte linguistique.¹ J'avancerai l'idée que ces artistes produisent des spectacles qui peuvent ressembler en certains points à ceux de leurs homologues québécois, pour qui « l'authenticité du document perd de son importance au profit de sa spectacularisation et d'une utilisation ludique de l'information » (Guay, Thibault 2020, 17). D'autres encore construisent, à partir de documents tirés de la sociolinguistique et d'entretiens intimes avec des sociolinguistes, la légitimité de leur propre expérience de la minorisation linguistique, mise en scène dans un respect du document authentique comme du projet politique du bilinguisme officiel. En Ontario comme en Acadie, la répétition dramaturgique de la perte de la langue adopte ainsi depuis environ cinq ans un nouveau costume, celui du théâtre documentaire.

2 Les théâtres documentaires et la transcription de l'oralité

Dans l'ouvrage sur les théâtres documentaires qu'elles publiaient en 2019, Béatrice Picon-Vallin et Erica Magris expliquaient par rapport à ce phénomène contemporain en arts vivants que

Les intentions sont variables – informer, dénoncer, pousser à l'action, montrer l'inattendu, donner la parole à ceux qui ne l'ont pas, transmettre, partager, rencontrer... Mais l'élément commun concerne les opérations sur et autour des documents qui sont à la base des créations. (9)

Au Québec, les chercheurs Hervé Guay et Sara Thibault publiaient, l'année suivante (2020), l'ouvrage *L'interprétation du réel. Théâtres documentaires au Québec*, où il et elles proposaient d'aborder avec les contributeurs et contributrices: « toute proposition [théâtrale] intégrant à son noyau des fragments de réel, d'où qu'ils proviennent et peu importe la latitude prise par la suite à l'égard des "documents" rassemblés ». (Guay, Thibault 2020, 7)

Guay et Thibault associent l'émergence du théâtre documentaire au Québec au tournant du millénaire à deux jalons importants de l'histoire théâtrale récente : la fondation en 2000 du Théâtre Porte Parole, compagnie emblématique de cette esthétique et le passage en 2001 du spectacle *Rwanda 94*, du collectif belge Groupov, dans le cadre du Festival TransAmériques (FTA), grande fête montréalaise des arts vivants branchée sur le réseau festivalier international de la danse

¹ Le Saux-Farmer, D.; Savoie, N.F. (2025). *Oh ! Canada – Chapitre 1: L'Est du pays*. Manuscrit inédit. Richard, B. ; Robichaud, G. (2025). *Parler mal*. Manuscrit inédit, 3 mars.

et du théâtre contemporains. Dans le quart de siècle qui nous sépare de ces événements, le théâtre documentaire se serait suffisamment développé au Québec pour qu'on en distingue maintenant deux formes ou esthétiques majeures. La première, privilégiée par le Théâtre Porte Parole et « ses émules » (17), se caractérise par une approche critique des documents publics. Préconisant quant à elle une approche « postpolitique » des documents privés, la deuxième forme de théâtre documentaire, peut-être « néodocumentaire », serait mise en pratique par des collectifs comme Système Kangourou, Olivier de même, et Projet MÛ. Entre les deux se situeraient les créations des artistes Anaïs Barbeau-Lavalette, Émile Proulx-Cloutier ou Alexandre Fecteau, qui pourraient « osciller » entre la première et la deuxième forme de théâtre documentaire, et dont l'usage des récits privés sert à « mettre de l'avant un projet d'envergure publique » (17).

Peu importe la mouvance à laquelle souscrivent les artistes, il émerge un consensus par rapport à l'utilisation des documents issus de la transcription des entretiens : « ne pas littériser ou trop dénaturer l'oralité des voix recueillies » (16). Selon Guay et Thibault, reprenant ici une expression de Lise Gauvin (2000, 8), « la chose risquerait d'être mal interprétée au Québec en raison de la "surconscience linguistique" qui y prévaut ». Gauvin signalait ainsi que les littératures francophones proposaient toutes « une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature dans des contextes différents ». Au sein des théâtres documentaires du Québec, la littérisation ou la dénaturation de l'oralité pourrait avoir l'effet d'« une dépossession supplémentaire infligée aux dominés par ceux et celles qui sont censés vouloir faire entendre leurs voix » (Guay, Thibault 2020, 16).

