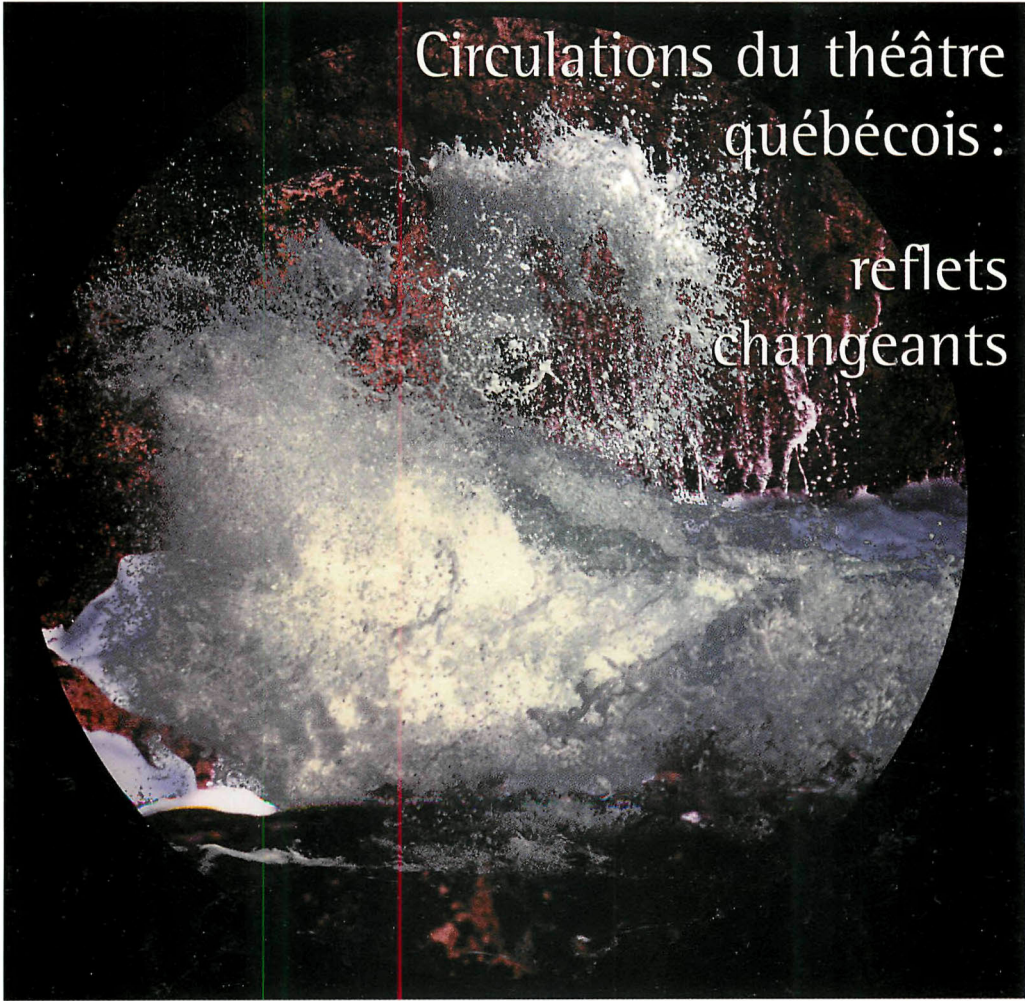


L'Annuaire théâtral²⁷

Revue québécoise d'études théâtrales



Circulations du théâtre
québécois :

reflets
changeants

L'Annuaire théâtral

n° 27, printemps 2000

Circulations
du théâtre québécois :
reflets changeants

CRELIQ/SQET

L'Annuaire théâtral, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

Direction

Chantal Hébert, directrice (CRELIQ, Université Laval)
Gilbert David, président de la SQET (Université de Montréal)
Marie-Christine Lesage, rédactrice en chef (Université de Montréal)
Guy Champagne, éditeur délégué (CRELIQ, Université Laval)

Comité de rédaction

Gilbert David (Université de Montréal), Josette Féral (UQAM), Chantal Hébert (Université Laval), Shawn Huffman (Université SUNY-Plattsburgh), Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Hélène Laliberté (3^e cycle, Université Laval), Marie-Christine Lesage (Université de Montréal), Leanore Lieblein (Université McGill), Pascal Riendeau (3^e cycle, Université de Montréal), Rodrigue Villeneuve (UQAC)

Conseil scientifique

Marco De Marinis (Università degli studi di Bologna, Italie), Ousmane Diakhate (Université Cheikh Ante Diop, Sénégal), Jean Cléo Godin (Université de Montréal), Jean-Marc Larrue (Collège de Valleyfield), Janelle Reinelt (University of California), Jonathan Rittenhouse (University Bishop), Alain-Michel Rocheleau (University of British Columbia), Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle), Michel Tanner (Service des arts de la scène de la province de Hainaut, Belgique)

Production

Coordonnatrice à l'édition : Linda Fortin
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Dominic Duffaud
Illustration de la couverture : *Mes modèles, Amore*, d'André Martin, 1998-2000, épreuve par procédé chromogène ; diamètre : 83 cm. Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal

Rédaction

L'Annuaire théâtral
Chantal Hébert, directrice
Département des littératures (Pavillon Charles-De Koninck)
Université Laval
Québec (Qc) G1K 7P4
Tél. : (418) 656-2131, poste 3222 • Téléc. : (418) 656-7701
Courrier électronique : Annuaire.Theatral@creliq.ulaval.ca

Diffusion en librairie

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent
Montréal (Qc) H2X 2V4
Tél. : (514) 499-0072 • Téléc. : (514) 499-0851
Distribution : SOCADIS

Diffusion et distribution pour l'Europe : DEQ
30, rue Gay-Lussac
75005 Paris
Tél. : (1) 43.54.49.02
Téléc. : (1) 43.54.39.15

Édition

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval
ISSN : 0827-0198
ISBN : 2-920801-33-3
Dépôt légal, 2^e trimestre 2000
Bibliothèque nationale du Québec

Sommaire

Les multiples visages du théâtre québécois Chantal Hébert	7
---	---

DOSSIER

CIRCULATIONS DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS : REFLETS CHANGEANTS

Pour ouvrir un chantier... Présentation Gilbert David et Dominique Lafon	11
--	----

ÉTAT DES LIEUX

Voyagements du théâtre québécois Laurent Mailhot	16
D'une entreprise nationale au rayonnement planétaire Claude Des Landes	31
Les mouvances d'une dramaturgie : au-delà du statut de curiosité Diane Pavlovic	44
Jeunes d'ici, jeunes d'ailleurs : questions de culture(s) et de théâtre Hélène Beauchamp	55

SIGNES DE RECONNAISSANCE

Abolir les frontières Daniel Meilleur et Pierre MacDuff	68
Le théâtre québécois et la communauté française de Wallonie : rencontres et conflits Michel Tanner	76
Éditer des dramaturges de la francophonie : le « cas » du Québec Émile Lansman	82

EXPÉRIENCES DE LA TRADUCTION

Traduire le théâtre de Michel Tremblay en écossais Martin Bowman	90
<i>Lludw'r Garreg</i> : traduire <i>Cendres de cailloux</i> en gallois Gareth Miles	100
A Version of Quebec : le théâtre québécois au Canada anglais Louise Ladouceur	108
<i>Les belles-sœurs</i> en Pologne et au Québec : enjeux sociocritiques de la traduction et de la théâtralité Janusz Przychodzeń	120
La voix de l'autre : réflexions sur le théâtre migrant, l'œuvre d'Abla Farhoud et sa traduction anglo-américaine Jill Mac Dougall	134

RÉCEPTION CRITIQUE

FRANÇAISE

Le Québec comme réserve d'émotion et territoire de l'âme pour les Français : Michel Tremblay et Daniel Danis à Paris Jean-Pierre Ryngaert	147
« De la dithyrambe pure à la critique acide. » La France accueille Robert Lepage... Guy Teissier	160
Du particulier à l'universel : réception critique de <i>Joie</i> , de Pol Pelletier, au Théâtre du Soleil, à Paris Marie-Christine Lesage	178
Nébuleuse créatrice et constellation familiale : les trois pièces satellites du <i>Chemin des Passes-dangereuses</i> de Michel Marc Bouchard Dominique Lafon	191

