

El TNO y la evolución de la comunidad francófona de Sudbury (Ontario)

MARÍA TERESA PISA CAÑETE
Universidad de Castilla La Mancha
MariaTeresa.Pisa@uclm.es

Abstract

In 1971 “Le Théâtre du Nouvel Ontario” was founded in Sudbury (in the Northeast of Ontario) by a group of university students, willing to answer the questions “Who are we?” by the means of the arts and, specially, theatre. Those pieces of work were based on the everyday life (they talked about traditions and discrimination, but also about the possibility of a change for the better), were addressed to the young and the working class, and were written in the language of the region. Later, the authors as well as the public preferred more universal topics, and going to the theatre became an artistic experience. Nowadays, according to sociologists Laflamme and Mainville (2007), in order to get to know the people who go to the theatre, it is necessary to ask them about their likes, opinions and feelings. This methodology has been applied as the frame of work for the analysis of some data collected through field work among the French-speaking community of Sudbury in 2006.

Key-words

French Ontario, theatre, minority, social factors, leisure activities

Résumé

En 1971 Le Théâtre du Nouvel Ontario a été fondé à Sudbury (dans le Nord-est de l’Ontario) par un groupe d’étudiants universitaires, qui voulaient répondre à la question “Qui suis-je?” à travers les arts et, principalement, le théâtre. Ces pièces-là s’inspiraient de la vie de tous les jours (elles parlaient des traditions et de la discrimination, mais aussi de la possibilité de changer pour le mieux), s’adressaient aux jeunes et à classe ouvrière, et la langue utilisée était le français de la région. Plus tard, les auteurs, de même que le public, ont préféré des thèmes plus universels, et aller au théâtre est devenu une expérience sensorielle. De nos jours, selon les sociologues Laflamme et Mainville (2007), pour pouvoir connaître les spectateurs du théâtre, il faut leur demander leurs goûts, leurs opinions et leurs sentiments. Cette méthodologie a été utilisée comme le cadre de l’analyse de quelques données, qui ont été recueillies lors d’un travail de terrain parmi la communauté francophone de Sudbury en 2006.

Mots-clés

Ontario français, théâtre, minorité, facteurs sociaux, loisirs

1. Introducción

En este artículo nos proponemos estudiar, dentro del marco de la sociología, la comunidad francófona de Sudbury y, en concreto, los asistentes al “Théâtre du Nouvel Ontario” (al que nos referiremos con las siglas TNO) en dos etapas. El TNO fue fundado en la década de los años 1970, en el marco de un movimiento cultural de afirmación de la identidad en el Ontario francés. Entonces, el teatro desempeñó un papel prioritario tanto en la expresión como en la construcción de la identidad de esta comunidad pero, pasados unos años, los objetivos de los autores, al igual que las características de los espectadores, han cambiado. Para conocer a los espectadores de los años 70 y 80 nos serviremos de los testimonios de algunos de los artistas más influyentes de aquella época, mientras que para el estudio de los espectadores de principios del siglo XXI disponemos de un corpus recopilado en Sudbury en 2006. Para analizarlo seguiremos la metodología propuesta por los sociólogos Laflamme y Mainville (2007), basada en teorías de la acción. De este modo, nuestro texto constará de dos partes, una expositiva sobre el contexto histórico de la creación del TNO y otra analítica. Los resultados de este análisis nos permitirán conocer mejor la relación actual entre el teatro como actividad cultural y los espectadores del Ontario francés.

2. El contexto histórico

Consideramos que el nacimiento del movimiento cultural que nos ocupa está condicionado por una serie de acontecimientos históricos y sociales, siendo el principal desencadenante la Revolución Tranquila de Quebec, cuyos efectos se extendieron a las demás comunidades franco-canadienses. Junto a esta influencia hay que considerar otros hechos, tanto a nivel federal como de la provincia de Ontario: avances en la legislación lingüística y el desarrollo de la educación y de la cultura en francés, al igual que una serie de cambios en el sistema de valores de los franco-ontarianos.

Los acontecimientos sociopolíticos conocidos como la Revolución Tranquila, que tienen lugar en la segunda mitad de la década de los años 1960, están basados en una ideología nacionalista, entre cuyos fundamentos está la cuestión de la lengua francesa¹. La principal consecuencia social y lingüística de esa decisión política es la separación entre el nacionalismo quebequense y las minorías francesas del resto de Canadá. Estas minorías, al perder el referente cultural histórico de Quebec, se ven obligadas a autodefinirse en relación, no sólo frente al referente quebequense, sino también frente al grupo anglófono dominante. El modelo quebequense es aquel de una sociedad tradicional en la que la religión y las costumbres man-

1 Para conocer la situación de la lengua francesa en aquella época, su valor simbólico en la sociedad y las distintas opiniones sobre qué variedad de esta lengua promover (si la normativa o la vernácula), consúltese: Cajoleit-Laganière, Hélène & Pierre Martel. 1995. *La qualité de la langue au Québec*. Quebec, Institut Québécois de la recherche sur la culture.

tienen la cohesión del grupo, mientras que el grupo anglófono ejerce un poder de influencia hacia la modernización, la laicización y el carácter global de la sociedad moderna en la que, además, el bilingüismo es un instrumento de promoción individual y social. A partir de esta época, el Ontario francés deja de ser la parte ontariana del Canadá francés y pasa a ser la parte francesa de Ontario². Este cambio de identidad es impulsado por la ACFFO (“Association canadiense-française d’Éducation de l’Ontario”, fundada en 1910), que a partir de entonces no sólo se ocupa de la educación sino de todos los factores de la sociedad franco-ontariana y por eso pasa a llamarse, en 1969, “Association canadiense-française de l’Ontario” (ACFO)³.

Otra causa de los cambios que sufre la sociedad francófona de Ontario es la influencia de la ideología de la “contra-cultura”. Se trata de un conjunto de valores que chocan con los establecidos por la sociedad y que afectan a todas las esferas de la vida: personal, social y política. Tiene un rol determinante en la reivindicación identitaria de la época e influirá tanto en los géneros literarios como en la temática de las obras.

Por otra parte, en esta época las congregaciones religiosas pierden influencia y poder, cediendo funciones que conciernen a ámbitos como la educación, la salud o los servicios sociales al Estado. Debido a que éste es esencialmente anglófono en Ontario, las tensiones entre la comunidad francófona y el Estado serán numerosas y atañerán sobre todo a los contextos escolar y cultural. La década de 1970 estará marcada por la lucha para obtener escuelas públicas de educación secundaria francesas, pues éstas funcionan entonces únicamente en inglés.

En cuanto a la esfera cultural, *La loi fédérale sur les langues officielles/ The Official Languages Act of Canada* de 1969 (la ley por la cual el inglés y el francés se convierten en las lenguas oficiales del país) tendrá un rol fundamental en el desarrollo de la cultura en Ontario⁴, puesto que permite, entre otras medidas, ofrecer subvenciones para financiar las acciones de centros culturales y el desarrollo de los medios de comunicación (la radio, la televisión y la prensa escrita) en francés allí donde es lengua minoritaria, como en Ontario. Hasta entonces los referentes culturales y los medios de comunicación francófonos son esencialmente quebequenses.

2 “La réunion à Montréal des États Généraux du Canada français, entre 1966 et 1969, constitue un épisode, en fait le dernier acte, de l’histoire du nationalisme canadien-français” (Gervais, 2003 : 107). En esta obra, *Des gens de résolution. Le Passage du “Canada français” à L’“Ontario français”*, Gervais presenta un minucioso estudio de lo que supuso aquel cambio de paradigma para la francofonía canadiense. Este historiador también es el creador de la bandera franco-ontariana, que se izó por primera vez en la universidad Laurentienne en 1975, ya que, como parte de este proceso de construcción de la identidad, también fue necesario crear nuevos símbolos.

3 En 2004 se pierde esa referencia a la francofonía canadiense y se llama l’Assemblée des communautés franco-ontariennes y en 2006 pasa a ser l’Assemblée de la francophonie de l’Ontario (AFO).

4 A partir de entonces otras leyes, federales y provinciales, serán aprobadas para asegurar la igualdad de las dos comunidades lingüísticas y culturas en dominios tan importantes de la vida social como la educación, la justicia y la sanidad. Entre esas leyes destacan: *The Canadian Charter of Rights and Freedoms/La Charte canadienne des droits et libertés* (1982), *La Loi sur l’éducation* y *La Loi sur les services en français* (1986, Ontario). Para acceder a más información sobre el contenido de estas leyes, así como a las que han sido aprobadas posteriormente, consúltese la página electrónica de “Office of the Commissioner of Official Languages/Commissariat aux langues officielles”: <http://www.ocol-clo.gc.ca>.

En lo que se refiere al teatro en Ontario, en 1970 tiene lugar el encuentro anual de la asociación “Théâtre Ontario”, que reúne a grupos tanto anglófonos como francófonos, pero los francófonos, “cansados” de soportar a la mayoría anglófona (Moss, 2010: 73), deciden crear su propio organismo para la promoción de la actividad teatral en francés y en 1972 fundan “Théâtre Action”, todavía en activo en nuestros días.

Igualmente, en la ciudad de Sudbury, entre 1957 y 1963, cinco centros universitarios preexistentes deciden federarse y forman la “Laurentian University/Université Laurentienne”, una institución bilingüe (inglés-francés) y no confesional⁵. Allí coinciden un grupo de jóvenes francófonos comprometidos con su identidad regional (el norte de la provincia) y con inquietudes culturales y artísticas.