La surconscience linguistique concerne non seulement le théâtre québécois, mais également ceux qui débordent des frontières du Québec, vers l'Ouest ou vers l'Est du Canada, en Ontario et en Acadie, là où le français est toujours une langue officielle mais où les francophones se trouvent en contexte profondément minoritaire. Par rapport à la dramaturgie francophone de l'Ontario, François Paré stipulait en 1994 que « ce théâtre répète inlassablement la perte irrémédiable de la langue et l'accès à un langage qui ne saurait en être qu'une pauvre approximation » (1994, 28). Au Canada francophone, cependant, les années 1990 et le début des années 2000 ont vu se développer des esthétiques théâtrales profondément « post-identitaires » (Moss 2005, 57-71), c'est-à-dire urbaines, universalisantes et dans certains cas post-dramatiques (Nolette 2015). Lucie Hotte (2021, 124) évoque même l'idée d'un « désinvestissement » de la littérature : « Cela ne veut pas dire que le politique et le littéraire ne se rencontrent plus, mais cela est plus rare ». Il est d'autant plus étonnant de voir la résurgence au tournant de la deuxième décennie du nouveau millénaire de problématiques

identitaires liées à la langue chez les artistes de théâtre franco-canadiens contemporains.

3 Oh! Canada et l'oscillation entre les documents publics et privés

Le spectacle *Oh! Canada – Chapitre 1 : L'Est du pays* s'élabore depuis 2016 à partir du Théâtre la Catapulte que dirigeait de 2017 à 2023, à Ottawa, la comédienne et metteuse en scène d'origine franco-manitobaine Danielle Le Saux-Farmer. Le Saux-Farmer se rallie à Nicolas Gendron, comédien et metteur en scène québécois. Les deux s'intéressent à la situation du français au Québec à l'occasion des 40 ans de l'importante politique linguistique de la Loi 101 en 2017 et des 50 ans de la Loi sur les langues officielles au niveau fédéral. Pour Le Saux-Farmer, qui a fait une activité de promotion et de médiation culturelle importante autour du projet, l'objectif était de travailler ensemble les faits documentés et les émotions personnelles liées à la langue : « Je me demandais, c'est quoi la distance qu'on a entre le ressenti qu'on a envers la langue française et sa survie et le danger, et les données. Et c'est quoi, vraiment, les risques, et c'est quoi les pistes de solution. » (La Nouvelle Scène Gilles Desjardins 2024). La forme du théâtre documentaire leur semble alors aller de soi : « C'est dans la mouvance, dans l'ère du temps, a lancé Danielle Le Saux-Farmer, d'avoir une approche documentaire théâtrale. Au-delà de ça, on sentait qu'on n'était pas satisfaites avec la fiction ; donc on voulait aller voir les faits de plus près » (citée dans Dumais 2025).

Le processus de recherche et de collecte des données des artistes s'échelonne sur plusieurs années : interviewés par Flavie Boivin-Côté pour la revue de théâtre québécoise *Jeu* en 2021, Gendron et Le Saux-Farmer expliquent avoir « enregistré une quantité monstre de récits et d'anecdotes depuis le début de leurs recherches » (69). Selon eux, ces informations seraient « venues à 50 % des spécialistes (politicien·nes, enseignant·es, sociolinguistes...) et à 50 % du public » (cités dans Boivin-Côté 2021, 69).