ANGLO-SAXONNE

La réception du théâtre québécois en Grande-Bretagne : une perspective anglaise Rachel Killick	204
La réception de Michel Tremblay et de Robert Lepage en Écosse Ian Lockerbie	221

DOCUMENT BIBLIOGRAPHIQUE

- Canons croisés ou canons conflictuels ?
Les textes dramatiques lus d'ailleurs
Lucie Robert 231
- Études sur le théâtre québécois parues hors du Québec (1968-1998)
Lucie Robert et Maude Lessard 245

NOTES DE LECTURE

- Beauchamp, Hélène, *Le théâtre adolescent.
Une pratique artistique d'affirmation*
Claire Le Brun 271
- Pruner, Michel, *L'analyse du texte théâtral*
Yves Raymond 273
- Dictionnaire du théâtre*
Jenny Landry 274

REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

- Journal of Dramatic Theory and Criticism* • *New Theatre Quarterly*
• *Theatre Journal* • *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales
au Canada* • *Theatre Research International* • *Theatre Survey*
Tibor Egervari 279

L'Annuaire théâtral 27^e anniversaire

Sommaire

Les multiples visages du théâtre québécois

DOSSIER CIRCULATIONS DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS : REFLETS CHANGEANTS

Pour ouvrir un chantier... Présentation

ÉTAT DES LIEUX

Voyagements du théâtre québécois • D'une entreprise nationale au rayonnement planétaire • Les mouvances d'une dramaturgie : au-delà du statut de curiosité • Jeunes d'ici, jeunes d'ailleurs : question de culture(s) et de théâtre

SIGNES DE RECONNAISSANCE

Abolir les frontières • Le théâtre québécois et la communauté française de Wallonie : rencontres et conflits • Éditer des dramaturges de la francophonie : le « cas » du Québec

EXPÉRIENCES DE LA TRADUCTION

Traduire le théâtre de Michel Tremblay en écossais • *Lludw'r Garreg* : traduire *Cendres de cailloux* en gallois • A Version of Quebec : le théâtre québécois au Canada anglais • *Les belles-sœurs* en Pologne et au Québec : enjeux sociocritiques de la traduction et de la théâtralité • La voix de l'autre : réflexions sur le théâtre migrant, l'œuvre d'Abla Farhoud et sa traduction anglo-américaine

RÉCEPTIONS CRITIQUES FRANÇAISE ET ANGLO-SAXONNE

Le Québec comme réserve d'émotion et territoire de l'âme pour les Français : Michel Tremblay et Daniel Danis à Paris • « De la dithyrambe pure à la critique acide. » La France accueille Robert Lepage... • Du particulier à l'universel : la réception critique de *Joie*, de Pol Pelletier, au Théâtre du Soleil, à Paris • Nébuleuse créatrice et constellation familiale : les trois pièces satellites du *Chemin des Passes-dangereuses* de Michel Marc Bouchard • La réception du théâtre québécois en Grande-Bretagne : une perspective anglaise • La réception de Michel Tremblay et de Robert Lepage en Écosse

DOCUMENT BIBLIOGRAPHIQUE

Canons croisés ou canons conflictuels ? Les textes dramatiques lus d'ailleurs

- Études sur le théâtre québécois parues hors du Québec (1968-1998)

NOTES DE LECTURE

REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

ISSN 0827-0198

ISBN 2-920801-33-3

En couverture : *Mes modèles, Amore*, d'André Martin, 1998-2000, épreuve par procédé chromogène ; diamètre : 83 cm.
Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal

LES MULTIPLES VISAGES DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS

En ce printemps 2000, *L'Annuaire théâtral* fête son 15^e anniversaire. Depuis la parution de son premier numéro en 1985, la revue aura mobilisé plus de 125 signataires. Ce réseau, qui représente notre capacité collective d'analyse, s'il s'est construit peu à peu, s'est aussi élargi et internationalisé, notamment depuis l'implantation de la formule revue et corrigée au printemps 1997. La toilette de la maquette, la réorganisation des numéros, la régularité de parution ont été autant d'initiatives qui ont reçu les faveurs de notre lectorat.

Nous avons donc voulu souligner ce 15^e anniversaire en publiant un numéro spécial, généreux, bruissant tout autant des échos de la poussée qu'ont connue les études théâtrales que de la force créatrice qui a animé le théâtre au Québec au cours des quarante dernières années. Car après avoir cherché et forgé son identité dans une posture de repli pour affirmer sa québécoïté (années 1960 et 1970), le théâtre québécois semble avoir enfin trouvé un point d'équilibre. Il a découvert que toute identité est un fait aux reflets changeants, et que l'ouverture ne débouche pas nécessairement et automatiquement sur l'uniformisation ou la standardisation, mais qu'elle peut procéder et laisser place aux différenciations et aux singularités. Le théâtre québécois, longtemps considéré comme un pion mineur sur l'échiquier théâtral francophone, a ainsi pratiqué une ouverture pleine de promesses.

À un moment où les impulsions déconstructrices marquent si fortement le champ artistique et où les nouvelles technologies rétrécissent la planète, force est de constater que cette étrange et fragile réalité nommée théâtre perdure. Non seulement le xx^e siècle n'aura pas vu la fin du théâtre sous la montée des pensées postmodernes du virtuel, mais le théâtre des « petites » cultures, dont le théâtre d'ici, aura réussi à franchir avec bonheur ses frontières territoriales pour s'ouvrir au monde et à l'Autre, restituant, au fil des représentations, la primauté

et l'essentialité de la présence, d'une présence singulière. Cette présence nous porte parfois à croire qu'elle serait une façon de travailler la réalité impossible à refaire.

Je laisse aux responsables du DOSSIER, Gilbert David et Dominique Lafon, le soin de présenter nos collaborateurs et nos collaboratrices qui, en jetant un coup d'œil global sur les « circulations du théâtre québécois », prennent d'une certaine façon la mesure du chemin parcouru depuis trente-deux ans, soit depuis la création des *Belles-sœurs* en 1968. Ce parcours, même s'il n'est pas exhaustif, offre la possibilité de mettre en perspective des événements et des réalisations qui, vus sous l'éclairage d'un contexte élargi, peuvent prendre un sens différent.

Nos lecteurs et nos lectrices assidus remarqueront sans doute l'absence de la section PRATIQUES & TRAVAUX. Nous l'avons exceptionnellement reportée à l'automne pour laisser tout l'espace requis à un dossier qui a du reste largement débordé les frontières qui sont habituellement les siennes, et dont le thème même nous a obligés à élargir nos propres frontières. En parallèle à cette réflexion, Lucie Robert et Maude Lessard ont constitué un DOCUMENT BIBLIOGRAPHIQUE, outil de référence indispensable recensant les « Études sur le théâtre québécois parues hors du Québec ». Cette entreprise est précédée d'une lecture critique signée par Lucie Robert. La troisième section du numéro comporte des NOTES DE LECTURE sur des parutions récentes. Et, comme chaque année, la livraison du printemps accueille la REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE, que signe Tibor Egervari pour la deuxième année consécutive.

Qui dit anniversaire dit vœux sincères. On me permettra de souhaiter, en terminant, que *L'Annuaire théâtral* puisse demeurer cet espace de réflexion qu'il est devenu depuis quinze ans, où tantôt s'opèrent de véritables transferts de connaissances, et tantôt s'ouvrent de nouveaux chantiers de recherche, comme celui que nous proposons.

Chantal Hébert
Directrice

Gilbert David
Université de Montréal

Dominique Lafon
Université d'Ottawa

Pour ouvrir un chantier...

Présentation

Au moment de recevoir le Masque de l'interprétation masculine en 1995, Jean-Louis Millette fit plus qu'un discours de circonstance. Après un séjour de six mois à l'étranger, séjour au cours duquel il avait assisté à quelque 90 spectacles, il revenait convaincu de l'extraordinaire vitalité du théâtre québécois qui sortait grandi de son expérience de spectateur inlassable et avisé. Cet hommage, qui associait tout le milieu au prix qu'il venait de lui décerner pour son grand talent, nous rappelle que Jean-Louis Millette faisait preuve d'une modestie exemplaire, mais qui ne pouvait l'empêcher de ressentir une légitime fierté collective : le théâtre québécois soutenait toutes les comparaisons, il tenait la route. On nous permettra de prendre prétexte de cette formule familière, dont il aurait peut-être souri, pour dédier à l'artiste voyageur qui était allé juger de l'ailleurs ce dossier consacré à la feuille de route du théâtre québécois au cours des vingt-cinq dernières années. Rendre compte du parcours des troupes, de leur réception critique, des traductions, n'est-ce pas prolonger, fût-ce en l'inversant, l'enquête à laquelle il s'était livré ?

