

Tradition, oralité et création théâtrale

Roger Parent and David Millar

Number 5, 1995

Traditions orales d'Amérique française

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1004537ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1004537ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa

ISSN

1183-2487 (print)

1710-1158 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Parent, R. & Millar, D. (1995). Tradition, oralité et création théâtrale. *Francophonies d'Amérique*, (5), 121–130. <https://doi.org/10.7202/1004537ar>

TRADITION, ORALITÉ ET CRÉATION THÉÂTRALE

Roger Parent et David Millar
Faculté Saint-Jean
Université de l'Alberta (Edmonton)

Le projet *Pour une théâtralité franco-albertaine* (PUTFA) visait à déterminer la valeur opératoire de la sémiologie de la culture dans l'élaboration de stratégies de développement culturel. À la recherche de moyens propices à stimuler la vitalité ethnolinguistique d'une communauté par l'art, ce projet voulait initialement cibler des procédés de jeu théâtral et de dramatisation qui favoriseraient l'articulation de la spécificité culturelle des Franco-Albertains. De septembre 1993 à mai 1994, quatre professeurs du Conservatoire d'art dramatique de Québec et une dizaine de comédiens semi-professionnels ont participé à cette tentative d'adapter la formation d'acteur au contexte culturel de la francophonie de cette province et, par extension, de l'Ouest.

Composée de quatre modules de six semaines¹, la formation proposée englobait les techniques d'interprétation, d'improvisation et d'écriture dramatique. À ce parcours se sont ajoutés des cours complémentaires en chant et danse² ainsi qu'un dernier module que Jean Guy, directeur du Conservatoire, avait intitulé « La préparation créative » et qu'il avait défini comme « regard sur l'histoire passée, observation de l'histoire récente, réflexion sur une dramaturgie régionale possible³ ». Ce volet s'éloignait des sentiers battus des méthodes de formation conventionnelles. Au delà des questions techniques, il s'agissait de trouver le moyen de sensibiliser les comédiens, de lieux d'origine différents, à l'horizon d'attentes du public francophone albertain de façon à mieux répondre aux besoins vitaux de cette culture. À cet égard, une approche interdisciplinaire axée sur l'ethnologie et l'histoire a fourni des éléments de solution importants qui, selon nous, indiquent l'apport de la littérature et de la tradition orale pour la création culturelle et la formation artistique, particulièrement au sein de cultures enfouies ou opprimées.

Module « La préparation créative » : problématiques principales

À première vue, cette rencontre entre un ethnologue, un historien de l'oralité et des comédiens peut sembler douteuse, car elle risque d'orienter l'expression culturelle vers sa dimension folklorique. Notre démarche se situait pourtant dans la lignée d'initiatives comme celles, par exemple, du Théâtre Passe Muraille⁴. Ce genre de théâtre exige plus de l'acteur que la capacité d'interpréter un texte. En improvisant à partir de récits tirés du vécu collectif, il interprète aussi la culture du milieu représenté. Dans l'optique

d'une telle « théâtralité », les besoins culturels reliés au contexte franco-albertain ont suscité une interrogation sur le préjugé négatif attribué à la tradition orale dans l'activité créatrice.

Le défi d'orienter la formation d'acteurs vers une culture spécifique soulevait aussi le problème des perspectives culturelles différentes, et parfois conflictuelles, mises en relation par le projet, tant chez le public que chez les stagiaires. Les comédiens provenaient de milieux francophones différents⁵. Certains éprouvaient un malaise à créer pour une culture qui n'était pas la leur. Par contre, les artistes « de souche » se trouvaient souvent incapables de verbaliser en quoi consistait leur identité culturelle, conséquence inévitable d'une collectivité privée, depuis près d'un siècle⁶, d'écoles et d'autres moyens légitimes de transmission culturelle. De fait, le caractère hétérogène du groupe reflétait les strates multiples du public cible.