3. La revolución serena

A finales de los años 1960 y a principios de los 70 comienza lo que Michel Rodrigue ha denominado la Revolución Serena (1991: 14), protagonizada por un grupo jóvenes francófonos de la ciudad de Sudbury, pertenecientes a la clase obrera, que han asistido a los primeros institutos públicos de lengua francesa creados en la región y que se matriculan en la Universidad Laurentienne, donde llegan llenos de ideas nuevas, de ideas de libertad (ecos de la contra-cultura) y de iniciativas para cambiar el mundo desde su propia comunidad y a través de actividades artísticas⁶. Tienen un mensaje y quieren transmitirlo a la gente de su generación. Fernand Dorais, profesor de aquellos jóvenes, recuerda sus anhelos: “Et ce qu’ils désiraient le plus c’était de publier leurs talents, dons, messages, de se produire devant un public jeune et complice, qui les comprendrait, les aimerait...” (*ibid.*).

Pronto se incorporan a la “Troupe universitaire”, cambiando por completo su orientación; se alejan del teatro tradicional (motivo de críticas entre los profesores del departamento de francés) para hacer un teatro realista, sobre la vida de las gentes de Sudbury y del Nuevo Ontario⁷, que utiliza su variedad de la lengua francesa, que es fruto del trabajo colectivo o comunitario y que persigue el ideal común de una vida mejor (*op. cit.*: 16). En 1971 pasaron

5 Las primeras leyes sobre el bilingüismo son posteriores a estas fechas, por lo que los líderes de aquellas universidades pueden ser considerados como unos pioneros.

6 En 1970 André Paiment, Gaston Tremblay, Robert Paquette y otros jóvenes publican en *Le Lambda* (el periódico estudiantil de la Universidad Laurentienne) un artículo destinado a reclutar a más colaboradores para la “Troupe”. Se titula “Molière Go Home” y se convierte en un manifiesto “anti-élitiste, anti-intellectuel, anti-franco-centrique et, par conséquent, anti-*establishment*” (Beddows: 2004b, 13-14). En este artículo se preguntan “Qui suis-je” y responden, por ejemplo: “Je suis mineur, fermier; bûcheron, ouvrier. Je suis minoritaire et marginal dans ma province. J’ai des leaders que n’ai pas choisis, tirés d’une élite qui pense me représenter et se soucie de mes intérêts les plus pressants en me parachutant des tournes d’artistes étrangers, en me chiant sur la tête avec des campagnes de bon parler” (*ibid.*).

7 La descripción de la región geográfica del noroeste de Ontario como Nuevo Ontario (a partir de finales del siglo XIX) hace alusión a los principios de la colonización de la zona, totalmente relacionada con la construcción del ferrocarril transcontinental y con la explotación de las nuevas tierras. En la actualidad este nombre sólo persiste en francés (y no en inglés) y evoca la idea de nuevos territorios y oportunidades.

a llamarse “Le Théâtre du Nouvel Ontario” (TNO) y en 1975 el grupo se constituye como sociedad⁸.

Estos jóvenes inician una verdadera revolución cultural, ya que realizan nuevas acciones en todos los medios de expresión (música, teatro, poesía, cine o artes visuales) y, lo que es más, también fundan una serie de agrupaciones que son el germen de futuras instituciones promotoras de la creación y de la difusión de la cultura en francés en aquella región⁹. La sociedad franco-ontariana carece de organismos culturales propios, ya que hasta entonces se han apoyado en las instituciones quebecuenses. Y lo que es más, todavía no ha nacido en ellos un sentimiento de identidad propia. Aquel TNO será el antecesor de la institución que es hoy en día¹⁰, ya que “en 1984 le TNO cesse d’être une troupe de théâtre et devient une compagnie de théâtre prête à affronter l’avenir” (Lavoie, 1991: 49).

El espíritu y los principios de base que se convertirán en el *leitmotif* del TNO ya están presentes en su primera obra *Moé, j’viens du nord, s’tie* (1971), una creación colectiva aunque la autoría de la mayor parte del texto se atribuye a André Paiement¹¹. El título de esta obra sintetiza, además, las principales intenciones de la compañía: el protagonista es un “yo” de la región del norte que habla el francés de allí¹², identidad que se quiere reforzar a través de la interjección que cierra el título. Es decir, se quiere afirmar y poner en valor la cultura de la comunidad, a la vez que se guarda la memoria colectiva y se combate la asimilación al inglés de la mayoría anglófona.

8 Realmente en Sudbury existe una arraigada tradición de hacer teatro, unida las principales instituciones católicas de la ciudad, como son el “Collège Sacre Coeur” (abierto entre 1913 y 1967) y la sala comunitaria de la parroquia Sainte-Anne (que será alquilada por el TNO durante sus primeros años). A nivel provincial hay otros grupos aficionados similares de larga trayectoria. La primera compañía francófona profesional se funda en 1967, “Le Théâtre du P’tit Bonheur” (llamado “Le Théâtre français de Toronto” desde 1987). Aunque la fecha de su fundación es cercana al nacimiento de un teatro original franco-ontariano, en aquellos años esta compañía representa obras de autores clásicos de Francia (como Molière) y de autores de Quebec, y se dirigen a un público cultivado.

9 Otras instituciones pioneras que también se crean en aquellos años son la “Coopérative des artistes du Nouvel-Ontario” (CANO, que más tarde se decantará por la música), la editorial francófona “Prise de Parole” y el festival de música “La Nuit sur l’étang”. Las dos últimas siguen en activo en la actualidad y tienen su sede en Sudbury.

10 En la actualidad en Ontario hay ocho compañías francófonas de teatro, de las cuales cinco se encuentran en Ottawa (Le Théâtre de la Catapulte, Le Théâtre du Trillium, Le Théâtre de la Vieille 17, Créations in Vivo, Compagnie Voix Théâtre), dos en Toronto (Théâtre la Tangente, Théâtre francophone de Toronto) y uno en Sudbury (TNO).

11 Por su papel de líder, su compromiso y la relevancia de su trabajo André Paiement es considerado como el padre de la dramaturgia moderna en el Ontario francés. Murió a los 28 años, pero su legado continúa (Beddows, 2004a: 7), como demuestra la reedición de todas sus obras en 2004.

12 La primera escena es un monólogo de Roger, el protagonista, que se presenta al público: “En tout cas, j’m’appelle Roger. Mes chums, y m’appellent Rog. J’ai 18 ans et pis j’suis né icitte à Sudbury, en plein Nord-Ontario... Ha, ha! *It’s great to be a Northerner: (Il fit jaune)*. J’sais pas parler l’français ben comme y faut. Au moins pas comme en France [...]” (2004a: 32). Otra de sus obras, Lavalléville (1974) – considerada de madurez por parte de la crítica – está precedida por la siguiente nota del autor: “Cette pièce fut créée dans le nord de l’Ontario. Le langage utilisé dans la mise en scène était celui de la région: le jocal franco-ontarien. Il est très important que le texte de la pièce soit adapté à l’accent de la langue (quel qu’il soit) de la région où cette pièce est jouée” (2004b: 26). Sobre el *jocal*, véase la nota 14.

Un anuncio publicado en el periódico universitario haciéndose eco del proyecto de esta creación también se refiere al público al que se dirigirá su mensaje de realismo colectivo: “On tente l’expérience du théâtre populaire visé à un public d’ouvrières et d’étudiants” (Rodrigue, 1991: 16). El público que asiste a aquellas representaciones se identifica con las situaciones planteadas, como las relaciones entre padres e hijos, las duras condiciones de trabajo o el deseo de avanzar frente a los comportamientos autoritarios.

Sin embargo, como toda revolución, sus actividades también son objeto de numerosas críticas, sobre todo por parte de las autoridades universitarias y escolares, que hasta entonces habían monopolizado la orientación de las artes y la cultura en la región: “Toutefois, après la première représentation [de *Moé, j’viens du Nord, ‘stie*] à Timmins, plusieurs organismes qui parrainent le spectacle dans les autres localités se défilent, car ils trouvent le spectacle inacceptable tant par son propos que par son langage” (*ibid.*).

4. El papel social del teatro en francés en Ontario

En este proceso de autodefinición o de reconstrucción de la identidad, la cultura ha desempeñado un papel fundamental. Según Sylvestre (1999: 538), en las sociedades minoritarias las formas culturales cuyo código de expresión es la palabra (la poesía oral, la canción y el teatro) adquieren más relevancia que aquellas basadas en la imagen (como las artes visuales o el cine), puesto que la palabra permite afirmar la identidad. Esta expresión de la identidad a través de la palabra se hace todavía más necesaria cuando estas sociedades minoritarias no cuentan con una legislación que reconozca sus derechos, como era el caso de la comunidad franco-ontariana en aquella época.

Desde aquellos años la evolución del teatro ha mostrado el progreso de la cultura franco-ontariana, puesto que el teatro se presenta como un vehículo o medio de expresión de una lengua y de una sociedad. En efecto, entre el teatro y la sociedad a la que pertenece cada obra existe una doble relación: en primer lugar, las obras representan su contexto social y, además, el teatro puede contribuir al desarrollo de la propia sociedad. Esto necesita también, obligatoriamente, una recepción positiva por parte de los espectadores. Según De Diego, cuando se da esta coyuntura: “El teatro y su evolución constituyen [...] un reflejo de la evolución de la propia sociedad, de las costumbres de un grupo, de sus ideas políticas, morales o sociales” (2002: 52-53). En este sentido, estudiosos del teatro franco-ontario califican al teatro de “space pour l’affirmation de l’âme d’un peuple (O’Neill-Karch, 1992: 17) y de “lieu social, point de rencontre dans le langage” (Paré, 1994: 32)¹³.