Pour juger de la présence du théâtre québécois à l'étranger, ne fallait-il pas d'abord réunir praticiens et chercheurs, d'ici et d'ailleurs ? Pendant quatre jours en juin 1999, un colloque permit d'échanger expériences et hypothèses sur cette

question. C'est dans le but de prolonger ces échanges stimulants, ces rencontres ou retrouvailles chaleureuses, mais surtout dans le but de jeter les bases de recherches futures qu'a été conçu le présent DOSSIER¹.

Tout d'abord, nous offrons un « État des lieux » qui fait le point sur l'évolution de la dramaturgie québécoise en un panorama dressé par un de ses observateurs de longue date, Laurent Mailhot. Cette mise en perspective est plus qu'un récapitulatif : elle met à distance notre propre pratique, préliminaire obligé à sa mise en lecture à l'étranger. L'« État des lieux » dresse un certain nombre d'inventaires : un inventaire des tournées dressé par Claude Des Landes, un inventaire dramaturgique par Diane Pavlovic, un inventaire des spectacles du théâtre pour la jeunesse par Hélène Beauchamp. Même synthétisées, ces données ont une ampleur qui montre que le sujet est vaste et qu'il y avait matière à bien des investigations².

Aussi fallait-il, sous peine de manquer d'espace – dans un numéro pourtant ouvert sur le monde... –, faire place au particulier, aux expériences plus personnelles. La deuxième section, « Signes de reconnaissance », englobe trois articles qui complètent l'« État des lieux », en resserrent la perspective, rendant compte du parcours d'une troupe (Daniel Meilleur et Pierre MacDuff), laissant la parole à des témoins (Michel Tanner, Émile Lansman). On remarquera que ces contributions interrogent sans complaisance la différence.

On ne s'étonnera pas que la troisième section, consacrée aux « Expériences de la traduction », soit, au contraire, caractérisée par une recherche de la convergence. Traduire n'est-ce pas d'abord comprendre ? Transposer n'est-ce pas chercher à se reconnaître dans l'autre ? Au-delà des solutions lexicales, des marques linguistiques, d'une théorie de la traduction, ce dont traitent les cinq articles, c'est bien de communauté et d'échange. Communautés d'histoire collective que présentent Martin Bowman pour l'Écosse, Gareth Miles pour le pays de

1. L'exercice a été rendu possible, en partie, grâce au soutien du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada accordé au colloque « Théâtres d'ici vus d'ailleurs. Diffusion, traduction et réception du théâtre québécois dans le monde depuis 1968 ». Ce colloque a été organisé conjointement par le Centre d'études québécoises (CÉTUQ), de l'Université de Montréal, et la Société québécoise d'études théâtrales (SQET), et a eu lieu du 1^{er} au 4 juin 1999, à la Maison de la culture Plateau Mont-Royal, à Montréal. Gilbert David, de l'Université de Montréal, en était le responsable.

2. Faute de place, il n'a pas été possible de publier dans ce dossier le « Repère signalétique des productions de compagnies théâtrales du Québec jouées à l'étranger, premier état », de Sylvain Schryburt (Montréal, CÉTUQ, coll. « Cahiers de recherche », n° 14, 1999, 89 p.).

Galles et Louise Ladouceur pour le Canada anglais. Quant à Janusz Przychodzeń et Jill Mac Dougall, ils montrent que l'échange des voix d'un pays à l'autre, du Québec à la Pologne, ou au sein d'un même pays dans le cas du théâtre migrant, se fait souvent l'écho de tensions idéologiques ou identitaires. Comme si traduire, c'était aussi (se) trahir.

Il en va de même pour la « Réception critique » qui rend compte d'une œuvre d'ici certes, mais qui donne à lire l'autre aussi. Par la diversité de leur objet et de leur origine, les articles de la quatrième section montrent que des lectures attentives et... critiques des dossiers de presse révèlent plus que les motifs qui président au succès ou à l'échec d'un spectacle. Comme l'indique le titre de l'article de Jean-Pierre Ryngaert, « Le Québec comme réserve d'émotion et territoire de l'âme pour les Français », cette section inscrit l'espace géographique dans les frontières mouvantes de la modernité (Guy Teissier), de l'idéologie (Marie-Christine Lesage), voire de l'imaginaire (Dominique Lafon) ; comme elle s'attache également aux enjeux culturels et historiques d'une collectivité (Rachel Killick et Ian Lockerbie).

Ces analyses de réceptions diverses et contrastées ne sont-elles pas à l'image du théâtre québécois lui-même qui, depuis 1968, a présenté un paysage changeant ? C'est que son histoire est allée en se complexifiant, dans des contextes nord-américain et mondial qui ont vu les industries culturelles et les moyens de communication gagner en puissance. Jamais les « petites cultures » n'auront été aussi menacées par cet appareil de nivellement de la pensée, qui entend tout asservir au sacro-saint marché. « Art minoritaire » (Georges Banu) dans une société francophone à la fois majoritaire au Québec et minoritaire sur le continent, le théâtre québécois n'avait-il d'autre choix que d'exhiber les tensions nées de ce double statut, sur fond de mondialisation de l'économie et de délabrement politique ? À l'aube du nouveau millénaire, il y avait donc lieu de réfléchir aux « circulations du théâtre québécois », depuis le curieux débarquement des *Belles-sœurs* au Théâtre du Rideau Vert en 1968, année emblématique, s'il en est, d'un changement de paradigme politico-culturel, du moins en Occident. Nous savons assez aujourd'hui que le fameux party de collage de timbres-primés de Germaine Lauzon proclamait à sa face même la souveraineté du dépaysement. Il s'agissait pour nous d'en tirer les conséquences heuristiques dans l'approche du théâtre d'ici et d'ailleurs.

Il est courant d'entendre dire que la résonance universelle du théâtre québécois tiendrait au terreau qui en aurait fécondé les écritures dramatiques et

scéniques. Sans être fausse, cette affirmation n'attribue-t-elle pas un rôle exorbitant à la culture ambiante ? Force nous est de constater que la trajectoire récente de ce théâtre franco-américain a été marquée par l'émergence d'auteurs et de créateurs qui ont cherché, à des degrés divers, à se décentrer par rapport au « texte national », en se réappropriant ainsi une subjectivité qui, en règle générale, fait la différence entre l'art et la marchandise. Le poète dramatique et scénique n'est-il pas conduit à fouiller inlassablement la réalité immédiate avec en guise de principal outil son « inquiétante étrangeté » ? Cette étrangeté, le théâtre québécois des deux dernières décennies n'a cessé de l'explorer, troquant sa « cabane au Canada » pour des lieux moins familiers et plus lointains. Paula de Vasconcelos, Wajdi Mouawad et Igor Ovadis, pour ne nommer qu'eux, ont contribué à déplacer les frontières intérieures du théâtre québécois, pendant que Robert Lepage et tant d'autres créateurs (dont ceux du théâtre pour la jeunesse) écumaient les scènes à l'échelle internationale. De Michel Tremblay à Larry Tremblay, de Gilles Maheu à Denis Marleau, le théâtre au Québec montre ainsi un souci frappant de décentrement (linguistique, spatio-temporel, artistique), dont les stratégies discursives, les modes d'expression et les ancrages socio-culturels appellent un examen qui ne saurait pourtant les déterritorialiser.

À cet égard, le présent DOSSIER propose un certain nombre de pistes prometteuses. La relation qu'ont les femmes de théâtre à l'écriture et à la scène, illustrée par l'analyse des parcours exemplaires de Pol Pelletier et d'Abla Farhoud, se révèle particulièrement symptomatique de la mise à distance des lieux communs dont toute culture est dépositaire. Comme le mettent en évidence plusieurs contributions, l'altérité qui « travaille » le sujet québécois entre bien en résonance avec le « monde » ; il reste à savoir sur la base de quels horizons d'attente spécifiques et communs dans les Amériques, en Europe et ailleurs sur la planète.