En soulignant les outils législatifs qui ont à la fois protégé le français au Québec et qui ont consacré le Canada comme pays à deux langues officielles, Nicolas Gendron et moi, on a voulu effectuer une recherche de terrain et documentaire, avec des intellectuels, des experts et des statistiques, pour mieux comprendre quel est le clivage entre ce qu'on ressent et ce qu'on entend. (Le Saux-Farmer citée dans Dumais 2025, souligné dans le texte)

Ici, les artistes oscillent entre les documents publics issus « des intellectuels, des experts et des statistiques » et leur propre

ressenti, construisant une archive hybride composée des données sur la situation du français au Canada et les expériences vécues au quotidien. L'aller-retour entre les faits documentés et le vécu intime déjoue en quelque sorte l'intrigue conventionnelle du théâtre documentaire, ainsi que l'observe Flavie Boivin-Côté pour qui

le concept de théâtre documentaire demande aux artistes qui s'y prêtent d'être au même niveau que le public, c'est-à-dire dans la position socratique de celui ou celle qui ne sait rien. Toutefois, personne ne part sur un pied d'égalité lorsqu'il est question de la langue. C'est un sujet extrêmement personnel, lié à de nombreuses expériences émotives. (2021, 69)

Au lieu de prétendre ne rien savoir, les interprètes adoptent ainsi des postures typées qui incarnent différentes expériences et expertises quant à la langue française au Canada, ce qui pourrait permettre l'identification d'une variété de spectateurs au sein du public.

Les artistes reproduisent cette opposition au moment de présenter différentes itérations du spectacle auprès de différents publics. En 2019, à l'occasion de la biennale Zones théâtrales et du 50^e anniversaire de la Loi sur les langues officielles du Canada, Gendron et Le Saux-Farmer organisent un forum citoyen autour de la question du fait français au Canada et au Québec et y invitent trois spécialistes :

- Me Frédéric Bérard, politologue et codirecteur fondateur de l'Observatoire national en matière de droits linguistiques ;
- la professeure Linda Cardinal, alors titulaire de la Chaire de recherche sur la francophonie et les politiques publiques de l'Université d'Ottawa, et
- la professeure Shana Poplack, directrice du Laboratoire de sociolinguistique de l'Université d'Ottawa.

Ces trois spécialistes exposent le résultat de leurs recherches, après quoi les artistes invitent les membres du public, composé surtout d'artistes et de diffuseurs de théâtre franco-canadiens, à réagir à leurs propos en témoignant de leur propre expérience de la minorisation du français. Se creuse ainsi de nouveau l'écart entre le ressenti des artistes (le vécu) et (l'observé) l'expertise des chercheurs, considérées comme froides et loin d'une authentique expérience de vie.

Le spectacle, quant à lui, ne sera créé que cinq ans après la tenue du forum citoyen, en 2024-2025, après plusieurs détours dont un changement de collaborateur pour Le Saux-Farmer, qui travaille depuis l'hiver 2022 avec Noémie F. Savoie, « créatrice de Québec » qui aurait étudié en linguistique à Ottawa et habité à Halifax (Dumais 2025). Le spectacle est d'abord créé devant un public français et

international au Festival Zébrures de Limoges, en France, en septembre 2024. Deux mois plus tard, il est monté à La Nouvelle Scène Gilles Desjardins d'Ottawa, où le Théâtre la Catapulte a élu domicile, avant d'être diffusé au Québec en février 2025.