Au plan théorique, nous ferons état de trois principes sémiologiques dont la valeur opératoire a été démontrée dans la résolution, du moins partielle, de ces problématiques. De Tynianov, nous avons retenu le double postulat du fonctionnement systémique de l'œuvre littéraire et de la nature de l'évolution esthétique comme substitution de systèmes. Notre stratégie pédagogique doit aussi beaucoup au concept des fonctions culturelles de Lotman qui a facilité l'identification de besoins culturels collectifs. Cette réflexion sémiologique servira à situer les contributions méthodologiques apportées par les ethnologues et les historiens de l'oralité au processus de formation. De plus, les techniques d'entrevue pour la cueillette des récits de vie et la sensibilisation au décodage des textes de la tradition orale comme signes de vécu collectif ont permis la découverte d'un terrain commun entre l'historien de l'oralité et l'artiste.

Les bases sémiologiques

La notion même de tradition semble aux antipodes de l'art dont la fonction dominante, en tant que système signifiant, consiste à générer des significations nouvelles⁷ et à créer un espace imaginaire générateur de possibles nouveaux. L'art annonce et prépare le changement social, dit le peintre Kandinsky : un art « qui ne renferme en soi aucune puissance d'avenir, qui n'est que le produit du temps présent et n'enfantera jamais " demain " est un art castré⁸ ».

La tradition orale : une littérature authentique

Les contes, légendes et chansons de la tradition orale constituent néanmoins des textes artistiques véritables dans le sens où Lotman entend ce terme :

l'expression dans un système déterminé de signes (la « fixation ») et la faculté de se présenter sous un certain rapport (dans le système des signaux fonctionnant dans une collectivité) en tant que « notion élémentaire »⁹.

Par exemple, les grandes catégories discursives du récit¹⁰ deviennent rapidement évidentes dans cette phrase du conte « La Branche d'olivier chantant » :

Toujours — dans les contes ça va vite — au bout d'un an et un jour, il va reconduire sa fille, puis là, il suit un petit chemin que l'ours lui avait indiqué¹¹.

Dans la voix, une instance narrative se manifeste ouvertement par les intrusions d'un narrateur qui commente l'univers fictif. L'ellipse mentionnée signale une distorsion temporelle au niveau de la durée. Le commentaire du narrateur et la modification à volonté du déroulement chronologique du récit deviennent signes d'omniscience dans la catégorie du mode.

Quant à la logique narrative¹² de cette histoire (qui raconte les aventures subies à la suite d'une branche d'olivier reçue en cadeau), l'armature syntaxique se développe autour de la quête de la jeune sœur : retrouver son mari, mi-prince, mi-ours. Dans le jugement objectif du texte, cette action devient un processus d'acquisition de mérite par rapport aux mobiles éthique (fidélité) et hédonique (passion amoureuse). La morale implicite qui se dégage de cette attribution de mérite s'ajoute à une série de traits caractéristiques (signes de début et de fin, morale, etc.) qui lui confèrent sa vérité formelle comme genre de la tradition orale¹³.

Du point de vue de leur fonctionnement systémique, le caractère oral ou écrit de ces textes ne change absolument pas leur nature intrinsèque en tant qu'œuvres proprement littéraires. En tant que système composé d'un ensemble d'éléments qui « se trouvent en *corrélation mutuelle* et interaction¹⁴ », l'œuvre d'art tire son unité formelle de l'interaction de ses liens intersystémiques, manifestation de ce que Tynianov a appelé la fonction synonyme ou constructive, « sa possibilité d'entrer en corrélation avec les autres éléments du même système et par conséquent avec le système entier¹⁵ ». D'autre part, la différence entre la valorisation de ce corpus par opposition à des œuvres non traditionnelles dépend des facteurs impliqués dans la réception de ces œuvres dans tel ou tel contexte social et met en évidence la présence de liens extrasystémiques ainsi que la fonction autonome de l'œuvre, c'est-à-dire « la corrélation d'un élément avec une série d'éléments semblables qui appartiennent à d'autres séries¹⁶ ». Cette fonction autonome ouvre la porte à des substitutions entre systèmes, soit par un remaniement hiérarchique intérieur ou par des emprunts aux systèmes voisins, mettant en branle le processus de l'évolution littéraire et esthétique.