Même si, comme tout dossier, « Les circulations du théâtre québécois : reflets changeants » ne peut prétendre à l'exhaustivité ni faire état des multiples expériences du théâtre québécois hors de ses frontières, les questions qu'il soulève, questions de voyage interculturel, de traduction et de réception critique, nous ont permis de poser les balises provisoires d'un champ d'analyses que nous invitons les chercheurs et les chercheuses, tant du Québec que de l'étranger, à développer. Un tel chantier, véritable *work in progress*, exigera de théoriser la place des postures ethnocentriques des uns et des autres mais, surtout, il devrait être l'occasion d'un examen raisonné des conditions de l'art en ces temps si troublés de la société du spectacle.

Ce n'est pas le moindre paradoxe de ce dossier – on nous permettra de dire le moindre intérêt – que de dresser la feuille de route du théâtre québécois et, parallèlement, de donner à lire son public comme son époque, et faire du voyageur un témoin... comme le fut Jean-Louis Millette. En sa mémoire, on tirera de ce constat une légitime fierté et la conviction qu'avec ce numéro 27, qui marque le 15^e anniversaire de *L'Annuaire théâtral*, s'ouvre donc moins un champ de fouilles qu'un véritable chantier.

Laurent Mailhot
Université de Montréal

Voyagements du théâtre québécois

À Jonathan Weiss,
l'ami américain.

Comme la vie est un voyage, la mort le grand voyage, les gens de voyage des comédiens ambulants, le mot voyages convient bien au théâtre. Les voyages, dans le français traditionnel du Québec – le mot n'est pas répertorié par Larousse ou Robert –, peuvent désigner des allers et retours, une activité un peu brouillonne, mais ils impliquent des relations multiples, une exploration intense du milieu. Les voyages du théâtre québécois, ce sont ses explorations de l'espace et du temps, ses voyages initiatiques¹, ses errances et ses erreurs, ses dérives plus ou moins contrôlées, ses délires². Ils se font d'ailleurs aussi bien verticalement, à travers des couches géologiques et des fouilles archéologiques³, des dates, des âges,

1. Tel celui du jeune photographe du *Vinci* (1986) de Robert Lepage.

2. Dont *Le dernier délire permis* (Les Herbes rouges, 1991), « variations postmodernes » de Jean-Frédéric Messier sur les identités sexuelles, à partir du *Dom Juan* de Molière.

3. *La trilogie des dragons* (1985-1987), de Lepage, traite des vestiges infimes d'un minuscule quartier chinois situé à Québec, entre 1910 et 1935.

généalogies, dynasties, générations successives ou simultanées, que transversalement, vers un horizon qui se dérobe, s'éloigne. Les voyages se font enfin de façon oblique, détournée, indirecte, par des « emprunts », des échos, des traversées de l'Allemagne, de Shakespeare, d'Hiroshima, ou encore par ce *Passage de l'Indiana* (1996), de Normand Chaurette, où la « silhouette erratique » du paquebot perdu en mer Baltique n'apparaît qu'à travers le passage (88 lignes) d'un texte litigieux.

Théâtre : entre histoire et mémoire

« Les artistes écrivent des histoires parallèles qui sont la véritable histoire de leur époque », disait le peintre Marcelle Ferron (voir Smart, 1998). Ce serait trop beau. Les artistes ne répètent ni ne doublent la réalité, ils la réfractent, la diffractent, pour la rendre plus *réelle* ailleurs, autrement. Il n'y a pas de *véritable* histoire d'une époque, fût-ce chez les plus grands créateurs (Aristophane, Sophocle, Shakespeare, Balzac, Proust), mais des histoires personnelles, collectives, universelles, qui tentent de s'articuler. Le théâtre québécois n'échappe pas à cette multiplicité des lignes, des plans, des rythmes, des perspectives. On y voyage de « l'infini de la mémoire⁴ » – d'une mémoire dédoublée : histoire actualisée des scènes européenne et américaine, « mémoire vagabonde » de l'artiste dont le travail « fabrique de la différence » – à des « archipels de mémoire⁵ » qui seraient des îlots perdus, des récifs, sans la circulation incessante de la conscience à travers les sens, les objets, les traces. Ces résidus, ces fossiles, Marie-Christine Lesage les met au jour, par exemple, dans la dramaturgie de Daniel Danis. Silencieux comme les pierres, archéologue de son propre sous-sol, celui qu'on surnomme Caillou a une « existence par deux fois ruinée », qu'il inventorie, trie et nettoie avant de la rebâtir. C'est en tuant la « petite mythologie » mortifère du Québec que les survivants de Danis, échappés d'une catastrophe physique, matérielle, avant d'être morale, remettent désespérément l'histoire en marche, sans amnésie ni amnistie.

4. Titre de l'article final, par Gilbert David (1989 : 228-230), d'un large dossier des *Cahiers de théâtre Jeu* sur la mémoire (auquel ont participé Georges Banu, Jean-Pierre Ronfard, Paul Zumthor et d'autres).

5. Titre que Marie-Christine Lesage (1996 : 79-89) a donné à un article sur deux « tragédies modernes », de Daniel Danis : *Celle-là* (1993), et *Cendres de cailloux* (1992), couronnée à Maubeuge (1991) et par Radio-France International (1992), créée à Jonquière et reprise par l'Espace Go (1993).

Plusieurs observations de Georges Banu sur les « mémoires du théâtre » – mémoire du moi, du théâtre lui-même, des origines – s'appliquent remarquablement bien au Québec. Pour notre bonheur, il écrit sur les intermittences de la mémoire, les « trous », les éternels recommencements du théâtre : « Une mémoire fragmentaire ne peut qu'être heureuse » (1987 : 16). La faiblesse de la mémoire théâtrale fait paradoxalement sa force en invitant à « re-construire » plutôt qu'à tenter une impossible « reconstitution ». Et cette phrase, enfin, où s'équilibrent la tragédie et le sens critique, le désespoir et l'utopie créatrice, à mettre en exergue à toute histoire du Québec comme à toute « vision d'absence » du théâtre : « L'imminence de l'effacement aiguise la conscience de la mémoire » (p. 15).

Les actes du colloque sur « le théâtre au Québec : mémoire et appropriation », qui a été tenu en 1988, à l'Université du Québec à Montréal (Bourassa, Laflamme et Larrue, 1986) abordent plusieurs fois la question que se posent réciproquement le théâtre et l'histoire. Une « nouvelle histoire » propose André-G. Bourassa en remontant jusqu'aux rituels amérindiens et aux monuments disparus de notre dramaturgie. Une histoire du théâtre au sens traditionnel – mais quel est ce sens ? – ne semble plus possible à Chantal Hébert, qui cherche plutôt à rendre compte de l'évolution du théâtre à travers sa « pré-représentation » : comment il se « fabrique⁶ », expérimente, se présente. Jean-Marc Larrue ausculte les naissances et renaissances, les « premières » qui paraissent être des « premières fois », pour conclure que notre théâtre n'est pas une suite de fausses couches et d'avortements, qu'il y a une « continuité » et une « cohérence » au fond de l'éphémère et de l'éparpillement. « Je me souviens : comment ? », se demande Rodrigue Villeneuve, qui cite François Wahl : « Les ancêtres, ça ne se représente pas. » Encore moins les origines. Mais les fondements, peut-être, les fondations et refondations, des « représentations de la représentation ». Les traces « mnésiques » laissées par un spectacle ont besoin d'être réactivées⁷, retracées.

Le théâtre qu'on appellera bientôt québécois se développe rapidement à partir de 1965 et 1968. La même semaine, en février 1965, sont créées *Klondyke* [sic] de Jacques Languirand ; *Une maison... un jour...*, la première pièce de Françoise Loranger ; *Les beaux dimanches* de Marcel Dubé, drame psychobourgeois

6. Voir « Le discours de l'orange », fruit sur la table que « laisse parler » Lepage et sur lequel il peut construire « tout un spectacle » (Perelli-Contos, 1989).