13 En el artículo “La dramaturgie franco-ontarienne: la langue et la Loi” Paré distingue entre “langue” y “langage” para referirse, respectivamente, a la lengua francesa y a un lenguaje “emblématique, issu de la classe ouvrière”, que es el elemento que comparten las obras hasta principios de la década de los años 1990. Así pues, la crítica a la lengua como instrumento de dominación va más allá de lo meramente lingüístico y lo que este movimiento cultural realmente pretende dar a conocer es un sistema de opresión que considera como intolerable; es una opresión por parte de lo americano, de lo anglófono y también de las élites culturales francófonas (1994: 30).

5. La evolución de la dramaturgia franco-ontariana

Todos los estudios sobre la literatura franco-ontariana consideran que la dramaturgia moderna aparece en la década de los años 1970 y distinguen dos etapas fundamentales caracterizadas, respectivamente, por las creaciones colectivas y el teatro realista y comprometido, y la profesionalización de las compañías, las creaciones propias de los autores y unas obras de temática universal. El paso de una etapa a otra, que se sitúa hacia finales de la década de los años 1980, está marcado por la publicación de ciertas obras de referencia, las cuales reflejan un cambio en la concepción del teatro de los artistas, en el mensaje que quieren transmitir y también en el público al que se dirigen.

La literatura de la primera época enfatiza la condición de la comunidad, de la que derivan los temas de la alienación y la marginalización. El espacio representado en las obras es el Ontario francés, sobre todo el norte de la provincia, que se convertirá prácticamente en un espacio mítico. La lengua utilizada será de tipo oral, familiar, el *joual* franco-ontariano¹⁴. En definitiva, la motivación de los autores para llevar esta elección estética a sus obras es, principalmente, de tipo ideológico y político. El público de Sudbury y de la región de Ottawa busca ver, a través de este movimiento artístico, una afirmación de su cultura (Moss, 2010: 82-83).

Lucie Hotte (2002: 38-44) propone una organización de la literatura franco-ontariana de acuerdo con el principal concepto estético o “vía” que siguen las obras de cada periodo. Para esta autora el nacionalismo que caracteriza a la comunidad franco-ontariana de esta década pertenece a la vía del particularismo¹⁵. Esta estética implica ciertas desventajas, como, por ejemplo, el hecho de que puede limitar la recepción de las obras a aquellos lectores de fuera de la comunidad.

Gradualmente, hacia finales de la década de 1980, estas compañías van a abandonar la creación colectiva por una organización más profesional y especializada de todas las etapas de una representación y las técnicas de la improvisación dejan paso a las obras de autor. El personaje principal ya no será la comunidad, sino que se da la palabra a la familia o al individuo. Los

14 Se caracteriza por ser una lengua oral – siendo el *joual* escrito una transcripción del oral – y, por ello, abundan elementos propios de la oralidad, como numerosas elipsis y una pronunciación relajada; el orden de los elementos de la frase varía con respecto al francés estándar; igualmente, el léxico contiene palabras y expresiones propias, como regionalismos, anglicismos y los *jurons* o juramentos que provienen de términos de la religión católica. Además, el *joual* lo hablan las clases populares. Tanto la lengua como sus hablantes han recibido juicios de valor despreciativos, sobre todo por los defensores de un francés normativo. El *joual* más conocido es el de Quebec. Por extensión, se denomina *joual* a otras variedades del francés canadiense propias de otras minorías francófonas de Canadá, el *joual* franco-ontariano.

15 *A Moé, j'viens du Nord*, 'stie, le siguen otros éxitos escritos por Paiement y basados en el trabajo cooperativo de la compañía: *Et le septième jour...* (1971), *À mes filles bien-aimées* (1972), *La vie et le temps de Médéric Boileau* (1973), *Lavalléeville* (1974) y una adaptación de *Le Malade imaginaire* de Molière (1975). Dos obras creadas por Le Théâtre d'la Corvée y le Théâtre de la Vieille 17, que tuvieron gran repercusión, son *La parole et la loi* (1979) y *Les murs de nos villages* (1979). En 1981 se renueva el equipo de dirección del TNO y algunos de los éxitos de aquella década son *Hawkesbury Blues* (1982) y *Nickel* (1984) de Jean Marc Dalpé y Brigitte Haentjens, y *Les Rogers* (1985) de Dalpé, Robert Bellefeuille y Robert Marinier.

autores ya no sienten que tengan un “mandat social” y crean obras más personales, filosóficas e intimistas. En efecto, escriben obras más personales que versan sobre temas universales y, para llegar a un mayor número de espectadores (y traspasar las fronteras de la provincia y del país), eligen una variedad de la lengua francesa más estándar o, si sigue habiendo presencia de la lengua inglesa ya no será como una amenaza sino como un elemento que enriquece el texto o la caracterización de los personajes. En el mismo sentido, los espectadores a los que se destinan las obras ya no son sólo el público local, sino que se pretende interesar a un auditorio más amplio que, además, es un público más formado culturalmente que va a las salas de teatro buscando el placer estético y una estimulación intelectual. También se diversifican los géneros teatrales y, por ejemplo, se escriben cabarets y obras infantiles. Además, el teatro hecho por mujeres y sobre temas femeninos también surge en esta época. En resumen, las obras de autor se oponen a las anteriores creaciones colectivas y el teatro realista e identitario deja paso a creaciones heterogéneas, experimentales y postmodernas (Moss, 2010: 84). Por último, no sólo se hace teatro en los enclaves tradicionales de la francofonía ontariana, como Sudbury y Ottawa, sino que se crean otras compañías también en el sur de la provincia, sobre todo en Toronto.

Los autores de la década de los años 1980, según Hotte, se inclinan hacia la vía del universalismo¹⁶. En su deseo de abandonar las motivaciones puramente identitarias, los escritores intentan impregnar sus obras no sólo de las diferencias entre los grupos, sino también de la experiencia humana común (2002: 41-42).

A principios de la década de los años 1990 se aprecian cambios que hacen prever una nueva tendencia para los años venideros hacia las creaciones en las que se mezcla el teatro y otras formas artísticas. Esto podría considerarse como una recuperación del gusto por el teatro multidisciplinar, que ya utilizaban Paiement y sus contemporáneos (*Lavalléville* es una comedia musical y *Moé, j'viens du Nord*, 'stie incluye canciones y proyección de imágenes). Por ejemplo, autores como Patrick Leroux y Michel Ouellette¹⁷ se inspiran de las artes visuales y la fotografía, y en general, las compañías buscan la renovación y la innovación. Igualmente, se recuperan los talleres teatrales, donde se promueve la libre exploración de los textos dramáticos por parte de los actores.

Con el paso del tiempo Hotte considera que se inicia una tercera vía, hacia el horizonte, la cual posibilitaría encontrar un equilibrio entre la pertenencia a una comunidad y la afirmación de la individualidad o identidad minoritaria. De hecho, estaría a medio camino entre el particularismo y el universalismo. Se trata del individualismo como elemento integrante

16 En estos años se afianzan autores franco-ontarios como Jean Marc Dalpé, que escribe *Le chien* (1987), *Eddy* (1994), *Lucky Lady* (1995); Robert Marinier, con obras como *La tante* (1981), *L'inconception* (1984), *À la gauche de Dieu* (1998) y *L'insomnie* (1996), y Michel Ouellette, autor de *French Town* (1994), *Le Bateleur* (1995) y *L'homme effacé* (1997). Estas fechas corresponden a la edición de la obra, pero la fecha de la creación suele ser anterior, por ejemplo *À la gauche de Dieu* se estrenó en 1995.

17 Patrick Leroux ha escrito *Le beau prince d'Orange* (1994), *La litière* (1994), *Ressusciter* (1996) y *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe* (2003). Otras obras de Michel Ouellette son *Le testament du couturier* (2002) y *Iphigénie en trichromie* (2009). Claude Guilmain es otro autor reconocido gracias a *L'égoïste* (1999) *La passagère* (2003). La última obra teatral de Dalpé es *Août: un repas à la campagne* (2006).

y de base de la comunidad. Es decir, los textos franco-ontarianos contemporáneos pueden seguir poniendo en escena la provincia de Ontario y a los franco-ontarianos, sin embargo, no tienen por qué limitarse a los temas tradicionales como la asimilación (2002: 42-44).

6. Estudio sociológico de los asistentes al teatro en el Ontario francés

La sociología se interesa por el teatro en tanto que fenómeno social. Las obras están destinadas, esencialmente, a ser representadas delante de un público y, además, en el teatro confluyen diversos aspectos de la vida en sociedad, como culturales, económicos e incluso políticos. Por ello, identificar a esos espectadores puede ser muy útil, por ejemplo, para saber su manera de relacionarse o sus preferencias estéticas, y también para orientar las campañas de difusión de las obras.

El objetivo de esta parte del artículo es conocer a los espectadores que asistieron al TNO en las décadas de los años 1970 y 1980 y al público de principios del siglo XXI, desde el punto de vista de la sociología y utilizando distintos materiales. En primer lugar, para describir al público de las primeras décadas del TNO nos serviremos de los testimonios de algunos de los artistas cuyo trabajo marcó esos años: André Paiement, por un lado, y Brigitte Haentjens, Jean Marc Dalpé y Paulette Gagnon, por otro. Después, para conocer a los espectadores actuales, utilizaremos un corpus que fue recopilado a través de un trabajo de campo entre la comunidad francófona de Sudbury en 2006. Los datos correspondientes a una sección de este corpus (relativa a las actividades de ocio de los informantes) serán analizados siguiendo la metodología propuesta por Laflamme y Mainville en su estudio sobre los aficionados al teatro en el Ontario francés (2007).