Les liens extrasystémiques et la tradition orale

Porteuse de signes véritables de littérarité, la littérature orale obéit à la même dynamique évolutive que tout texte littéraire écrit, sa fonction autonome lui permettant d'entrer en relation avec d'autres types de systèmes et d'époques. Du point de vue de la simultanéité ou de l'évolution synchrone, on peut tenter de situer le conte et les autres genres traditionnels dans

leur milieu réel et dans leur temps de façon à en recréer le contexte communicatif. À cet égard, les écrits de l'ethnologue Jan Vansina montrent que la tradition orale comporte toujours une rétroaction communautaire qui guide, corrige et inspire la performance de l'artiste¹⁷. Or, la présentation publique du conteur, y compris le texte oral qui en ressort, constitue un acte théâtral. De fait, l'art du conteur se retrouve dans les formes dramatiques et les techniques d'expression dont traite le jeu d'acteur. Des liens extrasystémiques peuvent alors relier la tradition littéraire orale à un art connexe de son époque.

La tradition orale s'intègre aussi à d'autres arts et à d'autres époques dans les multiples transformations d'une évolution de type diachronique « provoquées par l'intrusion, à l'intérieur d'un système [...] d'un corps étranger¹⁸ ». Ainsi, l'art du conteur se retrouve toujours dans de nombreux programmes de formation professionnelle, comme à l'École internationale de théâtre de Jacques Lecoq à Paris. Par contre, dans la brochure descriptive de l'école, Lecoq précise que pour assurer la vitalité continue de cet art, comme des autres formes léguées par la tradition et l'histoire du théâtre, il faut que ces territoires dramatiques soient réimaginés dans la sensibilité de l'époque présente. Même phénomène de transformation dans le domaine de la musique populaire: la chanson *Germaine*, recueillie par Marius Barbeau auprès des habitants de Charlevoix et intégrée à l'album *Profil* du groupe Garolou, remonte aux temps des croisades et a été chantée par tous les peuples d'Europe¹⁹. Grâce au renouvellement apporté par les procédés musicaux qui donnent à cette interprétation de *Germaine* sa version joyeusement « rocailleuse », la chanson rejoint la sensibilité esthétique d'une autre génération.

Les liens intersystémiques entre les textes littéraires de la tradition orale d'une époque révolue et la production artistique actuelle révèlent ainsi la présence continue d'éléments traditionnels dans les procédés de création. Ces éléments se trouvent souvent intégrés à de nouveaux moyens de communication et de diffusion, telle la transposition des contes de Grimm dans les bandes dessinées de Walt Disney. La dichotomie tradition/création ne renvoie pas à deux réalités mutuellement exclusives et irréconciliables entre lesquelles les artistes devaient obligatoirement choisir, mais constitue plutôt un continuum de possibilités formelles entre deux champs de forces. Ces possibilités se trouvent non seulement dans l'évolution synchronique du présent, mais peuvent être empruntées à d'autres époques et à d'autres milieux.

La tradition orale et l'évolution

Tout comme le texte, la culture est un système ou plutôt une « hiérarchie de systèmes signifiants couplés dont la corrélation se réalise dans une large mesure par l'intermédiaire de leur rapport au système de la langue naturelle²⁰ ». Lotman et les sémioticiens de Tartu y distinguent trois fonctions fondamentales. La culture agit comme programme d'actions ou de fonctions auprès de la collectivité, comme mécanisme générateur de textes nouveaux

ou comme mémoire collective, « un appareil collectif de conservation et de traitement de l'information²¹ ».

Ces rôles de mémoire, de programme d'actions et de production textuelle fonctionnent de façon interdépendante. La combinaison particulière qui confère à une collectivité sa spécificité socioculturelle relève d'un principe organisateur permettant l'autorégulation de l'ensemble et l'invariabilité de sa structure : « la composition et les corrélations des sous-systèmes sémiotiques particuliers définissent en premier lieu un type de culture²² ».