7. « En conclusion et à titre d'hypothèse, ne pourrait-on pas penser que le travail de l'analyse de la représentation répète celui de l'acteur » (Villeneuve, 1989 : 354).

et politique, adapté plus tard au cinéma, et repris à l'hiver 1993⁸ au Théâtre du Nouveau Monde où on vise à « dépasser le naturalisme » pour élever la pièce au rang de classique avec « grande colonne » et « vaste espace rouge⁹ ». 1965 est l'année où disparaît le Théâtre-Club, faute de subventions, mais où sont signées les premières mises en scène d'André Brassard au Mouvement Contemporain, où est fondé le Centre d'essai des auteurs dramatiques¹⁰.

Au Festival d'art dramatique de 1965, où il n'y a que des créations d'auteurs québécois, le jury refuse un manuscrit intitulé *Les belles-sœurs* dont la lecture publique sera un événement, le 4 mars 1968, et la création un choc en août. C'est aussi l'année de *L'Osstid'cho* de Robert Charlebois ; du *Cid maghané*, toujours inédit, de Réjean Ducharme ; de la première griffe, ou patte, de Jean Barbeau dans un happening (« Et cætera ») ; et de deux canevas dramatiques où, grâce au hockey et à la parodie shakespearienne, l'actualité fait l'histoire et le théâtre : *Le chemin du roy*, de Françoise Loranger et Claude Levac ; *Hamlet, prince du Québec*, de Robert Gurik. Michel Tremblay n'est donc pas seul à imaginer de nouveaux langages, même s'il est celui qui le fait de la façon la plus percutante et la plus durable. En 1969 apparaissent des institutions... anti-institutionnelles : le Théâtre du Même Nom (TNM à l'envers), de Jean-Claude Germain avec ses *Diguidi, diguidi, ha ! ha ! ha !* ; le Grand Cirque Ordinaire animé, entre autres, par Raymond Cloutier et Paule Baillargeon dont la création collective la mieux structurée, *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?*, ne sera éditée qu'en 1991¹¹.

Quelqu'un proposait naguère de ponctuer l'évolution du théâtre québécois, de dix ans en dix ans, à partir de 1938 et 1948, qui reviennent à Gratien Gélinas pour *Les fridolinades* et *Tit-Coq*, comme 1958 appartient à Marcel Dubé pour *Un simple soldat*. Et 1968 impose d'emblée, définitivement, Michel Tremblay et *Les belles-sœurs*. Qu'aperçoit-on en 1978 ? Une « complainte dialoguée », *Les fées ont soif*, de Denise Boucher, et, sur le trottoir, une polémique d'arrière-garde autour de statues, avec récitation du chapelet. On avait beaucoup moins parlé d'un autre spectacle d'ordre spirituel, *L'Esquisse au Livre de Job*, de Serge Ouaknine, joué sous une tente de Bédouins et dans des toilettes publiques représentant les

8. Véritable « saison Dubé » avec de nouvelles créations d'un *Temps des lilas*, nostalgique, au Théâtre du Rideau Vert, et d'un *simple soldat*, robuste, à la Nouvelle Compagnie théâtrale.

9. Lorraine Pintal souligne aussi la liberté de parole prise par une femme, Hélène.

10. Qui ne parlera plus « d'essai » en 1991.

11. Spectacle reconstitué par Guy Thauvette, préfacé par Michel Tremblay, postfacé par Michel Bélair, illustré, accompagné de partitions musicales et d'un dossier critique, et publié à Montréal, aux Herbes rouges.

baraquements d'Auschwitz. En 1988, deux spectacles violents, à l'opposé l'un de l'autre : *Les feluettes ou La répétition d'un drame romantique*, de Michel Marc Bouchard, psychologique, historique, mythique ; et *Le dortoir*, chorégraphie très physique, muette, rythmée, de Gilles Maheu. En 1998, cent ans après le premier « âge d'or¹² », l'éclatement s'est poursuivi, accentué, puisque, à côté du travail interdisciplinaire, polyvalent d'un Robert Lepage, on assiste à un retour du texte, à un recours au texte ou à l'invention d'un nouveau texte. 1998 consacre Wajdi Mouawad à Montréal¹³ et à Québec¹⁴, comme à Limoges, en attendant, l'année suivante, Avignon et Paris, l'Italie et la Belgique.

Bien entendu, d'autres dates, voisines, pourraient être retenues en guise de points de repère, d'étapes. Les années zéro de chaque décennie sont fortement marquées par la politique, de la Révolution tranquille (1960) au reniement de l'Accord du Lac Meech (1990), suivi d'une longue et violente crise amérindienne à Oka et à Kahnawake.

Octobre 70 et après

1970 déborde d'événements théâtraux ou parathéâtraux : *Nuit de la poésie* au Gesù, premiers monologues d'Yvon Deschamps en solo, création de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* du Grand Cirque Ordinaire, de *Médium saignant* de Françoise Loranger, de *La charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau, du *Marquis qui perdit* (encore inédit) de Réjean Ducharme, de la comédie musicale *Demain matin, Montréal m'attend* de Michel Tremblay¹⁵. Pourtant, ce sont les « événements » historiques d'octobre qui sont les plus spectaculaires : enlèvements terroristes, exécution d'un ministre, Loi des mesures de guerre, lecture officielle après le téléjournal du manifeste du Front de libération du Québec (FLQ¹⁶). Vingt ans plus tard, le 8 octobre 1990, au Théâtre d'Aujourd'hui, on tentera par un « exorcisme collectif » de mettre fin à la « conjuration du silence »

12. En novembre 1898, on avait inauguré le Her Majesty's Theatre, le Théâtre des Variétés et les « Soirées de famille » au Monument-National.

13. Il reçoit le Prix de l'Association des critiques pour *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*.

14. Où le Périscope recrée *Littoral*, « spectacle épique ».

15. Et on pourrait ajouter la fondation du groupe musical l'Infonie, la polémique autour de la murale de Jordi Bonet et Claude Pélouquin au Grand Théâtre de Québec.

16. Sur cette « crise » provoquée par Ottawa pour créer un « choc psychologique » et justifier la « terrorisation sociale », voir la thèse (et la bibliographie) de Georges Langlois (1990 : 195-256). Sur l'« improvisation », le « côté guignol » de cette « insurrection broche-à-foin », voir « Le Québec en otage » (*Liberté*, 1990 : 2-214).

qui a exclu de la scène théâtrale, comme de la scène politique, les protagonistes des événements et leur discours. Sous le titre comptable de *Règlements de compte avec la mémoire*, se succéderont les témoignages personnels et les coupures de journaux, dans une « anamnèse plus individuelle que collective¹⁷ » (Godin et Lafon, 1999 : 205). En ouverture, l'acteur, auteur et polémiste René-Daniel Dubois avait évoqué avec éloquence ses « douloureux souvenirs d'enfance ».

Dans les films, les essais, romans ou récits à propos ou autour d'Octobre 70, un rapport est établi ou suggéré avec les « Troubles » ou la rébellion des Patriotes de 1837-1838. Au théâtre, on se livre plutôt à une recherche plus « archaïque », primitive. On se replie, on s'enfouit dans la « cache », un modeste bungalow de banlieue, où sont prisonniers les ravisseurs et leur otage ministériel. Les événements d'Octobre, surdramatisés par les médias et les appareils d'État, doivent être dédramatisés, déconstruits, pour devenir jouables, représentables. En les mythifiant¹⁸, en les poussant du côté religieux, avec leurs larrons, leurs moutons, leur Ponce Pilate, leur Christ victime expiatoire, on tente de faire une tragédie biblique, classique, moderne, de ce qui n'est qu'un épisode, sanglant et significatif il est vrai, d'une guérilla constitutionnelle, autrement dit politico-judiciaire. Parmi les diverses *problématiques* (ironie, parodie) convoquées pour rendre compte de ces « événements » refoulés dans l'événementiel, l'accidentel, l'actualité à commémorer, les moins présentes, les moins actives sont l'histoire proprement dite¹⁹ (sur une longue durée), le droit, l'éthique et le politique.

Malgré son titre, *La cité interdite* (1992) de Dominic Champagne est un huis clos dans une cellule terroriste « très familiale ». Du monde extérieur, on n'entend par bande enregistrée que « l'Écho primitif d'un rituel ténébreux aux percussions sourdes et graves », afro-américaines, jusqu'à la « violence rock ». De la « nuit des temps », on ne passe pas facilement à l'« Écho du temps nouveau ». Le *Conte d'hiver 70* (1992) d'Anne Legault²⁰ superpose les deux étages d'une maison

17. Douze rencontres organisées par Linda Gaboriau, en 1989, avaient mis en présence « des dramaturges et d'anciens felquistes, tels Paul Rose et Francis Simard » (Godin et Lafon, 1999 : 202).