La sociedad actual, considerada de la postmodernidad, se caracteriza por la importancia del sector servicios (como lo fue el sector industrial durante la modernidad), al igual que por el papel preponderante de los medios de comunicación. Otro rasgo definitorio es una tendencia a la individualización, es decir, a la búsqueda de mayores libertades individuales y a la fragilización de las relaciones personales. Esto haría pensar que ya no basta con estudiar factores sociodemográficos definitorios del grupo o compartidos por todo el grupo (como el origen familiar o la edad), sino que hay que incluir otros parámetros de índole psicológica, como los gustos de los individuos, sus opiniones y sus sentimientos. Dicho esto, en las sociedades postmodernas también se observa un fomento de la uniformidad, sobre todo por parte de los medios de comunicación, que necesitan hacer llegar un mismo mensaje a un gran número de individuos, a los que deben reunir alrededor de símbolos o maneras de pensar comunes en diversos ámbitos de la vida social: político, científico, cultural, etc. Como veremos más adelante, Laflamme propone un marco teórico que considera a las personas como actores sociales, al igual que como individuos diferentes, ya que aúna conceptos de la sociología y de la psicología (1995).

6.1. Las décadas de los años 1970 y 1980

Ciertos testimonios de Paiement, Haentjens, Dalpé y Gagnon permiten tener conocimiento de algunas características sociodemográficas de aquellos espectadores, como su edad, sexo, nivel educativo, trabajo y nivel de ingresos.

Como hemos explicado anteriormente, la década de los años 1970 estuvo marcada por un proceso de auto-definición de la identidad comunitaria. Entonces la relación con el público, era muy importante, ya que el teatro que se hacía era de tipo realista. Paiement, en una entrevista radiofónica, define al público franco-ontariano, al que se dirigían sus obras, de la siguiente manera:

Le Franco-Ontarien, c'est le bonhomme qui est né ici à Sturgeon Falls, à Hearts, à Sudbury, au Moulin à fleurs, à North Bay. C'est surtout le travailleur. Le Franco-Ontarien qui est un peu complexé, qui est un peu assimilé, qui n'a pas d'identité, puis nous autres, on essaie de lui en donner une (citado por Beddows, 2004a: 16-17¹⁸).

Estas primeras obras, sobre temas de la vida cotidiana y usando la lengua de la clase trabajadora, fueron representadas por toda la provincia con gran éxito; atraían a unos espectadores entusiasmados por la renovación de la vida cultural franco-ontariana. Aunque a menudo representaban a una comunidad en decadencia, aislada, marginada, explotada y oprimida por la mayoría anglófona, también hablaban de la posibilidad de salir de ese estancamiento a través de la modernidad, el bilingüismo y la necesidad de emancipación (Moss, 2010: 76).

Durante la década siguiente el TNO estuvo dirigido por Brigitte Haentjens, a quien se unieron Jean Marc Dalpé (como autor en residencia) y Paulette Gagnon (como coordinadora de las actividades de animación comunitaria)¹⁹. Los tres concedieron sendas entrevistas a Beddows (2001: 69-86) en las que repasan su experiencia en el TNO y hablan, entre otros temas (como la progresiva profesionalización de la compañía), de la relación de la compañía con el público asistente y también con la comunidad francófona de Sudbury. El TNO de entonces buscaba retomar el contacto con el público primero del TNO: “les Franco-Ontariens de Sudbury et du nord de l'Ontario, notamment les jeunes et les ouvriers” (*op. cit.*: 70).

Las acciones de este equipo perseguían dos objetivos claros: la creación teatral y la difusión de sus obras, y el desarrollo sociocultural de la comunidad. Las primeras obras de Dalpé continuaron la tradición de la escritura colectiva (*Nickel*, 1981, y *Hawkesbury Blues*,

18 *Par le temps qui courent*, Radio Canada FM1, 9 de abril de 1999 [sic.].

19 El TNO siempre había favorecido la creación de obras originales. A veces también había representado obras de otros autores u obras de repertorio. Al principio de esta década las actividades en la comunidad adquieren gran relevancia. Sin embargo, en varias ocasiones y debido a problemas de financiación y de recursos, el equipo liderado por Haentjens se decanta por concentrar sus esfuerzos en el teatro de creación. Para conocer los pormenores de la evolución del TNO hasta 1991 consúltese la obra de Gaudreau (1991).

1982, ambas con Haentjens, y *Les Rogers*, 1985, con Robert Marinier y Robert Bellefeuille)²⁰. Para este autor es necesario que exista una unión entre la escritura colectiva y el teatro realista: “le discours ne peut émerger qu’en transposant une réalité qui est commune à tous” (*op. cit.*: 81). Añade que esta concepción del teatro se basa en el hecho de que los miembros del equipo comparten una ideología política y artística, de manera que para ellos el teatro desempeña “un mandat politique”. Para que este compromiso político, que también lo es social y cultural, recoja sus frutos, es fundamental conseguir la complicidad al público: “nous nous sommes donné pour but d’exprimer ce que nous croyions être les aspirations de notre communauté” (*op. cit.*: 82).

Haentjens (la directora artística de la compañía de 1981 a 1989) describe con detalle a los miembros de esa comunidad. Afirma que una parte del público eran los grupos comprometidos con la causa franco-ontariana (como los miembros de la ACFO o el cuerpo de maestros francófonos), quienes asistían al teatro “pour des raisons militantes ou par nécessité de s’identifier aux événements francophones” (*op. cit.*: 71). Añade que, en un contexto minoritario como el de Sudbury, ir al teatro en francés “constitue une des rares occasions de socialiser en français. Ces spectateurs ne peuvent pas travailler en français. Ils ne peuvent pas voir de cinéma en français. Aller au théâtre, c’était peut-être comme aller à la messe autrefois” (*op. cit.*: 72). Entre los grupos sociales que iban al teatro Haentjens menciona a distintas minorías sociales, como los artistas, los activistas sociales y los homosexuales, con quienes era más difícil establecer lazos de fidelidad, ya que se sentían alienados por la cultura tradicional francófona. Haentjens también habla de la élite francófona de la ciudad y recuerda sus críticas ante el estreno de *Nickel* (1983), ya que “[l’élite] refusait que nous prenions un parti de classe plutôt qu’un parti plus nationaliste (communauté ouvrière plutôt qu’une communauté canadienne-française)” (*op. cit.*: 75). Años después, el éxito de *Le Chien* (1987) contribuyó a acercar a estos espectadores al trabajo de la compañía. En efecto, con el paso del tiempo, gracias a las actividades comunitarias y conforme la compañía fue ganando notoriedad, se pudo crear un sentimiento de pertenencia de más público con la compañía.

Sin embargo, Hélène Lavoie, en una crónica sobre el trabajo del TNO entre los años 1981 y 1985, considera que el TNO no conocía bien a su público adulto, que éste sería escaso, y que, además, al ser los francófonos de Sudbury una comunidad minoritaria, estos hablantes tendrían poca formación teatral.

Pour ce qui est de la clientèle adulte, le profil demeure plus obscur. Sont-ils surtout des cols blancs ? Quelles sont leurs motivations ? Est-ce qu’on dénombre plus de femmes que d’hommes, comme cela s’observe ailleurs ? Nous n’en

20 En su opinión, durante la Revolución Serena, sí había cultura en el Ontario francés, pero faltaban infraestructuras, obras y autores. Ante esa ausencia de repertorio franco-ontariano, era necesario crear uno (Beddows, 2001: 82). Salvo contadas excepciones, como André Paiement y Robert Marinier, durante los primeros años del teatro francófono en Ontario no había autores profesionales, sino que eran los propios actores (él mismo se había formado para ser actor) los que escribían los textos y obras (como *Strip*, 1980, Brigitte Haentjens, Catherine Caron y Sylvie Trudel) fueron escritas por los actores del TNO (*op. cit.*: 84).

savons rien. [...] Le marché des pièces pour adultes est loin d'être stable et l'assistance est souvent limitée. Comment alors susciter le goût du théâtre chez une population peu en contact avec cette forme d'art? (Lavoie, 1991: 46, 48).

Como dijimos anteriormente, hacia finales de los años 1980, principalmente en Sudbury y en Ottawa, se produjo un cambio desde un teatro aficionado, la creación colectiva y la animación comunitaria hacia un teatro estrictamente profesional, dedicado exclusivamente a la creación y guiado por las necesidades artísticas de los profesionales. Para entender este cambio, según Gagnon, es fundamental saber que aquella generación de artistas contaba con una formación profesional. (Beddows, 2001: 80). Los autores dejaron de escribir obras de tipo realista cuando el deseo de concienciar al público en los ámbitos cultural y político a través del teatro disminuyó. Esto ocurrió con el paso del tiempo y de manera inconsciente, a la vez que los artistas (los actores, los escritores) se iban profesionalizando. Dicho esto, el mismo Dalpé añade que en sus obras posteriores siempre ha perseguido plantear preguntas al público, pero de una manera menos “explícita”²¹ (*op. cit.*: 82).

Según Brigitte Haentjens, que dirigió el estreno de *Le Chien* de Dalpé en el TNO en 1987²², esta obra es una de las que marcó un cambio de estética teatro franco-ontariano:

Dans *Le Chien* on pourrait voir, symboliquement, toute la lutte et la douleur de la jeune génération franco-ontarienne, celle qui se heurte encore au conservatisme et à la répression sociale et politique imposée par la génération antérieure. Les jeunes aujourd'hui ne veulent plus se poser la question d'une identité, ils SONT franco-ontariens, et ils sont nord-américains et entendent bien exister comme tels, sans avoir à constamment affirmer ce qu'ils sont. Et, pourtant, cette question d'identité est toujours à l'arrière-plan, n'est jamais évacuée. Elle est profondément ancrée dans l'inconscient collectif, comme l'aliénation (citado por Tremblay, 1991 : 58).