Conçue à partir du modèle saussurien du signe linguistique, la théorie de Lotman présente la culture comme un système modelant second, appuyé sur le système premier du langage. Cette langue n'est pas automatiquement la langue naturelle de la collectivité. L'inverse se produit aussi. Que plusieurs cultures partagent le même code linguistique ne garantit pas une évolution et une identité communes, d'où le paradoxe constaté dans le projet : le fait de parler la même langue ne devenait pas *ipso facto* un point de ralliement entre les comédiens. Ce problème de communication interculturelle devenait en soi la manifestation de la fonction autonome des différentes cultures francophones rassemblées.

La culture comme système autonome

La culture des francophones de l'Ouest ayant un statut autonome véritable, la hiérarchie de ses fonctions culturelles diffère nécessairement de celles du Québec et des communautés d'expression française en Europe. Ayant reconquis après un siècle de luttes, le contrôle de leurs écoles et de leur système scolaire, les Franco-Albertains doivent reprendre le fil perdu de leur évolution culturelle. Énorme processus de création culturelle dans lequel l'art pourra, selon nous, jouer un grand rôle pour redéfinir cette identité fragmentée. Par contre, l'autonomie de cette culture exige l'adaptation des procédés et des credos artistiques des autres cultures à ses besoins et à la hiérarchie spécifique de ses fonctions culturelles. Si le modèle de Lotman est juste et si la mémoire collective constitue un des piliers principaux de la dynamique culturelle, alors la création culturelle dans la francophonie albertaine, et possiblement dans d'autres communautés semblables, doit adopter un parti pris sur le continuum tradition/création différent de celui prôné par le discours esthétique du Québec moderne.

La quête de modernisation pour combler un retard social et historique dans cette province a provoqué, comme dans le *Refus global* de Borduas, des réactions de rejet et de déni à l'égard de la notion de tradition :

D'ici à notre devoir est simple.

Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire²³.

Par contre, à la suite du succès international de la renaissance artistique suscitée par la Révolution tranquille, la production culturelle de cette collectivité

constitue la norme, implicite ou explicite, pour les autres communautés francophones du pays comme le montre, par exemple, le contrôle presque exclusif exercé sur la programmation artistique de Radio-Canada par les artistes du Québec.

Appropriées à l'horizon d'attentes de la population québécoise (ou devrions-nous dire montréalaise?), ces normes ne reflètent pas nécessairement la hiérarchie des fonctions culturelles des autres francophonies du Canada. Au Québec, la tradition orale se trouve déjà intégrée à l'héritage culturel. La mémoire collective représente un acquis. En Alberta, elle est à découvrir. Cette nécessité collective de reprendre contact avec un héritage historique, folklorique, légendaire et mythique nous semblait offrir une voie fertile à la création artistique. Dans le module de « La préparation créative », le fait de ne pas avoir éliminé *a priori* le corpus de la tradition orale a ainsi ouvert la voie à de nombreuses pistes pour le travail théâtral : dramatisation de légendes et de contes, exploitation de techniques d'expression comme le contage, narration avec chœur dramatique, etc. Au plan méthodologique, il fallait cependant trouver les moyens d'amener des comédiens et des comédiennes de différentes cultures francophones à dramatiser un passé qui n'était pas nécessairement le leur ou dont ils avaient peu conscience.