18. Fût-ce pour les démythifier aussitôt, en partie, tel que le fait Heinz Weinmann, qui s'appuie sur le « mécanisme sacrificiel » de René Girard pour rappeler qu'un meurtre n'est « fondateur » et « efficace » que s'il crée « l'unanimité d'une collectivité » (1990 : 103-108).

19. La *généalogie* historique de Weinmann (1990) relève de l'essai, de l'interprétation psychanalytique ; 1970 comme « naissance de la nation québécoise », c'est un peu trop tôt ou trop tard.

20. « Quand Hélène, sœur du complice d'Yves Cadieux, vient le rejoindre dans sa cache, il devient clair que la problématique féministe sera le véritable point de rencontre des « deux entités », écrit Dominique Lafon (Godin et Lafon, 1999 : 209).

villageoise (boutique et logement) comme il juxtapose deux séries d'événements (quotidiens, politico-policiers) et superpose deux niveaux de rapports, de récit, sous l'œil d'une fillette de 12 ans qui s'initie à la *liberté*²¹ en récitant le poème d'Éluard. Le baroque *Cabaret neiges noires*²² juxtapose les arts, les jeux, les « participations », se montre « irrévérencieux envers l'Histoire, tire sur tout ce qui bouge » (Riendeau et Andrès, 1997 : 221). Un personnage marginal du spectacle, JeanJean (« gnganngan ») fait une lecture iconoclaste – pas une « relecture [...] extrêmement critique » – du manifeste du FLQ, dont il juge le titre « prétentieux » et le genre dépassé, « niaiseux ».

1980 est encore plus mal traité politiquement et historiquement parlant. Ce qu'on appelle « l'interprétation post-référendaire » – comme on dit dépression postcoïtale, postnatale ou postabortive – encombre une partie de la critique et du théâtre lui-même, enfin « affranchi », qui aurait « troqué la quête physique du pays pour une quête métaphysique de l'homme », selon Robert Lévesque (1986). L'antithèse est spécieuse, en porte-à-faux, entre le pays et l'homme, le physique et le métaphysique. On semble opposer le singulier et le local, connotés négativement, à un universel humaniste, progressiste ; en fait, on oppose trop brutalement le collectif (national, social) à l'individuel (libéral, libertaire). Un comédien d'expérience, Gilles Pelletier estime que ce ne sont pas les années 1980, malgré l'« abondance » et la « variété », qui sont « l'âge d'or » du théâtre à Montréal, mais les années 1960, « les plus fertiles en termes de qualité de production » (Cloutier, 1999 : 138) et, bien entendu, d'espoir et de volonté de transformation sociale.

1980 coïncide avec le déclin de *certaines* idéologies, au Québec comme partout en Occident, et même à l'Est ; ce n'est certainement pas la fin de l'Histoire qui, même en piétinant, en reculant, avance de façon imprévisible. Un détour, sinon un retour du politique s'effectue bien avant 1990 à travers le jeu des langues (de l'anglais), les signes « disséminés » d'un *nouveau réalisme*²³, à travers le vide béant des trous de mémoire²⁴, les orientations sexuelles et anthropo-

21. Dominic Champagne disait vouloir se « contraindre » à la profonde « liberté » du théâtre pour en « connaître le prix » (1992 : 16).

22. De Dominic Champagne et Jean-François Caron, avec la collaboration de Jean-Frédéric Messier et Pascale Rafie, a été créé en 1992, et édité en 1994.

23. Démenté, carnavalesque, dans *Le printemps, monsieur Deslauriers* (1987), de René-Daniel Dubois, dont on peut rapprocher les figures patriarcales triomphalistes de *Durocher le milliardaire* (1991 et 1997), du regretté Robert Gravel.

24. Qui a remarqué, sauf Lucie Robert, que dans *Being at home with Claude* (1985) un « serin » du Carré Dominion assassine un militant indépendantiste le jour du centenaire (1967) de la Confédération canadienne ?

logiques, les multiples voix de l'écriture « migrante²⁵ » avec et après la *Trilogia* de Marco Micone. C'est moins par ses sujets, ses prétextes, ses thèmes, que par ses questions, ses silences, ses formes, que le théâtre québécois actuel se fait à l'occasion, en filigrane ou en profondeur, subtilement politique ; par la désillusion plutôt que par l'optimisme, par la parodie, l'esquive, la résistance plutôt que par l'offensive, par la guérilla verbale plutôt que par l'action d'avant-garde. La place de l'artiste et le rôle de la création, souvent traités²⁶, sont mis en relation, au moins implicitement, avec les autres « pouvoirs » et « limites » de la société.

Théâtre et littérature

Contre la thèse largement reçue voulant que le théâtre ait été le parent pauvre de la littérature et des arts au Québec, j'ai naguère défendu une antithèse qui présentait « à l'avant-garde de notre littérature : le théâtre » (Mailhot, 1992). L'étude du théâtre a été longtemps négligée, il est vrai, noyé qu'il était dans les écrits de la Nouvelle-France, dans l'historiographie et l'ethnographie, dans l'éloquence, la pédagogie, les Passions du Christ et autres fêtes villageoises. Pourtant, s'il n'y avait pas un théâtre ou de Théâtre, il y avait du théâtre, des théâtres en Acadie dès 1606, au collège des Jésuites de Québec, au Théâtre de société de Quesnel, à Montréal, à la veille de la Révolution française, puis, cent ans plus tard²⁷, au Cercle Jacques-Cartier, au Théâtre National, etc. Ce qui allait devenir le théâtre québécois affiche, dès ses origines, dans les *pageants* nautiques, les harangues, « actions » et « réceptions », un mélange à la fois savant et populaire de langues, de langages, de gestuelles, de rituels. Notre théâtre naît impur, métissé, multidisciplinaire, interculturel. Lorsque Françoise Sullivan, signataire du *Refus global*, danse et filme *L'été*, en 1947, sur la plage des Escoumins, un historien du théâtre y voit un « retour à certaines pratiques antérieures à la Renaissance » (Bourassa, 1986 : 153, 156). Et, pour l'été de 1985, qui marque « comme par hasard » le 450^e anniversaire de la « mise en scène » du chef indien Donnacona devant Jacques Cartier – de son « cercle de sable », à défaut de cercle de

25. Voir les chroniques de Pierre L'Hérault dans *Spirale*, et le collectif *Fictions de l'identitaire au Québec*, publié en 1991, dont il est le coauteur avec Sherry Simon, Robert Schwartzwald et Alexis Nouss.

26. Écrivains et peintres chez Jovette Marchessault et Normand Chaurette, musicien méconnu de *Syncope* (1983) de René Gingras, des *Fantômes de Martin* (1987) de Gilbert Turp et ceux de Julie Vincent dans *Noir de monde* (1989)...

27. Sans oublier qu'en 1824, au Bas-Canada, « chaque anglophone a eu 30 fois plus de chance d'assister à une représentation dans sa propre langue qu'un Canadien [français] dans la sienne » (Burger, 1974 : 323).

craie, caucasien –, on annonçait « un spectacle expérimental, *Titanic*, qui devait avoir lieu sur un navire amarré dans le port de Montréal » (p. 141, 156). Si l'histoire ne se répète pas, l'imagination se souvient, ou la mémoire imagine. *On n'est pas sorti du bois*, pouvait écrire Dominique de Pasquale, en 1972. En fait, on y est rentré par des sentiers imprévus, « sauvages », ceux de la guerre, de la révolte (Riel), de l'improvisation collective, de la manifestation contre-culturelle. Le Sauvageau des *Grands soleils* de Jacques Ferron (1958, 1968) est un tabou devenu totem, un nomade aux racines renaissantes, « le quêteux aux lèvres noires », nègre rouge, nègre blanc, dont le visage fleuri dépasse les palissades, monte aux barricades et rayonne jusque dans le Tiers Monde.