Décrivant le montage des composantes de ce spectacle, Danielle Le Saux-Farmer affirme : « Faire de la création théâtrale, c'est faire des choix [...] On est au théâtre, pas dans un cours d'université » (citée dans Crustin 2024). Le Saux-Farmer intègre ainsi au spectacle des anecdotes de son propre cru sur l'exclusion vécue au Conservatoire de théâtre de Québec, où on lui aurait dit qu'elle devait changer son accent franco-ontarien, qui avait déjà remplacé le franco-manitobain, pour s'adapter aux scènes québécoises. Elle n'arrive plus, raconte-t-elle, à alterner entre les deux : elle ne se rappelle plus comment elle a déjà pu parler avec un autre accent. Elle s'affirme cependant aujourd'hui comme « militante franco-ontarienne convaincue ». Le Saux-Farmer ajoute également quatre parcours parallèles au sien calqués sur ceux des interprètes. Le comédien torontois issu d'une famille égyptienne Ziad Ek « ne voit pas le français comme un marqueur identitaire » alors que pour Moriana Kachmarsky, originaire de l'Ukraine ayant grandi à Toronto et travaillant à Ottawa, « parler français est un choix ». Ces interprètes franco-ontariens sont accompagnés du comédien francophone de l'Acadie (ou serait-ce tout simplement Acadien?) Carlo Weka, ainsi que de la cocréatrice québécoise Noémie F. Savoie. Les solidarités entre ces francophones de différentes provinces ne sont toutefois pas évidentes. Tous ces interprètes qui font carrière sur les planches en français témoignent de manière incarnée de leurs différents rapports affectifs à cette langue, diversifiant ainsi la perspective de Statistique Canada selon laquelle les francophones seraient les personnes qui identifient le français comme langue principale parlée à la maison.

La critique du spectacle trouve cependant que contrairement à ce qu'affirme Le Saux-Farmer, on est plus près du cours d'université que du théâtre. C'est ainsi que Rachel Crustin de la plateforme *ONFR* décrit la réaction du public au moment où elle était elle-même spectatrice :

Si la pièce réussit à rendre digeste le fruit de cinq ans de recherches, la première moitié fait plus penser à une conférence qu'à une œuvre théâtrale, présentant un grand nombre de statistiques. La représentation à laquelle ONFR a assisté s'est donnée devant un public adolescent, qui répondait peu aux références censées interpeler les spectateurs.

Crustin voit néanmoins comment le public pourrait être interpellé par l'esthétique du spectacle. Elle explique que : «[l]e public participe aux discussions, devant faire appel à ses connaissances générales, répondre à des questions sur son propre ressenti, et même élire la pire région de l'Est du Canada». C'est dire que les créatrices de *Oh! Canada – chapitre 1 : L'Est du pays* génèrent la participation du public à la fois à partir de l'expérience ressentie des interprètes, appelés à représenter les spectateurs franco-canadiens et québécois, et à partir de l'utilisation ludique des documents publics sur l'état du français au Canada.

4 Parler mal ou l'enquête sociolinguistique comme démarche documentaire

Alors que le spectacle *Oh! Canada – Chapitre 1 : L'Est du pays* quittait la scène du Théâtre Denise-Pelletier à Montréal le 1^{er} mars 2025, le spectacle *Parler mal* de Bianca Richard et Gabriel Robichaud prenait l'affiche en avril 2025 au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui dans la même ville. Et alors qu'*Oh! Canada* arrivait d'Ottawa, à l'Ouest de Montréal, *Parler mal* débarquait de Moncton, c'est-à-dire de l'Est du pays. Comme le projet *Oh! Canada, Parler mal* en était « encore au stade de la recherche et de la collecte de données » (Boivin-Côté 2021, 67) en 2021. Ce stade de la recherche comportait trois éléments pour Bianca Richard et Gabriel Robichaud, les deux artistes responsables du projet :

1. d'abord, préparer une biographie langagière ;
2. ensuite, interviewer des « personnalités publiques et des expert-es sur la question de la langue française » (68) ; et enfin,
3. se rendre dans les écoles « afin d'observer comment l'insécurité linguistique se vit aujourd'hui, comment elle touche la jeunesse, comment elle s'articule. » (68).