Les solutions méthodologiques

Le théâtre, le récit et l'histoire orale partagent un élément déclencheur : la mémoire émotive et kinésique. Par exemple, le « jeu vrai » développé par le Conservatoire d'art dramatique de Québec s'inspire beaucoup de l'enseignement de Jacques Lecoq dont les méthodes s'appuient sur le concept du « mimisme » comme acte de cognition, une « saisie du réel qui se joue dans notre corps. L'homme normal est "joué" par le réel qui se réverbère en lui²⁴ ». Dans le cadre du projet de formation, ce jeu très physique semblait ainsi répondre aux besoins d'un milieu où la langue et la culture se trouvent constamment menacées, permettant ainsi d'aller chercher le non-dit par le biais du non-verbal²⁵. Le sensoriel joue un rôle catalyseur dans d'autres types d'arts et de recherches. Qui ne sait pas que le goût d'un petit gâteau incite Proust à écrire *À la recherche du temps perdu*? À l'instar d'Alain Corbin, les anthropologues se lancent dans l'étude de l'odorat et de ses significations sociales²⁶. L'histoire orale dépend aussi de l'activation de la mémoire à long terme, surtout au moyen de stimuli sensoriels dont certains sont définis culturellement et d'autres agissent comme des indices mnémoniques de la subjectivité et de l'évolution individuelles²⁷. Selon certaines études, suivre ces traces pour développer un récit de vie a une valeur thérapeutique chez les gens âgés²⁸. La mémoire sensorielle apparaît donc comme point de départ essentiel au théâtre comme dans les domaines de l'histoire orale et de l'ethnographie. Un module de formation s'est établi autour de cette question, avec la participation des professeurs David Millar et Jean-Pierre Pichette (directeur du Département de folklore de l'Université de Sudbury) et de Maurice Morin (réalisateur indépendant d'émissions radiophoniques).

Ethnographie et tradition orale

La contribution du folkloriste Jean-Pierre Pichette a mis en évidence les richesses du patrimoine populaire comme matière éventuelle à dramatisation : musique, danse, contes, légendes, fêtes et croyances, travail quotidien et métiers. Au plan méthodologique, l'enregistrement vidéo d'une entrevue avec un couple pionnier d'Edmonton a montré que les méthodes d'enquête folklorique permettent de recueillir des « textes » de la tradition orale (dans le sens où l'entendent Lotman et Pjatigorskij) : contes, cahiers de chansons. De plus, ce type de recherche fait ressortir les systèmes signifiants reliés à la vie quotidienne, tels les jeux d'enfants, les métiers (la trappe, le domptage d'un cheval sauvage, la gestion d'une ferme ou d'un magasin), la cuisine, la médecine et l'architecture. Plus fondamentalement, l'approche ethnographique a servi à démystifier le stéréotype idyllique du « bon vieux temps », lieu de célébration entre les générations, pour faire entrevoir aux comédiens le courage de gens ordinaires dans la misère noire²⁹. Soulignons à cet égard le rôle joué dans la renaissance franco-ontarienne par une multitude de créations inspirées d'entrevues, notamment la série *Villages et Visages* de TVO, les films de l'ONF et le Théâtre du Nouvel-Ontario³⁰.

Maurice Morin, dans sa série d'émissions *Un siècle à l'horizon*, a fourni aux stagiaires l'exemple d'un montage d'histoire, de folklore et d'expériences personnelles. Son canevas de la vie francophone des Prairies, exprimé de vive voix, documentait beaucoup d'éléments culturels qui n'avaient jamais été mis par écrit auparavant. Cette approche a sensibilisé les acteurs aux significations sonores contenues dans les accents régionaux, la juxtaposition des voix, les bruits naturels et les pauses. L'expérience combinée de Maurice Morin en journalisme et en histoire orale lui a également permis de faire valoir l'importance de la notion de masse critique, c'est-à-dire la nécessité de se procurer un nombre suffisant de sources pour assurer la représentation adéquate d'un vécu diversifié. Un projet de pièce radiophonique avec les stagiaires est ressorti de l'exploration des possibilités dramatiques de diverses versions ethniques d'une légende manitobaine, « La Prairie du cheval blanc », entamant ainsi la réflexion sur la création interculturelle.

Histoire orale

En vingt ans de projets d'histoire orale, David Millar a développé sa théorie de « mémoires clés » dont le fonctionnement relève autant du pouvoir évocateur des sens physiques que des structures narratives reliées à l'expression verbale³¹. Ces mémoires créent une carte cognitive où elles agissent comme les lignes de force magnétiques, attirant et orientant les fragments de subjectivité les uns vers les autres. Liées aux changements de personnalité au cours des différentes étapes de la vie, elles organisent le récit de vie en une série d'images paradigmatiques. L'art du conteur, comme du comédien, dépend ainsi de l'accès et de la sensibilité à ces sous-textes iconiques.