D'Aristote aux romantiques allemands, la représentation théâtrale, tragédie, comédie, drame, est opposée au narratif, à l'épique, au lyrique. La question des genres, division et répartition de la création littéraire, n'est pas que théorique et historique, elle est stratégique, pragmatique. Des rapports de force s'y manifestent. Il existe un « pouvoir des genres » (Rosmarin, 1985), institutionnel et textuel, qui dessine un horizon d'attente, oriente la réception des œuvres à venir. Après l'éloquence, le conte, une riche tradition orale, et à côté de la chronique journalistique, la poésie fut longtemps le genre « au pouvoir²⁸ », malgré sa sphère restreinte, au Canada et au Québec. Le roman tint le haut du pavé à partir de 1965-1966, suivi de près par le théâtre, l'essai, la littérature personnelle.

Le premier jury du Prix du Cercle du Livre de France, en 1949, aurait refusé « Autour d'un gros bonhomme », roman de Pierre Baillargeon demeuré inédit, sous prétexte qu'il était « bien écrit mais trop près du théâtre ». *Mathieu*, de Françoise Loranger, qui obtint ce premier « Goncourt canadien », n'est pas moins près du théâtre, bien au contraire, car on y cherche à monter *Les mouches*. Comme quoi on peut « être comédien dans une ville sans théâtre », dit un des jeunes héros, antihéros, plus existentialiste encore qu'à Paris. Radio-Canada en tirera une pièce radiophonique en 1951. Trente ans plus tard, le Groupe de la Veillée mettra « en espace » un conte (*Transvivance*), un « bal » balzacien, un « tête à tête » avec Antonin Artaud ou avec *L'idiot*. À Omnibus, le mime Jean As-selin, créateur de spectacles muets, mettra en scène Lewis Carroll et Sébastien Japrisot. Lorraine Pintal adaptera *La Scouine*, le seul roman naturaliste québécois.

28. Dans l'édition, la presse, l'enseignement, la critique, et jusque dans les boîtes à chansons. Avant Hubert Aquin, romancier, seules des figures de poètes sont mythifiées : Octave Crémazie, Émile Nelligan, Saint-Denys Garneau, Claude Gauvreau (aussi, surtout, dramaturge).

En 1989, après bien des interférences, des voyages dans un sens et dans l'autre, on pouvait de nouveau se demander, de façon plus éclairée, si le roman était devenu « particulièrement théâtral » ou si le théâtre était en voie de « romanisation » (Vigeant, 1989 : 27). La romancière a remplacé l'auteure dramatique (ou lui a succédé) en Marie Laberge. L'œuvre de Michel Tremblay a une « double nature », théâtrale et romanesque, avec une généalogie commune, des phases différentes mais des cycles en bon voisinage, qui se fécondent réciproquement, comme dans le cas de *C'tà ton tour, Laura Cadieux* (1973). Il ne s'agit pas seulement d'adapter, mais de citer, de reprendre autrement les textes, les figures des écrivains et de leurs personnages, comme l'a fait (trop ?) systématiquement Jovette Marchessault à partir de sa *Saga des poules mouillées* (1981). Tout est matière de théâtre, donc pourquoi pas les récits, les portraits, les chants, les rêves ? Les progrès techniques (vidéo, musique électronique) ont facilité le découpage, l'insertion, le grossissement, l'allusion, le « transfert à la scène » de « particularités romanesques comme les descriptions d'atmosphère, les réflexions philosophiques, etc. » (Vigeant, 1989 : 29). Louise Vigeant s'interroge sur le rôle actuel de l'action et de l'intérêt dramatiques, de « conflits » à résoudre par la « concurrence des voix », ou qui sont insolubles et se présentent plutôt « sous le signe de l'explicable, de l'indéchiffrable » (p. 27).

Les caractéristiques les plus évidentes de la dramaturgie des années 1980 et 1990 sont celles, bien connues, de la postmodernité : hybridité, fragmentation, mise en abyme, personnage plurivoque, identités brouillées, déconstruction de l'illusion réaliste, remise en question du dialogue. Le désengagement ou dégagement idéologique au profit de l'esthétique est un phénomène parmi d'autres : *joual* à l'écurie, remplacé par un étalon franco-qubécois ; importance accordée à la scénographie et à la mise en scène ; expérimentation de plus en plus interdisciplinaire. On en arrive à une « littérature nouvelle » qui peut être de divers types : récit éclaté, traces, bribes, partitions, intertextualité, théâtralisation de l'écrit, « carnavalesque comme tragédie postmoderne ». On distingue une écriture « dramatique », où le texte est le « moteur²⁹ » (Robert, 1985 : 140) du théâtre, et une écriture « scénique », qui se donne de « nouveaux espaces » en puisant à diverses sources : chorégraphie, installations, performances, vidéo, etc.

29. L'expression est de Lucie Robert lorsque sa chronique « Dramaturgie » remplace celle de Bernard Andrès (« Théâtre ») dans *Voix et images*. Pour un programme détaillé de « reconceptualisation » de l'objet théâtre (ou *théâtralité* – modes d'inscription, transformations, spécificité du texte dramatique –), voir Robert (1998).

Les didascalies entrent dans le texte de plein droit, sinon toujours de plain-pied (car il y en a de divers types). Les modes d'emploi et indications techniques deviennent textes scéniques, dramatiques. Michel Garneau les met en vers dans *Les guerriers* (1989), opposant « la poésie et le slogan publicitaire, la poésie et la guerre » (Robert, citée dans Riendeau et Andrès, 1997 : 220). Les didascalies de *Vie et mort du Roi Boiteux*, de Jean-Pierre Ronfard, épuisent « tous les registres de la parodie et du travestissement » (Riendeau et Andrès, 1997 : 236). Celui qui utilise le plus littérairement et le plus théâtralement les didascalies est sans doute Normand Chaurette. Il dit « je » et fait une narration didascalique ambiguë dans ses *Scènes d'enfants* romanesques. L'hybridité didascalique s'ajoute à l'hybridité dialogique dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* pour créer un « intergenre » dont Pascal Riendeau (1997) a fait la théorie et une lecture sémiotique précise.

En 1998, Ronfard se souvient de son agrégation de grammaire et philologie, lorsqu'il conçoit et met en scène, avec la graphiste Sylvie Daigle, *Le temple des mots*, c'est-à-dire des formules, des étymologies, des mots d'auteurs calligraphiés au tableau noir et aux murs d'une salle de classe. Une dictée perverse est tirée du *Nez qui voque* de Ducharme. Les comédiens se resservent d'expressions élémentaires comme d'une matière première inépuisable. « Bonjour chérie » déclenche une scène de ménage. Les jargons commerciaux, patronaux, provoquent des réactions en chaîne : « Ne me parlez plus de restructuration, de négociation, de relocalisation, de gestion. » *Gourgandine* est appelée par *organdi*, s'enfarger conduit à *écrapoutir* ; on sent l'air se dégonfler dans *poussif*. Ces expérimentations ont leur contrepartie dans les travaux muséographiques de l'artiste et romancier Rober Racine sur la langue et la littérature comme matériaux visuels ou sonores : *Escalier Salammbô*, est une transplantation littérale du *Robert* dans un *Parc de la langue française*...

Encore une fois, si vous permettez, propose Tremblay aux spectateurs, aux amoureux, aux fils, aux mères. Et d'abord au théâtre lui-même – encore, encore ! bis, bis ! – dont sa récente pièce commence par faire l'histoire, ou par mettre l'histoire au présent. Cloué à sa chaise, le narrateur autour de qui viendra s'agiter la grosse, la grande Nana, commence par un morceau de bravoure qui rappelle les adieux répétés au théâtre classique, à la diction française, de la troupe de Jean-Claude Germain³⁰ dans la décennie 1970. « Ce soir, personne ne viendra

30. *Rodéo et Juliette*, Sarah Ménard, etc., en attendant *A Canadian Play/Une plaie canadienne* (1983), plus biculturelle que bilingue. Impressionné par la nouvelle *langue* théâtrale québécoise,

crier : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » ni murmurer : « Va, je ne te hais point » en se tordant les mains » (Tremblay, 1998 : 9). Et ainsi de suite, du royaume danois « pourri » aux datchas tchékhoviennes, d'une maison de poupée à un rhinocéros. « Non, vous ne verrez rien de tout ça. Ce que vous verrez, ce sera une femme toute simple, une simple femme qui viendra vous parler... » (p. 10), prétend le narrateur faire-valoir. Or, cette femme, Métisse née en Saskatchewan, est complexe, « multiple », « universelle », « très dramatique ». Elle est, en effet, présentée comme « la tante de Rodrigue, la cousine d'Électre, la sœur d'Ivanov, la marraine de Caligula, la petite nièce de Mrs. Quickly, la mère de Hamm ou de Clov et peut-être même des deux » (p. 10). Autrement dit, voilà l'éternel féminin, la mère originelle, et en même temps l'archétype du théâtre avec un grand « T », de l'antique à l'absurde. La nouvelle Nana, qui n'a rien à voir avec Zola, sauf un certain naturalisme et un naturel certain, est proclamée d'entrée de jeu source intarissable des pleurs et des rires. Son incarnation est irréfutable, sa présence envahissante. Plus étonnant, sa parole « a toujours été une arme efficace » (p. 11). *Encore une fois, si vous permettez*, donc, et jamais une fois pour toutes, puisqu'il s'agit de la grand-messe d'une déesse mère.