Ces trois éléments se trouvent dans le spectacle composé de 12 courtes scènes présenté en 2025. Comme *Oh! Canada, Parler mal* regorge d'anecdotes tirées de la vie de ses interprètes, qui mettent en scène en leur propre nom leur propre insécurité linguistique, de même que leur enquête sur l'insécurité linguistique. On apprend ainsi à l'ouverture du spectacle que d'autres enfants se seraient moqués d'une Bianca alors âgée de 7 ans pour son utilisation du mot « télécommande » plutôt que « *remote control* » (Richard, Robichaud 2025, 1), que Gabriel se serait souvent fait dire : « quand on t'entend parler, on le sait pas que t'es acadien » (3). Le montage juxtapose ensuite les figures de Gabriel et Bianca en professeures de sociolinguistique qui présentent leurs biographies langagières,

« une tâche d'écriture narrative permettant [...] de rendre compte de leur bagage et expériences linguistiques » (Bedou, Hamel 2021, 3). Dans le spectacle, Bianca-le-professeur présente l'exercice ainsi : « Afin de préciser le climat géographique et socio-politique de notre projet, nous vous présentons ce soir le fruit de notre recherche assez exhaustive au sujet de nos... sujets. » (Richard, Robichaud 2025, 8). Le public apprend alors que Bianca Richard et Gabriel Robichaud seraient nés au sud-est du Nouveau-Brunswick, province officiellement bilingue dont le tiers de la « population a le français comme langue maternelle » (8), dans une région « d'où est originaire le chiac », « un mélange de français / de vieux français / d'anglais / de verbes anglophones conjugués en français » (9) parlé par les francophones.

Sont alors évoqués les parcours géographiques et linguistiques des parents de Gabriel et de ceux de Bianca, auxquels s'apposent ceux des sujets eux-mêmes. Le père de Gabriel « est né au Québec / Le père de son père venait de Moncton / La mère de son père de Memramcook / Un village à 20 minutes de Moncton » (10). Sa mère « est née à Campbellton dans le nord du Nouveau-Brunswick / Ses parents à elle sont nés là-bas aussi / Là-bas non plus, on ne parle pas chiac / On parle français / Ou anglais / Ou autres / Ça dépend des familles » (11). Le père de Bianca, quant à lui, « vient de Notre-Dame », comme ses deux parents à lui (10). Sa mère, pourtant,

est née à Boston, au Massachussetts
La mère de sa mère vient de Notre-Dame
Le père de sa mère venait de Shediac Bridge
À 15 minutes de Notre-Dame
La famille est restée aux États-Unis plusieurs années
Mais ils sont revenus à Notre-Dame quand la mère de Bianca
avait 12 ans
Elle ne parlait pas un mot de français en arrivant
Même si ses deux parents étaient francophones
Aujourd'hui, elle se considère francophone
Bianca le sait
Elle le lui a demandé. (10-11)

Si ces biographies langagières semblent moins évocatrices des parcours d'immigration internationale qui marquent les récits des interprètes dans *Oh! Canada*, elles dévoilent tout de même les effets de la migration et de la mobilité culturelle sur le rapport que peuvent entretenir les interprètes de *Parler mal* à la langue qu'il et elle parlent. Bianca, par exemple, « ne se souvient pas du moment où elle a appris le français et l'anglais / Elle a l'impression que c'est arrivé en même temps / Avec l'acadieneté du côté de son père / Et la *love of the American Culture* du côté de sa mère » (11). Pour Gabriel,

par contre, « Tout avait sa place / À la maison / On parlait français / On parlait anglais, c'était pour le pratiquer / Et le chiac / C'était avec les amis / Chaque chose en son temps » (11).

Or le récit de vie de ces deux interprètes croise également la sociolinguistique lorsque Gabriel prête un livre à Bianca, un ouvrage savant d'Annette Boudreau publié chez Classiques Garnier en 2016, intitulé *À l'ombre de la langue légitime. L'Acadie dans la francophonie*. Dans le spectacle, le don du livre qui passe de Gabriel à Bianca génère une coupure médiatique : sur un écran derrière les acteurs, on projette une vidéo d'Annette Boudreau, autrice de l'ouvrage, vidéo assurément enregistrée par les créateurs du spectacle. Annette Boudreau tente d'y décrire l'insécurité linguistique :