Pour PUTFA, la formation en histoire orale comprenait les aspects suivants : écouter des entrevues provenant d'un projet franco-albertain des

années 80, discuter de sa thématique et en faire un mime, se sensibiliser aux techniques de question ouverte et d'écoute en entrevue. Les stagiaires devaient enregistrer une entrevue en groupe avec le professeur pour se familiariser avec l'utilisation du magnétophone, le placement du micro et la résolution des problèmes techniques. Au plan éthique³², il convient de rappeler ici quelques principes de communication propices à la création d'un climat de complicité et de confiance : expliquer clairement l'utilisation éventuelle de l'enregistrement, donner le contrôle de l'entrevue à l'informateur en le laissant signer la permission de dépôt à la fin, démarrer l'enregistrement avec une expérience particulière de son enfance, pratiquer un silence intéressé (la meilleure des questions ouvertes), inciter la personne à aller dans le détail : « Comment c'était d'être là ? »

Dans l'ensemble, la présentation visait à faire ressortir la multivocalité de l'histoire orale. En plus de l'histoire publique, autobiographique et familiale, il y a celle d'une localité ou d'une génération, des idées et des mentalités. Le récit de vie d'un individu peut s'enchevêtrer à plusieurs types de passé. Les cycles de la vie peuvent eux-mêmes fournir un sujet d'enquête. Parmi toutes ces options, il faut accepter que l'on ne découvre pas une seule vérité, mais qu'on reçoive plutôt de multiples témoignages. Si c'est un problème pour l'historien, pour l'acteur-créateur en quête de matière dramatique authentique, c'est un atout précieux. Effectivement, plusieurs pièces se sont développées à partir de l'histoire orale : *Il était une fois Delmas... mais pas deux fois, Paper Wheat, La Sagouine*³³.

Au plan méthodologique, les comédiens étaient encouragés à aller en profondeur, à faire ressortir les sentiments plutôt que les faits chronologiques, le privé avant le public, les traditions ancestrales de préférence aux jugements sur les jeunes d'aujourd'hui, le non-dit à l'anecdote usuelle. Comme mise en application, ils devaient interviewer un ami ou une amie, et improviser sur le « non-dit » de cette entrevue³⁴. Pourquoi le non-dit ? On voulait éviter une improvisation trop calquée sur l'événementiel, de type « drame documentaire » ; c'était aussi une façon de donner confiance aux acteurs, de les convaincre qu'ils pouvaient créer à partir de la complicité établie, de parvenir à une compréhension de l'intériorité de l'autre en dehors de toute verbalisation.

À la grande surprise de tous, faire démarrer l'improvisation à partir du non-dit de l'entrevue s'est avéré très fertile sur le plan créateur. Préalablement au travail collectif sur le thème, les improvisations individuelles avaient tendance à se référer aux faits du vécu relatés dans l'entrevue. Une fois mises sous la consigne du non-verbal, ces improvisations ont fusionné en un ensemble qui, évitant le piège du documentaire, combinait musique, danse et mime dans une expression théâtrale nouvelle profondément ancrée dans les sentiments et le vécu des francophones de la région. Le non-dit semble avoir conduit à une expression plus directe de l'émotivité et de l'universalité des récits de vie. Dans une formation idéale, si le temps le permettait, on bouclerait le processus en présentant la création aux informateurs et

en les invitant à donner leurs suggestions et leurs commentaires pour les réinvestir dans un nouvel encodage. Une rétroaction semblable guide et nourrit la représentation orale en Afrique et en Europe³⁵.

Conclusion

L'expérience interdisciplinaire du module de « La préparation créative » montre que l'historien, le folkloriste et le créateur dramatique peuvent faire cause commune autour de l'articulation d'une identité culturelle. Le fonds que recueille l'acteur pour une création pourrait servir à d'autres fins, constituer, par exemple, la matière de base à une analyse linguistique du dialecte franco-albertain. La notion de récit, ce système modélisant qui, de façon explicite ou implicite, véhicule une expérience personnelle et collective du monde, est fondamentale à la démarche. Le vécu inhérent au récit tourne autour de la mémoire sensorielle, puissance évocatrice de la vie émotive qui nourrit l'expérience subjective que font l'individu et la collectivité du monde. La mémoire sensorielle constitue ainsi un lien commun des plus importants entre tous ces types de recherche théoriques et artistiques.