6.2. Principios del siglo XXI

El sociólogo Simon Laflamme defiende que, para conocer los comportamientos sociales de los individuos, también hay que adentrarse en su psicología. No rechaza el estudio de los factores sociodemográficos (como la edad, el sexo, el nivel de estudios o el tipo de

21 Paré, en la década de los años 1990, también habla de esta continuidad reformada: “Il semble évident que, dans ses productions récentes, malgré des choix ludiques purement imaginaires, le théâtre franco-ontarien ne se dissocie pas du programme social mis de l'avant par le TNO en 1973-74”. Y cita como ejemplo el trabajo de Patrick Leroux (autor en residencia en el TNO entre 1993 y 1994, donde escribió *Dialogue*), que se sitúa en un debate “de survivance culturelle et d'affirmation collective. Mais il diffère considérablement du théâtre franco-ontarien réaliste, en ce qu'il fait un e plus grande place à l'histoire en tant qu'intertexte et à l'imaginaire” (1994 : 32).

22 Esta obra recibió el “Prix littéraire du Gouverneur Général” en 1988. Estos premios son concedidos por “Le Conseil des arts du Canada” cada año en siete categorías en inglés y en francés y son considerados como el premio literario nacional más prestigioso. Dalpé lo ha merecido en otras dos ocasiones, en 1999 por su primera novela, *Un vent se lève qui éparpille*, y en 2000, de nuevo en la categoría de teatro, por *Il n'y a que l'amour*. Robert Marinier también lo ganó en 1994 con *French Town*.

trabajo), sino que considera que también hace falta estudiar sus características más personales. De este modo, la sociología, para poder explicar la manera de actuar del individuo, debe considerarlo como un actor tanto consciente como inconsciente, racional al igual que emocional, que actúa tanto en función de sus intereses o de una manera estratégica, como un actor social desinteresado y espontáneo, y para incluir estas dos esferas utiliza el término “emoration” (1995: 347)²³.

Para intentar comprobar el alcance de analizar la relación entre los factores sociales y el comportamiento de los espectadores del teatro, a continuación aplicaremos la metodología propuesta por Laflamme y Mainville (2007) a una muestra de la población francófona de Sudbury. Como parte de un trabajo de campo entre esta comunidad se distribuyó un cuestionario que, junto a otras actividades de recopilación de datos, están permitiendo llevar a cabo un estudio de caso de la muestra de población participante. El objetivo general del cuestionario es conocer la lengua de comunicación de los informantes en distintos contextos: con la familia, con los amigos, en los centros educativos, en el trabajo y durante las actividades de ocio. El número total de participantes es de 52²⁴ pero, en el contexto de este artículo sobre el teatro como institución y como actividad social y cultural, sólo analizaremos los datos relativos a los informantes adultos (a partir de 18 años), lo que hace que el número total de participantes sea de 46, de los cuales 32 van alguna vez al teatro²⁵. Todos los hablantes afirman que su lengua materna es el francés y que saben hablar inglés; es decir, son hablantes bilingües²⁶.

Por su parte, Laflamme y Mainville realizaron un estudio en las tres ciudades ontarianas que han protagonizado la historia del teatro en francés moderno (Ottawa, Toronto y Sudbury²⁷), cuyo principal objetivo es sacar a la luz los factores que explican la asisten-

23 Mélanie Girard (colaboradora de Laflamme) ha investigado en esta área. Para más información consúltese su estudio “Éléments de critique des théories de l’action” (2007: 47-60), en el que pone en cuestión los fundamentos racionales de la acción humana. A partir de estudios previos que dan muestras de que las acciones pueden ser, y no ser, racionales, conscientes, estratégicas, intencionadas o interesadas, la autora pretende esclarecer las diferencias que hay entre estos conceptos, tanto de jerarquía entre ellos como de influencia sobre las acciones individuales.

24 La unidad de análisis de nuestra muestra no es el individuo sino la familia, puesto que la familia (junto a la escuela) desempeña hoy en día el papel de transmisora y protectora de la lengua francesa en situación minoritaria. Por ello, la mayoría de los informantes (42) son miembros de cinco familias. Para el estudio que nos ocupa en este artículo no se considera necesario agrupar a los informantes por familias.

25 El hecho de que el número de informantes de la muestra sea reducido supone que las conclusiones que se obtengan sobre su comportamiento no se pueden extender al total de la población francófona de Sudbury, sino que sólo se aplican a los informantes de la muestra. Se trata, pues, de un estudio de caso.

26 Según el censo de 2006, en la región de Sudbury, de una población total de 156.396 personas, el 63% son anglófonos, el 27% son francófonos y sólo el 1% se definen como bilingües de nacimiento. Los datos relativos al conocimiento de las lenguas oficiales indican que el 59% de la población sólo sabe hablar inglés y que sólo el 1,6% habla sólo francés, mientras que el 38% habla tanto inglés y francés. La diferencia entre los porcentajes de la población francófona y la población que sólo sabe hablar francés, al igual que la población que habla las dos lenguas, pone de manifiesto que la mayoría los hablantes francófonos son bilingües. Estos datos se pueden consultar en la página electrónica de Statique Canada/Statistics Canada: www.statcan.gc.ca.

27 Ottawa, Toronto y Sudbury son las tres ciudades de la provincia donde tienen su sede compañías de teatro

cia a obras de teatro (2007: 368). Para ello deciden, en primer lugar, verificar las hipótesis planteadas por la sociodemografía (y la sociología del arte), según las cuales existiría una relación entre la asistencia al teatro y una serie de factores sociales. Y, si se demuestra que esa relación es débil o inexistente, será necesario recurrir a otro modelo de análisis basado en conceptos como la opinión, los gustos, las actitudes o los sentimientos, es decir, factores psicológicos que irían más allá de unos modelos puramente sociales. Los datos se obtienen a partir de un cuestionario²⁸ compuesto de cuatro secciones. La primera está destinada a hacer el retrato sociodemográfico de la muestra de población y pregunta, por ejemplo, por el grado de instrucción de los individuos y de sus padres, haber visto teatro en la infancia, la lengua de comunicación con la familia o el tipo de trabajo. Las dos secciones siguientes se componen de una serie de enunciados sobre los cuales los participantes deben indicar su grado de acuerdo o desacuerdo sobre una escala de 5, en la que 1 equivale a “no me gusta en absoluto” o “no estoy en absoluto de acuerdo”, 5 es el extremo contrario y 2, 3, y 4 representan posiciones intermedias. Estas dos secciones se titulan: “apreciaciones” (13 enunciados del tipo “me gusta el teatro ___”, por ejemplo, de creación, de repertorio, las comedias, etc.) y “percepciones” (19 enunciados, por ejemplo, “el arte nos hace mejores”, “los artistas aportan una gran contribución a nuestra sociedad”, “el teatro estimula mi imaginación”, etc.). En la última sección los informantes deben seleccionar las actividades de ocio y tiempo libre que realizan (entre 20 opciones, por ejemplo, “visitar galerías de arte”, “participar en festivales culturales”, “comprar libros”, “hacer actividades deportivas”, etc.). Las respuestas aportadas por los informantes han sido sometidas a diversos análisis estadísticos de variables con el objetivo de identificar los elementos (de las cuatro secciones) que más incidencia tienen en la asistencia al teatro, para el total de la muestra y también por grupos (según su grado de asistencia y según su ciudad de residencia).

El cuestionario al que respondieron los informantes de nuestra muestra de población entre la comunidad francófona de Sudbury también incluye una serie de preguntas sobre sus características sociodemográficas, haciendo especial hincapié en su condición de hablantes bilingües (francés e inglés). Igualmente, una sección está destinada a conocer la lengua de comunicación que eligen los informantes al realizar una serie de actividades de ocio, entre las que se incluye ir al teatro.

Con el objetivo de obtener información más específica sobre la relación entre la asistencia al teatro y otros factores, hemos decidido agrupar a los hablantes de la muestra según

francófono, pero se diferencian por cuestiones sociodemográficas: la situación geográfica, ser una ciudad más o menos grande y el carácter lingüístico de la población (bilingüe – Ottawa – o mayoritariamente anglófona – Toronto y Sudbury –).

28 La población objeto de estudio se compone de tres grupos de asistentes al teatro: los abonados o grandes aficionados (han asistido al menos a 16 obras de teatro en las últimas 4 temporadas), los aficionados moderados (entre 7 y 15 obras) y el público ocasional (menos de 7 obras). Los autores del estudio pretendían contactar con 30 individuos de cada grupo en cada ciudad (270 en total). Finalmente se obtienen 269 cuestionarios, pero no se consigue el mismo número de cuestionarios para los tres tipos de individuos en las tres ciudades (Laflamme & Mainville, 2007: 363-366).

la lengua de las representaciones teatrales a las que asisten. En primer lugar, hay que decir que 14 de las 46 personas (el 33%) no asisten al teatro. Entre las 32 personas que sí asisten alguna vez, la opción lingüística más frecuente es “casi siempre en inglés” (15 personas), seguida de “siempre en inglés” (6 personas) y “tan a menudo en inglés como en francés” (6 personas), lo que hace que la opción “casi siempre en francés” aparezca en tercer o último lugar (5 personas), ya que nadie dice elegir obras de teatro “siempre en francés”. A partir de la lengua de las representaciones eligen estas personas, podemos saber que asisten tanto al TNO como a las salas de teatro en inglés²⁹.