ANNETTE BOUDREAU (à l'écran)

L'insécurité linguistique, c'est un peu difficile à définir, mais j pense que c'est une forme de peur ou de malaise de ne pas être à la hauteur ou de ne pas trouver la langue ou la variété ou les mots qu'il faut quand on se trouve en présence d'une personne qui symbolise la norme, qu'est une norme imaginaire dans l'esprit, c'est sûr, mais il faut aussi que cette personne-là qu'on ait une forme d'estime pour cette personne-là. J'veux dire si on est en présence d'une personne... OK non arrête, c'est pas bon ma réponse.. [sic] je savais que vous alliez me poser cette question la... (7)

Comme les premières anecdotes des interprètes, le premier document présentant l'experte en sociolinguistique n'est pas menaçant : Annette Boudreau illustre elle-même l'insécurité de la chercheuse devant la caméra (une « peur de ne pas être à la hauteur »), de même que sa propre insécurité linguistique, son malaise de « ne pas trouver... » « les mots qu'il faut ». Une mise à niveau s'opère ainsi entre les artistes devenus professeurs de sociolinguistique et la professeure de sociolinguistique devenue artiste sous l'effet de la caméra. En même temps que les documents privés générés par les artistes – leurs biographies langagières – acquièrent une certaine légitimité comme données de recherche, les documents à valeur « publique » générés par l'entretien avec la chercheuse abaissent cette dernière en faisant d'elle un sujet de l'insécurité linguistique dont témoignent les artistes.

La mise à niveau entre sociolinguistique et théâtre documentaire est grandement facilitée, selon moi, par la sociolinguistique à saveur autobiographique et créative que pratique Annette Boudreau vers la fin de sa carrière, au moment où elle publie l'ouvrage mentionné par Gabriel et Bianca. Pour preuve, d'autres documents publics issus des médias sont traités de manière beaucoup plus critique dans la scène 5, composée d'une série de citations tirées des chroniques

conservatrices des quotidiens acadiens et québécois *L'Acadie Nouvelle*, *Le Journal de Montréal* et *Le Devoir*, où le chiac par exemple est traité de « sous langue d'êtres handicapés en voie d'assimilation » (23). Les collègues d'Annette Boudreau, Françoise Gadet et Marie-Eve Perrot (2021, 10), signalent ainsi sur ses travaux :

Ce tissage serré entre le terrain de recherche et la vie ordinaire, elle l'a pleinement mis en lumière dans son ouvrage de parfaite maturité, qui constitue une véritable somme cherchant à comprendre, avec un ancrage solidement scientifique, à la fois d'où elle vient, le parcours qu'elle a suivi et ce vers quoi elle continue à tendre. À l'ombre de la langue légitime réussit, avec une puissance rare, à porter témoignage d'un tout aussi rare enchevêtrement entre l'histoire vécue et incorporée et la posture théorique et/ou le terrain investi.

Dans le spectacle de théâtre documentaire *Parler mal*, le témoignage d'Annette Boudreau, « témoignage d'un [...] rare enchevêtrement entre l'histoire vécue et incorporée et la posture théorique et/ou le terrain investi » n'est pas mis à l'écart par les artistes ou utilisé de manière ludique comme les documents publics dans le théâtre documentaire québécois ou comme dans le spectacle *Oh! Canada*. Le témoignage de la chercheuse devient à la fois un document public et privé. Il est réinvesti, récupéré pour sa valeur heuristique et affective. Les artistes redonnent la parole à la sociolinguiste, cette fois pour qu'elle propose une définition plus précise de l'insécurité linguistique, en mots confiants plutôt qu'en hésitations ou en silence.