L'historien recherche le témoignage involontaire parce que celui-ci comporte nécessairement moins de biais ; sa manifestation en entrevue provient de l'encouragement accordé au détail émotif et à l'absence d'interruptions. Le théâtre met en valeur les langages gestuel, corporel et vocal. La qualité de la production radiophonique dépend de la qualité des voix et des sons, d'une certaine redondance ou masse critique de matériaux à monter. La tradition créative, la représentativité ethnologique, la vérité historique aussi ne peuvent s'établir que d'après un certain corpus de variantes, un poids d'évidence. Chaque discipline peut ainsi apprendre des autres dans ce processus dialogique entre divers systèmes signifiants et, à travers la multiplicité des *patterns* et des constantes qui recourent leurs discours respectifs, faire avancer la constitution d'une culture. Si l'historien de l'oralité et l'ethnologue assurent la préservation de certains aspects précieux de la mémoire collective, le procédé artistique peut servir à en renouveler l'expression ou à en faire ressortir des significations nouvelles.

NOTES

1. Jean Guy, directeur du Conservatoire: techniques d'interprétation; Paule Savard: techniques d'interprétation et travail corporel; Marc Doré: improvisation; Jacques Lessard: écriture dramatique.

2. Laurier Fagnan: chant; Christine Hanrahan, assistée de Rachel Avery et de Maria Bokor: danse.

3. Jean Guy, « Autour d'un projet de formation entre l'Alberta et le Conservatoire d'art dramatique de Québec », prospectus en-

voyé au ministère des Affaires culturelles du Québec, 1^{er} novembre 1993.

4. Diane Bessai, *The Canadian Dramatist*, Vol. 2, *Playwrights of Collective Creation*, Toronto, Simon & Pierre, 1992, p. 31-130.