Estos hablantes constituyen la muestra que será objeto de análisis en este apartado del artículo, que, a su vez, constará de dos partes: 1) la relación entre la asistencia al teatro y la realización de otras actividades sociales y 2) la lengua de comunicación de los medios de comunicación consumidos por los informantes, junto a la relación entre la lengua de esos medios y otros factores sociodemográficos.

En primer lugar, analizaremos qué tipo de actividades sociales eligen los cuatro grupos de asistentes al teatro y nos preguntaremos si hay alguna relación entre su opción lingüística al asistir al teatro y sus actividades preferidas. Así, podremos saber, por ejemplo, si las personas que realizan más actividades culturales o comunitarias eligen más obras de teatro en una lengua que en otra. Los informantes han indicado el tipo de las asociaciones de las que son miembros, así como de otras actividades en las que participan, entre las siguientes opciones: deportivas, culturales, artísticas, relativas a la naturaleza, científicas, parroquiales, sindicales y comunitarias.

A continuación, compararemos la lengua de los medios de comunicación y otros materiales escritos y audiovisuales que consumen (televisión, radio, prensa, libros, películas y obras de teatro). Los informantes han indicado su elección de lengua entre las siguientes opciones: “siempre en inglés”, “casi siempre en inglés”, “tan a menudo en inglés como en francés”, “casi siempre en francés” y “siempre en francés”. El objetivo de esta primera parte del análisis será dilucidar si hay alguna relación entre la lengua en la que se eligen estos medios, de modo que podamos saber, por ejemplo, si los hablantes que leen más libros en francés asisten con más frecuencia al teatro en francés.

Primeramente, nos gustaría recordar que ningún informante asiste sólo a obras de teatro en francés. Sin embargo, 6 eligen obras de teatro “siempre en inglés”. De ellas, sólo la mitad es miembro de alguna asociación o realiza actividades sociales. Estas 3 personas practican deporte y una de ellas también realiza actividades en la naturaleza.

De las 15 personas que casi siempre eligen obras de teatro en inglés, 4 no realizan otro tipo de actividades sociales. Las otras 11 también realizan principalmente actividades deportivas, además de algunas actividades artísticas, en la naturaleza, parroquiales, sindicales y comunitarias.

29 En Sudbury hay dos compañías de teatro en inglés: “Sudbury Theatre Center” y “Theatre Cambrian” (dedicado principalmente al teatro comunitario).

Las 6 personas que asisten a obras de teatro tanto en francés como en inglés realizan algún tipo de actividades sociales. Al igual que los demás miembros de la muestra estos informantes se decantan por las actividades deportivas y también realizan algunas actividades de tipo artístico y sindical.

De las 5 personas que eligen obras de teatro casi siempre en francés, una no realiza actividades de tipo social. Las otras 4 realizan actividades en la naturaleza, científicas, parroquiales y sindicales, mientras que realizan menos actividades deportivas que los otros informantes.

Las 4 personas que asisten a obras de teatro casi siempre en francés y que realizan algún tipo de actividades sociales se muestran interesadas por distintos tipos de actividades, mientras que los 6 hablantes que eligen obras de teatro tanto en inglés como en francés se decantan por las actividades de tipo deportivo. Igualmente, el comportamiento de los hablantes que asisten a obras de teatro casi siempre en francés es más parecido al grupo de los que asisten a obras de teatro casi siempre en inglés, ya que ellos también se interesan por casi todos los tipos de actividades evaluadas. Una diferencia a tener en cuenta entre estos dos grupos es que, mientras que los que asisten a obras de teatro mayoritariamente anglófonas sí realizan actividades de tipo artístico, parroquial y comunitario, los que asisten a obras de teatro mayoritariamente francófonas no realizan actividades de tipo artístico ni comunitario.

Al preguntarles por la lengua de comunicación durante estas actividades asociativas o sociales, la mayoría responden que “casi siempre hablan en inglés”. La segunda opción más frecuente (aunque con bastante diferencia con respecto a la primera opción) es “tan a menudo en inglés como en francés”, mientras que sólo una minoría de los informantes se expresa “siempre o casi siempre en francés.

Además, en lo que se refiere a las asociaciones, los datos muestran que la mayoría de estos informantes son miembros de asociaciones que no son exclusivas para hablantes francófonos, sino que allí se reúnen hablantes anglófonos y francófonos bilingües, lo que conduce a que el inglés se imponga como lengua franca. Por otro lado, los 3 informantes que siempre hablan en francés sí son miembros de asociaciones francófonas.

Tanto en las preguntas referidas a la participación en asociaciones como en otro tipo de actividades sociales nos interesaban especialmente las de tipo religioso y cultural, porque tradicionalmente la iglesia católica ha sido el principal dinamizador social entre la comunidad francófona y a través de la cultura un pueblo mantiene sus rasgos de identidad y su lengua. Sin embargo, los datos muestran que ningún hablante se interesa por asociaciones o actividades regulares de tipo cultural (ni orientadas a los francófonos ni tampoco orientadas a los anglófonos) y que pocos son los que participan en las religiosas, mientras que la mayoría se interesa por las de índole deportiva. Este desinterés por las actividades culturales contrasta con la opinión de Gratien Allaire, quien piensa que del asociacionismo y de la dinamización

cultural dependen el desarrollo de la comunidad francófona y, por tanto, de sus instituciones sociales y culturales (2001: 109-122).

En el estudio de Laflamme y Mainville, en la sección relativa a las actividades de ocio y para el total de los hablantes de la muestra, entre las 20 actividades por las que se les preguntaba, solamente “asistir a galerías de arte” tiene una relación directa con la frecuencia de asistencia al teatro, es decir los abonados al teatro asisten a galerías de arte con más frecuencia que los otros dos tipos de espectadores. Otras actividades que también reflejan una cierta relación con la frecuentación de los teatros (pero mucho más débil) son leer obras literarias, comprar música y libros y participar en festivales y acontecimientos culturales (2007: 378).

A continuación pasaremos a la segunda parte del análisis de los datos de nuestra muestra. El conjunto de los datos sobre los medios de comunicación y otros materiales escritos y audiovisuales indica que la mayoría de los informantes consumen programas de televisión y radio, prensa y libros, y obras de teatro y películas de cine “casi siempre en inglés”. Por orden de preferencia la segunda y la tercera respuesta más frecuentes son “siempre en inglés” y “tan a menudo en inglés como en francés”. Sin embargo, son muy pocos los hablantes que dicen consumir algunos de estos seis medios de comunicación “casi siempre o siempre en francés”. Sólo una pequeña minoría dice leer siempre libros francófonos y menos informantes aún dicen escuchar la radio siempre en francés o leer la prensa francófona. En el caso de la televisión y el cine, todos los informantes dicen elegir siempre eligen estos medios siempre o casi siempre en inglés.

Los 6 hablantes que siempre asisten obras de teatro en inglés también consumen todos los demás medios de comunicación “siempre en inglés” o “casi siempre en inglés”. Sólo rara vez eligen alguno de estos medios “tanto en inglés como en francés” y ninguna de estas seis personas realiza alguna de estas actividades “siempre o casi siempre en francés”.

De los 32 aficionados al teatro 15 asisten a obras “casi siempre en inglés”, siendo éste el grupo más numeroso. De hecho, ésta también es su respuesta más frecuente cuando se les pregunta en qué lengua eligen los demás medios de comunicación. A veces realizan algunas de estas actividades “tanto en inglés como en francés”, rara vez dicen hacer algunas de estas actividades (como son escuchar la radio o leer libros) “casi siempre en francés”. Finalmente, al igual que en el grupo anterior, nadie realiza alguna de estas actividades sólo en francés.

Otras 6 personas dicen que asisten a obras de teatro tanto en francés como en inglés. En comparación con el grupo anterior, observamos que la frecuencia con la que este grupo elige los medios de comunicación “casi siempre en inglés” disminuye (y nadie los elige “siempre en inglés”), a la vez que aumenta el porcentaje de los informantes que los eligen “tan a menudo en francés como en inglés”, aunque en pocas ocasiones dicen hacer alguna de estas actividades siempre en francés. Por esto, podemos decir que al aumentar el porcentaje del uso de las dos lenguas, también aumenta (aunque levemente) el porcentaje de actividades realizadas principalmente en francés.

Las 5 personas que asisten a obras de teatro “casi siempre en francés”, en algunas ocasiones, también eligen varios de los medios de comunicación “siempre en francés”, pero el porcentaje de los hablantes que los eligen “tan a menudo en inglés como en francés” disminuye con respecto al grupo anterior, de manera que la opción lingüística más frecuente de los estos espectadores para las otras actividades evaluadas es “casi siempre en inglés”.

Si comparamos estos cuatro grupos de informantes atendiendo a sus preferencias de lengua en este contexto de comunicación, observamos que, de nuevo, la elección de lengua que hacen los asistentes a obras de teatro mayoritariamente en francés es muy semejante a la elección de lengua que hacen los asistentes a obras mayoritariamente en inglés y, a su vez, no coincide con la elección de lengua mayoritaria que hacen los asistentes al teatro tanto en francés como en inglés. En consecuencia, podemos decir que asistir a más obras de teatro en francés no está relacionado con estar más expuesto a otros medios de comunicación francófonos.

Al igual que Laflamme y Mainville nos hemos preguntado por la posible influencia de algunos factores sociodemográficos en la asistencia a las obras de teatro. El analizar la relación entre la edad de los hablantes de nuestra muestra y su elección de los medios de comunicación evaluados, según la lengua, se observa que los que consumen con más frecuencia medios de comunicación anglófonos son los hablantes de edad media (entre 30 y 59 años) –por delante de los hablantes entre 18 y 29 años y lo hablantes con 60 años o más–. En lo referente al teatro, no se cumple esta tendencia, ya que los cinco hablantes que asisten al teatro “casi siempre en francés” son todos de edad media.