Ok, Pour moi l'insécurité linguistique c'est le sentiment d'inéquation qu'une personne peut avoir dans une situation formelle de communication où elle a peur de pas nécessairement parler la langue qu'il faut, de trouver les mots qu'il faut. 01 :05:50 Elle a peur de perdre le sens de sa phrase, de trébucher et ça se manifeste surtout en présence de personnes qui représentent «la norme», une forme de norme que les gens ont construite dans leur tête comme étant un modèle à imiter 01:06:13 et je dirais que ce sentiment-là il est très fort dans la francophonie en général parce que le français s'est construit comme une langue unique, la même pour tous, depuis au moins la fin du 19e siècle et donc ça reste imprégné dans les consciences des individus. (Richard, Robichaud 2025, 33, souligné dans le texte)

Comme pour faire écho à la vulnérabilité de la sociolinguiste, Bianca s'ouvre à sa propre fragilité dans la onzième scène du spectacle : « Pendant une grande partie de ma vie j'ai présumé que je parlais mal / 'Parler mal' c'est sous-entendu par chez nous

/ Ça nous vient naturellement / 'Yeah sorry', j'parle mal » (37). La dramaturgie du spectacle assure cependant pour elle une certaine guérison en lien avec les mots d'Annette Boudreau : « j'ai aussi appris à me poser des questions / Tranquillement / À percer le silence / À en parler pis à m'exprimer » (38). Loin d'être critiqués par les artistes, les documents publics que constituent les ouvrages de sociolinguistique de Boudreau servent à l'émancipation et la sécurisation linguistique des protagonistes. Comme dans *Oh! Canada*, le spectacle de la perte linguistique engendre, de manière performative, une scénographie de la prise de parole pour l'interprète de théâtre.

Si, contrairement à ce qu'annonçaient les artistes au début de leur processus de création, les visites dans les écoles ne sont pas représentées dans le spectacle, mise à part une courte scène témoignant du passage de Bianca au secondaire, la production elle-même a amplement circulé dans le milieu scolaire, et bien au-delà du Nouveau-Brunswick. En plus d'adopter la forme du théâtre documentaire imaginée par les artistes au départ, leur quête personnelle et intellectuelle a fait l'objet de plusieurs transmédiation : une série de baladodiffusions est parue sur la plateforme nationale Radio-Canada Ohdio et un documentaire télévisuel de 52 minutes a été diffusé à la télévision nationale ICI télé en 2023. Le théâtre demeure néanmoins, ainsi que l'explique Richard,

le médium qui permet une réelle rencontre avec les gens. C'est palpable quand les gens se reconnaissent dans nos propos, même quand on parle de nos expériences personnelles. Cet échange, c'est la magie du théâtre qu'on ne retrouve pas nécessairement quand on produit des balados ou des films. (*Jeu* 2025)

Le théâtre, ici sous sa forme documentaire, demeure l'espace d'une sensibilité partagée, d'une identification forte précisément là où la perte de la langue fait mal.

5 Conclusion

En somme, les spectacles *Oh! Canada - Chapitre 1 : L'Est du pays* et *Parler mal* montrent que les artistes de théâtre francophones du Canada puisent aux documents publics comme aux documents privés pour construire une nouvelle esthétique dramatique de la perte de la langue. Dans *Oh! Canada*, Danielle Le Saux-Farmer et ses collaborateurs adoptent une approche qui oscille entre, d'une part, la critique des documents publics qui mettent en valeur l'expertise des politologues, sociologues et historiens, et d'autre part, la célébration des témoignages ressentis incarnés par les