5. L'Ouest du Canada, le Québec et l'Europe.
6. En 1892, l'Ordonnance 22 a désigné l'anglais comme langue officielle de l'enseignement dans l'Ouest. Les francophones de l'Alberta ont alors cherché à préserver leur culture et leur langue à travers *des programmes d'étude occultes*. Des chercheurs, comme Yvette Mahé, constatent cependant l'échec de l'initiative, indiquant qu'un bon nombre d'enseignants « n'avaie[n]t pas la conviction et les compétences attendues pour aider [les] petits Canadiens français à grandir avec la mentalité de leur nationalité » (Yvette Mahé, « L'influence d'un curriculum caché dans le développement culturel des Albertains francophones (1892-1960) », communication présentée lors de la Journée du savoir, le 5 mars 1993, ACFAS — Alberta, p. 9). Ayant reconquis, un siècle plus tard, le contrôle de leurs écoles et de leur système scolaire grâce à la Charte des droits et libertés, les quarante mille francophones de l'Alberta connaissent toujours un taux d'assimilation de 65 p. 100.
7. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976, p. 261-276.
8. W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël/Gauthier, 1969, p. 37.
9. Juri M. Lotman et Alexandre M. Pjatigorskij, « Le texte et la fonction », *Sémiotica*, vol. 2, La Haye, Mouton, 1969, p. 205.
10. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 71-76.
11. Jean-Pierre Pichette, *Anthologie de la littérature orale du Canada français*, Sudbury, Université de Sudbury, 1985, p. 21.
12. Voir Claude Bremond, *La Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, 349 p.
13. Jean-Pierre Pichette, entrevue sur cassette vidéo, 14 avril 1994.
14. Iouri Tynianov, « De l'évolution littéraire », *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Seuil, 1965, p. 123.
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*
17. Jan Vansina, *Oral Tradition as History*, Madison, University of Wisconsin, 1985, p. 34-40; cf. Vansina, *De la tradition orale*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 1961.
18. Algirdas J. Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, vol. 1, p. 98.
19. Marius Barbeau, *Le rossignol y chante*, Ottawa, Musée national, 1962, p. 114, et Garolou, *Germaine*, dans son album phonographique *Profil*, 1979.
20. V.V. Ivanov, I.M. Lotman, B.A. Ouspenski, A.M. Piatigorskij et V.N. Toporov, « Thèses pour l'étude sémiotique des cultures », *Sémiotique*, Paris, Recherches internationales à la lumière du marxisme, nouvelle critique, 1974, n° 81 - 4, p. 147.
21. *Ibid.*, p. 143.
22. *Ibid.*, p. 130.
23. Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française du Québec*, tome III, (1945 à nos jours) — *La poésie*, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 208.
24. Jacques Lecoq, *Le Théâtre du geste: mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987, p. 17.
25. Roger Parent et David Millar, « Pour une théâtralité franco-albertaine: survol et genèse », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 6, n° 1, 1994, p. 27-46.
26. Alain Corbin, *Le Miasme et la Jonquille: l'odorat et l'imaginaire sociale aux XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1982, 334 p.; David Howes, « Le sens sans parole: vers une anthropologie de l'odorat », *Anthropologie et sociétés*, vol. 10, n° 3, 1986, p. 29-45; Annick Le Guerer, « Le déclin de l'olfactif: mythe ou réalité », *Anthropologie et sociétés*, vol. 14, n° 2, 1990, p. 25-45.
27. Alain Liury, *La Mémoire, résumés et théories*, 4^e éd., Liège, Mardaga, 1992, 236 p.; J.A. Neuenschwander, "Remembering Things Past: Oral Historians and Long-Term Memory", *Oral History Review*, 1978, p. 45-53; Louis Moss, Harvey Goldstein (dir.), *The Recall Method in Social Surveys*, Londres, University of London Institute of Education, 1979, 176 p.
28. Claudine Attias-Donfut, *Génération et âges de la vie*, Paris, PUF, « Que sais-je? » n° 2570, 1991, 126 p. et « La génération: un produit de l'imaginaire social », *Sciences humaines*, n° 37, mars 1994, p. 30-33; Willa Baum, "Therapeutic Value of Oral History", *International Journal of Aging and Human Development*, Vol. 12, No. 1, 1981, p. 49-53, et Robert N. Butler, "The Life Review: An Unrecognized Bonanza", p. 35-38 dans le même numéro.
29. André Girouard, « Les "Good Old Days" pas pour moi, ou Comment les Franco-Sudburois ont vécu la crise des années 1930 », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 5, 1983, p. 139-150.
30. Robert Dickson, « L'espace à créer et l'espace qui reste », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 4, 1982, p. 45-80; Paul-François Sylvestre, « L'héritage des années 1980: riche mais vulnérable », *Liaison Théâtre-Action*, janv. 1990, p. 25-39; Yolande Jimenez, « La saison des 20 ans: le Théâtre du Nouvel-Ontario donne la parole aux autres », *Liaison Théâtre-Action*, nov. 1990, p. 12-13; Jean-Claude Jaubert, « Des fées se penchent sur le berceau du cinéma ontariois », *Liaison Théâtre-Action*, nov. 1990, p. 25-39.
31. David Millar, « Mémoire, histoire orale et conscience historique », Nicole Gagnon (dir.), *L'Histoire orale*, Saint-Hyacinthe, Edisem, 1978, p. 39-54.
32. David Millar et Roger Parent, « Histoire orale et création dramatique: stratégies nouvelles en milieu minoritaire », à paraître dans *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 6, n° 2, 1994.
33. André Roy, *Il était une fois Delmas... mais pas deux fois*, [pièce inédite sur un village francophone de la Saskatchewan], 1990; 25th Street Theatre, *Paper Wheat: The Book*, Saskatoon, Western Producer, 1982, 95 p.; Antonine Maillet, *La Sagouine*, Montréal, Leméac, 1974, 215 p.
34. David Millar et Roger Parent, « Le non-dit », à paraître dans *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 7, n° 2, 1995.
35. Comparez la notion de « performance » dans Vansina (1985) avec celle de la formation de la mémoire collective dans Attias-Donfut (1994), et Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris, PUF, 1950, p. 68-79.