Al observar la relación entre el sexo de los informantes y la lengua de las obras de teatro que eligen se observa que las frecuencias se invierten con respecto a los otros medios de comunicación. Es decir, mientras que los hombres consumen esos otros medios (televisión, radio, prensa, libros, cine) “casi siempre en inglés o siempre en inglés” y las mujeres los eligen “casi siempre en inglés” o “tan a menudo en inglés como en francés”, en el caso de las obras de teatro la mayoría de las mujeres eligen casi siempre obras anglófonas y su segunda opción más frecuente es “siempre en inglés”, mientras que la respuesta más frecuente entre los hombres es “tan a menudo en inglés como en francés”.

Casi todas las personas de la muestra, 41 de 46, tenían pareja en el momento de realizar la encuesta. De las 41, 23 dicen que la lengua de comunicación con su pareja es siempre o casi siempre el francés, mientras que 13 dicen hablar con su pareja siempre o casi siempre en inglés y 5 afirman hablar tan a menudo en inglés como en francés. Al comparar estos datos con la lengua de los medios de comunicación que consumen, no se observa ninguna influencia, puesto que estos hablantes consumen mayoritariamente medios de comunicación anglófonos, ya sea la lengua de comunicación entre los miembros de la pareja el inglés o el francés. Ahora bien, sí es cierto que la minoría de hablantes que afirman elegir alguno de estos medios de comunicación y entretenimiento preferiblemente en francés también elige siempre o casi siempre el francés al hablar con su pareja y con sus hijos. Dicho esto, al revés

no siempre es cierto, es decir, no todos los hablantes que hablan con su pareja siempre o casi siempre en francés eligen medios de comunicación mayoritariamente francófonos. Estos datos generales se corresponden también con el caso específico de la lengua de las obras de teatro a las que asisten nuestros informantes, ya que las 23 personas para quienes el francés domina su contexto familiar dicen elegir “casi siempre” obras en inglés y sólo 5 las prefieren “casi siempre en francés”.

Según el análisis del corpus de Laflamme y Mainville, pocos son los factores socio-demográficos que tienen alguna incidencia en la frecuencia de asistencia a las obras de teatro y, además, cuando existe una correlación positiva, el porcentaje es bajo. Por ejemplo, en lo que se refiere a la edad, cuanto más edad se tiene, más se va al teatro, pero esta relación positiva se cumple para el 10% de los informantes. También se obtiene una relación positiva del 16% entre ser trabajador o no y la asistencia al teatro, según la cual los jubilados son los que más van al teatro, seguidos de los trabajadores, mientras que los estudiantes ocupan el tercer lugar. La profesión y el nivel de estudios han sido considerados por la sociología, tradicionalmente, como factores que favorecen la cultura, de modo que a mayor nivel de estudios o al desempeñar una profesión más prestigiosa, se asiste más al teatro, pero según el estudio de Laflamme y Mainville esta correlación sólo se encuentra en menos del 10% de los informantes. Estos autores también han valorado la incidencia del contexto lingüístico de los encuestados a través de distintos enunciados, pero sólo dos enunciados presentan una cierta correlación aunque, de nuevo, por debajo del 10%. Esta correlación es positiva en el caso de leer obras literarias en francés, mientras que es negativa para aquellas personas que hablan en francés con sus hermanos (cuanto más se habla en francés con los hermanos, menos se va al teatro), lo que, según los autores, podría indicar “une certaine hésitation pour le francopone à se rendre au théâtre” (2007: 377). Los demás factores evaluados (el sexo, el estado civil, la lengua materna, el nivel de estudios de los padres o haber visto teatro durante la infancia) no presentan ninguna relación con la frecuentación al teatro.

El análisis de los datos de otras dos secciones del estudio de Laflamme y Mainville (relativas a las apreciaciones y las percepciones) aporta algunos resultados que permiten comparar la opinión de estos espectadores con los que asistieron a las creaciones de Paielement o a las primeras obras de Dalpé. Según el estudio de 2007 los dos géneros teatrales más apreciados son las comedias y las obras dramáticas. Además, el género de teatro que gusta a los espectadores tiene una cierta influencia sobre el número de obras a las que asisten, de modo que los aficionados al teatro experimental o al teatro clásico son los que más asisten a las salas. Si comparamos las preferencias de los espectadores actuales con los géneros que se hacían durante los inicios de movimiento teatral en Ontario, es decir, el teatro de repertorio, el de creación propia y el comunitario, los espectadores actuales los valoran, respectivamente, en cuarto, quinto y noveno lugar (de un total de trece opciones) (*op. cit.*: 368-371). En lo que se refiere a las percepciones, por un lado, el enunciado más valorado por los espectadores

es: “les artistes apportent une grande contribution à notre société” (4,26 de un máximo de 5). Además, entre los enunciados que obtienen una valoración superior a 3, éste es el único que valoran más los espectadores que asisten a más representaciones³⁰. Por otro lado, 3 de los 19 enunciados permiten conocer la valoración que los espectadores actuales hacen del teatro realista e identitario que triunfaba en las décadas de los años 1970 y 1980. Los citamos a continuación junto a la puntuación que les otorgan los espectadores: “J’assiste à des pièces de théâtre en français, en Ontario, pour appuyer la cause franco-ontarienne” (3,5), “Une pièce de théâtre doit porter sur des gens ordinaires, sur des situations réelles” (2,87), “Une pièce de théâtre doit porter sur les problèmes de notre société” (2,83). Estos datos muestran que los espectadores de hoy en día no están ni a favor ni en contra de la idea de asistir al teatro en francés para apoyar la causa franco-ontariana y están en desacuerdo con que las obras deban reflejar la realidad más cercana o los problemas de la región (*op. cit.*: 371-374).

Finalmente, entre todos los elementos evaluados por estos autores (las características sociodemográficas de los espectadores, sus apreciaciones o gustos, sus percepciones u opiniones sobre las obras de teatro, así como las actividades de ocio que realizan) son pocos los que, según una serie de cálculos de estadísticos, resultan ser realmente influyentes en la frecuentación de las salas de teatro, y entre ellos destaca la realización de otras actividades, puesto que: “aller au théâtre souvent, ce n’est pas une activité réductible, c’est s’adonner à plusieurs autres activités [...]. Il semble que, dans l’esprit du grand amateur de théâtre, il y ait les signes d’une grande ouverture à diverses activités, notamment à des activités culturelles” (*op. cit.*: 422)³¹.

30 Los siguientes enunciados más valorados hacen alusión al teatro como experiencia sensorial: “quand je vais au théâtre, c’est pour me détendre et me divertir” (4,25), “l’expérience théâtrale est une stimulation pour les sens” (4,03), “au théâtre, les stimulations visuelles et sonores sont tout aussi importantes que les stimulations verbales” (4,01).

31 En 2010 el Ministerio de Patrimonio Canadiense y el Consejo de las Artes (tanto a nivel nacional como de la provincia de Ontario) encargan una encuesta social general para conocer “les facteurs dans la fréquentation des activités artistiques par les Canadiens” (Hill, 2012: 7). Los participantes deben haber asistido (al menos una vez durante los doce meses anteriores) a, al menos, una galería de arte, a una obra de teatro, un concierto de música clásica, un espectáculo de música popular o un festival cultural. La asistencia a cada una de estas actividades se pone en relación con el haber asistido (o no) a las otras, además de con una serie de doce factores demográficos (como la edad, el sexo, el nivel de estudios y el nivel de ingresos, la lengua materna, la lengua de comunicación en el hogar o el lugar de residencia). Al evaluar la incidencia en la asistencia al teatro tanto de los factores demográficos como la asistencia a las otras actividades, se observa que, entre los 10 elementos más influyentes, los siete primeros, y ocho de los diez, se refieren a la realización de otras actividades culturales, mientras que los otros dos corresponden a los dos niveles más altos de ingresos. La autora de este informe considera que: “l’exposition aux activités culturelles et les expériences culturelles pourraient être des facteurs plus importants dans l’assistance au théâtre que la plupart des facteurs démographiques. Autrement dit, il y a un public intéressé par le théâtre qui échappe aux analyses démographiques” (2012: 24). Estas conclusiones confirman los resultados obtenidos por Laflamme y Mainville en cuanto a que los aficionados al teatro se caracterizan por ser activos culturalmente.

7. Conclusiones

Según las distintas fuentes de información consultadas para realizar este estudio sociológico, los asistentes al teatro han cambiado a lo largo de las últimas décadas. Cuando las obras de teatro representaban, principalmente, la realidad de la comunidad, y los dramaturgos y los artistas también eran activistas a favor del desarrollo social y cultural de la comunidad franco-ontariana, los espectadores eran personas con las que compartían algunas características sociodemográficas, como la región de origen, la lengua materna, la clase social o la ideología política.

Sin embargo, en la actualidad se considera que estas características no son suficientes para describir al colectivo de los espectadores del teatro. Así lo indica un estudio realizado por Laflamme y Mainville, sobre una muestra de población de Ottawa, Toronto y Sudbury (2007: 345-453). También comprueban la escasa incidencia que elementos como los géneros teatrales preferidos por los encuestados o aquello que estos valoran cuando asisten a una representación tienen sobre la acción de ir con más o menos frecuencia al teatro. Al analizar las distintas actividades sociales que realizan los aficionados al teatro, sí observan que cuantas más actividades hace una persona, con más frecuencia asiste al teatro.