artistes. Ils et elles présentent ainsi au moment de deux anniversaires importants un projet d'envergure publique des langues officielles au Québec et au Canada. Privilégiant quant à eux une approche « postpolitique » des documents privés, Bianca Richard et Gabriel Robichaud déploient dans leur projet de théâtre « néodocumentaire » *Parler mal* les sociolinguistes et leurs méthodologies pour creuser leur propre biographie langagière et le terrain des écoles qu'ils ont fréquenté. D'une part comme de l'autre, les artistes francophones du Canada construisent la légitimité de leur expérience personnelle de la minorisation linguistique et appellent leur public à la rencontre et au partage. Ils et elles se positionnent au même niveau que le public, mais considèrent que ce public est déjà initié aux questions linguistiques, voire qu'il a une expérience sensiblement partagée de cette question parfois douloureuse. À partir du dispositif du théâtre documentaire et néo-documentaire, et d'opérations sur et autour des documents privés et publics, ils et elles valorisent la coexistence de plusieurs variétés linguistiques dans une même pièce, dans un même spectacle. Ils et elles donnent une forme théâtrale contemporaine aux discours sur le plurilinguisme et la minorisation linguistique, sur la perte irrémédiable de la langue et l'accès à un langage qui ne saurait en être, comme le prévoyait François Paré, qu'une pauvre approximation.

Bibliographie

- Bedou, S.; Hamel, M.-J. (2021). « Raconter sa biographie langagière en la géolocalisant : le récit cartographique numérique comme outil de formation en didactique des langues secondes ». *La Revue de l'AQELS*, 34(1). <https://doi.org/10.7202/1076609ar>
- Boivin-Côté, F. (2021). « Le français hors-Québec : une mission pour les dramaturges ». *Jeu*, 179, 66-9.
- Boudreau, A. (2016). *À l'ombre de la langue légitime. L'Acadie dans la francophonie*. Paris: Classiques Garnier.
- Crustin, R. (2024). « Oh! Canada : du théâtre documentaire pour discuter du fait français ». *ONFR TFO*, le 4 décembre. <https://onfr.tfo.org/oh-canada-du-theatre-documentaire-pour-discuter-du-fait-francais/>
- Dumais, E. (2025). « "Oh! Canada – Chapitre 1: L'Est du pays": un théâtre documentaire intelligent et plein d'humour à voir à la Salle Fred-Barry du 18 février au 1er mars ». *La Bible Urbaine*, 5 février. <https://labibleurbaine.com/theatre/oh-canada-chapitre-1-est-du-pays-un-theatre-documentaire-intelligent-et-plein-dhumour-a-voir-a-la-salle-fred-barry-du-18-fevrier-au-1er-mars/>
- Gadet, F.; Perrot, M.-E. (2021). « Hommage. Le vécu et l'observé. Annette Boudreau, une sociolinguiste engagée ». Urbain, É.; Arrighi, L. (éds), *Retour en Acadie : Penser les langues et la sociolinguistique à partir des marges*. Québec: Presses de l'Université Laval, 9-18.
- Gauvin, L. (2000). *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal: Boréal.

- Guay, H.; Thibault, S. (éds) (2020). *L'interprétation du réel: théâtres documentaires au Québec*. Montréal: Nota Bene. Études culturelles.
- Hotte, L. (2021). « "Engagez-vous, rengagez-vous, qu'ils disaient!" Engagement et désinvestissement des écrivains franco-canadiens entre 1970 et 2010 ». Livernois, J. (éd.), *Écrire pour gouverner, écrire pour contester*. Québec: Presses de l'Université Laval, 111-27.
- Jeu (2025). « Cinq questions à Bianca Richard et à Gabriel Robichaud », *Jeu*, 9 avril. <https://revuejeu.org/2025/04/09/cinq-questions-a-bianca-richard-et-gabriel-robichaud/>
- La Nouvelle Scène Gilles Desjardins (2024). « Apprenez-en davantage sur Oh ! Canada avec Danielle Le Saux-Farmer - Théâtre Catapulte ». <https://www.facebook.com/watch/?v=619868130571944>
- Magris, E.; Picon-Vallin, B. (2019). *Les théâtres documentaires*. Montpellier: Deuxième époque.
- Moss, J. (2005). « Les théâtres francophones post-identitaires : état des lieux ». *Canadian Literature*, 187, 57-71.
- Nolette, N. (2015). *Jouer la traduction. Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.
- Paré, F. (1994). « La dramaturgie franco-ontarienne : la langue et la Loi ». *Jeu Revue de théâtre*, 73, 28-34.