En el caso de nuestra muestra de población entre la comunidad francófona de Sudbury, junto a la asistencia al teatro y la realización de otras actividades de ocio, también hemos analizado la lengua de comunicación al realizar estas acciones. El análisis de estos datos ha puesto de manifiesto, por un lado, que la mayoría los hablantes (que son francófonos bilingües) consumen todos los medios de comunicación evaluados, incluido el teatro, “casi siempre en inglés”, y esta opción lingüística también se impone en el contexto de las actividades de tipo asociativo o social. Esto nos lleva a concluir que estos hablantes están haciendo uso de su condición de hablantes bilingües a la hora de elegir entre la oferta cultural y social disponible en Sudbury³².

Por otro lado, al igual que en el estudio de Laflamme y Mainville, también se ha observado una cierta relación entre la asistencia al teatro y la realización de otras actividades de ocio. Nuestros informantes que asisten a obras de teatro “casi siempre en inglés” o “casi siempre en francés” son los que realizan actividades sociales de tipos más diversos. Dicho esto, nadie es socio o hace actividades de tipo cultural. Dado que el número de los que prefieren las obras en inglés triplica a los que se decantan por el teatro en francés, de nuevo, la lengua de comunicación (el inglés, en este caso) también es un elemento a tener en cuenta a la hora de describir a los asistentes al teatro de nuestra muestra.

Así pues, consideramos que a principios del siglo XXI la correlación entre un tipo de

32 Su condición de hablantes bilingües les permite acceder tanto a los recursos en inglés como en francés. Por ello, según Heller (2002: 18), la lengua francesa está adquiriendo un valor económico en detrimento de su carácter identitario, lo que formaría parte de una posible transformación de la identidad francófona en situación minorita en Canadá.

teatro y un perfil de espectador ya no existe, sino que los aficionados al teatro son heterogéneos y también buscan encontrar, tanto en las salas de teatro como sobre las tablas, elementos diversos.

Brigitte Haentjens, en una publicación de 1999, se preguntaba por los desafíos de la relación o de la comunicación con la comunidad en el contexto del Ontario francés, es decir, minoritario. A lo que respondía:

En milieu minoritaire, on parle souvent de communauté comme si c'était un tout homogène, même si elle peut parfois se rassembler autour de valeurs communes, comme la survivance. En Ontario comme ailleurs, il y a la grande communauté des femmes battues et celle des hommes d'affaires. Il y a la grande communauté du corps enseignant et la petite communauté des homosexuels. Je crois que nous avons eu quand même un grand impact sur les artistes, sur les jeunes, et sur tous les marginaux. Un impact qui ne se mesure pas parce qu'il est d'ordre qualitatif. Je pense aussi que nous avons pu toucher des gens, des individus isolés, et je crois même que l'un ou l'autre des spectacles que nous avons créés a pu changer la vie de plusieurs (1999: 68).

Hace más de 10 años, esta concedora de teatro en el Ontario francés ya apuntaba algunas de las conclusiones que han puesto de manifiesto estudios académicos y estadísticos posteriores, como son el carácter dispar de los miembros de la comunidad franco-ontariana, la dificultad para calificar a todo el grupo y la necesidad de conocer mejor al individuo.

Ante esta situación las teorías de la acción y de la “emoration” proponen estudiar las intenciones, las motivaciones o los sentimientos de los individuos para conocer mejor las pautas de comportamiento de los miembros de las comunidades minoritarias de la era de la postmodernidad. Este será también nuestro objetivo para una futura investigación sobre la asistencia al teatro en el Ontario francés.

Referencias bibliográficas

- ALLAIRE, Gratien. 2001. *La francophonie canadienne. Portraits*. Sudbury, Prise de Parole.
- BEDDOWS, Joël. 2001. “Le théâtre du Nouvel-Ontario au cœur des années 80: une structure professionnelle pour des artistes créateurs. Entrevues avec Brigitte Haentjens, Paulette Gagnon et Jean Marc Dalpé” in BEAUCHAMP, Hélène & Joël BEDDOWS (dir.). *Les théâtres professionnels du Canada francophone: entre mémoire et rupture*. Ottawa, Le Nordir, 69-86.
- BEDDOWS, Joël. 2004a. “Préface” in PAIEMENT, André. *Les Partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel Ontario (1971-1976). Volume I*. Sudbury, Prise de Parole, 7-24.
- BEDDOWS, Joël. 2004b. “Préface” in PAIEMENT, André. *Les Partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel Ontario (1971-1976). Volume II*. Sudbury, Prise de Parole, 7-20.
- DE DIEGO, Rosa. 2002. *Teatro de Quebec*. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- GAUDREAU, Guy (dir.). 1991. *Le Théâtre du Nouvel-Ontario. 20 ans*. Sudbury, Éditions TNO.
- GERVAIS, Gaétan. 2003. *Des gens de résolution. Passage du «Canada français» à l'«Ontario français»*. Sudbury, Institut franco-ontarien/Prise de Parole.

- GIRARD, Mélanie. 2007. “Éléments de critique des théories de l’action” in *Nouvelles perspectives en sciences sociales: revue internationale de systémique complexe et d’études relationnelles*, vol. 3, n° 1, 47-60 [consultada el 16/10/2012] <http://id.erudit.org/iderudit/602465ar>.
- HAENTJENS, Brigitte. 1999. “La création en milieu minoritaire: une passion exaltante et peut-être mortelle” in DICKSON, Robert, Annette RIBORDY & Micheline TREMBLAY (dir.). *Toutes les photos finissent-elles par se ressembler? Actes du Forum sur la situation des arts au Canada français*. Sudbury, Prise de Parole/Institut franco-ontarien, 63-70.
- HELLER, Monica. 2002. *Éléments d’une sociolinguistique critique*. Paris, Didier.
- HILL, Kelly. 2012. “Facteurs dans la fréquentation des activités artistiques par les Canadiens en 2010. Analyse de la fréquentation des galeries d’art, des théâtres, des concerts de musique classique, des spectacles de musique populaire et des festivals culturels” in *Regards statistiques sur les arts*, vol. 11, n° 1, 1-55 [consultada el 16/10/2012] <http://www.canadacouncil.ca/publications_f/recherche/publics_acces/pd129979177290739626.htm>.
- HOTTE, Lucie. 2002. “La littérature franco-ontarienne à la recherche d’une nouvelle voie: enjeux du particularisme et de l’universalisme” in HOTTE, Lucie (dir.). *La littérature franco-ontarienne: voies nouvelles, nouvelles voix*. Ottawa, Le Nordir, 35-50.
- LAFHAMME, Simon. 1995. *Communication et émotion: essai de microsociologie relationnelle*. Paris, L’Harmattan.
- LAFHAMME, Simon & Sylvie MAINVILLE. 2007. “L’amateur de théâtre en Ontario français” in REGUIGUI, Ali & Hédi BOURAOUI (dir.). *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*. Sudbury, Prise de Parole, 345-423.
- LAVOIE, Hélène. 1991. “1981-1985. Retour aux sources: vers la communauté” in GAUDREAU, Guy (dir.). *Le Théâtre du Nouvel-Ontario. 20 ans*. Sudbury, Éditions TNO, 41-52.
- MOSS, Jane. 2010. “Le théâtre francophone en Ontario” in HOTTE, Lucie & Johanne MELANÇON (dir.). *Introduction à la littérature franco-ontarienne*. Sudbury, Prise de parole, 71-111.
- O’NEILL-KARCH, Mariel. 1992. *Théâtre franco-ontarien. Espaces ludiques*. Vanier, L’Interligne.
- PAIEMENT, André. 2004a. *Les Partitions d’une époque. Les pièces d’André Paiement et du Théâtre du Nouvel Ontario (1971-1976). Volume I: Moé, j viens du Nord, 3^{tie}, Et le septième jour..., À mes filles bien-aimées, La Vie et le Temps de Médéric Boileau*. Sudbury, Prise de Parole.
- PAIEMENT, André. 2004b. *Les Partitions d’une époque. Les pièces d’André Paiement et du Théâtre du Nouvel Ontario (1971-1976). Volume II: Lavalléville, Le Malade Imaginaire de Molière, adaptation*. Sudbury, Prise de Parole.
- PARÉ, François. 1994. “La dramaturgie franco-ontarienne: la langue et la loi” in *Jeu: revue de théâtre*, n° 73, 28-34 [consultada el 16/10/2012] <<http://id.erudit.org/iderudit/28222ac>>.
- RODRIGUE, Michel. 1991. “1970-1975. Une nouvelle vision: la création collective” in GAUDREAU, Guy (dir.). *Le Théâtre du Nouvel-Ontario. 20 ans*. Sudbury, Éditions TNO, 13-26.
- STATISTIQUE CANADA, “Recensement de la population de 2006”, produit n° 97-555-XCB2006014 au catalogue de Statistique Canada [consultada el 16/10/2012] <<http://www5.statcan.gc.ca/bsoic/olc-cel/olc-cel?catno=97-555-X2006013&lang=fra#biling>>.
- SYLVESTRE, Paul-François. 1999. “La culture en Ontario français: du cri identitaire à la passion de l’excellence” in THÉRIAULT, Joseph Yvon (dir.). *Francophonies minoritaires au Canada: l’état des lieux*. Moncton, Les Éditions d’Acadie, 537-551.
- TREMBLAY, Marie-Claude. 1991. “1985-1989. De la controverse à la consécration” in GAUDREAU, Guy (dir.). *Le Théâtre du Nouvel-Ontario. 20 ans*. Sudbury, Éditions TNO, 53-62.