Les voyages du théâtre québécois sont finalement un voyage à plusieurs étapes, à diverses destinations. Ils tracent plusieurs voies qui, loin d'être isolées les unes des autres, dessinent avec les autres arts et avec la littérature une carte réelle de l'imaginaire, des horizons changeants dans un espace habitable. Le plateau Mont-Royal, la rue Saint-Laurent se sont métamorphosés grâce à Michel Tremblay, comme l'Abitibi grâce à Jeanne-Mance Delisle, Chicoutimi grâce à son improbable « dragonfly ». Un *rail* nullement rectiligne a éclaté en réseaux à Carbone 14. Depuis trente ans, le théâtre québécois a déplacé ses frontières, voyagé sur tous les continents (et dans sa propre mémoire), navigué entre les langages, les genres, les formes, les sexes, les épreuves, tel Ulysse d'Ithaque en Méditerranée et au-delà.

En cette fin de siècle – et ce sera pire au prochain –, le théâtre, David face à Goliath, lutte contre une profusion d'images qui tuent l'imagination, à la télé,

phonétiquement transcrite, la Ontario Educational Communication Authority s'est empressée de filmer six épisodes de « Les jeunes s'toute des fous ! » et sept épisodes de « Canadiens, Canailles, Canayens », réalisations de Harry Fishback sur des scénarios de Jean-Claude Germain.

dans la publicité, sur Internet, dans presque tous les discours. Le théâtre déboulonne les icônes au double sens du terme : les œuvres sacrées, consacrées ; les statues et les signes dont le signifiant et le signifié sont dans une relation trop *naturelle*, imitative, limitative. Le théâtre redonne aux relations humaines leur passion, au langage ses contradictions, ses énigmes, ses zones d'ombre et de silence. Il mine de l'intérieur un univers trop plein, sûr de lui, débordant de bonnes intentions pires que les mauvaises. Le théâtre, lui, ne se prend pas pour authentique, ne se croit pas éternel. Sa lutte contre ses fantômes, ses reflets, est de tous les instants. Le théâtre n'est ni une vitrine, ni un miroir, ni une façade, ni une marquise. Il est un signe, très fort, de ponctuation : arrêt, détour, retour, projection. La représentation théâtrale, toujours unique, malgré les prolongations, les reprises, est un lieu de résistance au temps, de concentration et de redistribution de l'espace, de lutte contre les automatismes sociaux, les lieux communs de la langue, du langage, de la culture.

Laurent Mailbot est professeur émérite du Département d'études françaises de l'Université de Montréal. En plus d'être un spécialiste de Camus, il a publié une douzaine de livres, dont quatre anthologies (en collaboration), sur divers genres de la littérature québécoise. Les derniers parus sont Ouvrir le livre (l'Hexagone, 1992) et La littérature québécoise depuis ses origines (Typo, 1997). Il est également membre du comité de direction de la « Bibliothèque du Nouveau Monde », publiée aux Presses de l'Université de Montréal.

Bibliographie

- BANU, Georges (1987), *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud. (Coll. « Le temps du théâtre ».)
- BOURASSA, André-G. (1986), « Scène québécoise et modernité », dans Yvan LAMONDE et Esther TRÉPANIER (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, p. 139-165.
- BOURASSA, André-G., Jean LAFLAMME et Jean-Marc LARRUE (dir.) (1986), « Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation », *L'Annuaire théâtral*, n^{os} 5-6.
- BURGER, Baudouin (1974), *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, Montréal, Parti pris.
- CHAMPAGNE, Dominic (1992), « Préface », dans Dominic CHAMPAGNE, *La cité interdite*, Montréal, VLB, p. 13-16.
- CLOUTIER, Raymond (1999), *Le beau milieu. Chronique d'une diatribe*, Montréal, Lanctôt éditeur.
- DAVID, Gilbert (1989), « L'infini de la mémoire », *Cahiers de théâtre Jeu*, n^o 50, p. 228-230.
- GODIN, Jean Cléo, et Dominique LAFON (1999), *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac.
- LANGLOIS, Georges (1990), « Octobre en question », à la suite d'*Une amitié bien particulière. Lettres de Jacques Ferron à John Grube*, Montréal, Boréal, p. 195-256.
- LESAGE, Marie-Christine (1996), « Archipels de mémoire », *Cahiers de théâtre Jeu*, n^o 78, p. 79-89.
- LÉVESQUE, Robert (1986), « Un théâtre affranchi », *Magazine littéraire*, n^o 234, p. 118-120.
- LIBERTÉ (1990), « Le Québec en otage », n^o 191 (octobre).
- MAILHOT, Laurent (1992), « À l'avant-garde de notre littérature : le théâtre », dans Yolande GRISÉ et Robert MAJOR (dir.), *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, p. 164-176.
- PERELLI-CONTOS, Irène (1989), « Le discours de l'orange », *L'Annuaire théâtral*, n^{os} 5-6, p. 319-326.
- RIENDEAU, Pascal (1997), *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- RIENDEAU, Pascal, et Bernard ANDRÈS (1997), « La dramaturgie depuis 1980 », dans Réginald HAMEL (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, p. 208-239.
- ROBERT, Lucie (1985), « Dramaturgie. La Passion du dialogue », *Voix et images*, vol. 11, n^o 1, p. 140-145.
- ROBERT, Lucie (1998), « Le statut institutionnel de la dramaturgie : propositions pour une recherche », dans Richard SAINT-GELAIS (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, NB Université, p. 87-120.

- ROSMARIN, Adena (1985), *The Power of Genre*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- SIMON, Sherry, Pierre L'HÉRAULT, Robert SCHWARTZWALD et Alexis NOUSS (1991), *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ.
- SMART, Patricia (1998), *Les femmes du Refus global*, Montréal, Boréal.
- VIGEANT, Louise (1989), « Le théâtre avec ou sans drame », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 53, p. 27-31.
- VILLENEUVE, Rodrigue (1989), « Je me souviens : comment ? », *L'Annuaire théâtral*, n°s 5-6, p. 337-354.
- WEINMANN, Heinz (1990), « Octobre 1970 : l'an zéro du Québec », *Liberté*, n° 191 (octobre), p. 103-108.

Claude Des Landes

Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal

D'une entreprise nationale au rayonnement planétaire¹

À la mémoire de Paul Puaux.

Je donne quelques faits en manière de préambule. *Les sept branches de la rivière Ota*, joué durant près de cinq ans, sur trois continents, a été produit par Ex Machina en association avec au moins 16 partenaires financiers, dont 10 en autant de pays étrangers. *L'histoire de l'oie*, créé par Les Deux Mondes, circule depuis déjà huit ans dans au moins quatre langues et ce, à l'échelle mondiale. *Mur-Mur*, de Dynamo Théâtre, revient d'une tournée qui l'a conduit cette année à Lisbonne, à Istanbul, à Haïfa et dans 60 villes du Japon, après un périple planétaire de plus de 1 000 représentations en dix ans. Le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) n'est plus seulement branché sur la filière française ouverte en 1970, mais il a désormais des correspondants réguliers sur plusieurs fuseaux horaires, à San Francisco, à Mexico, à Florence ou à Sydney. Voilà qui témoigne à l'évidence que tout artisanale que demeure la création théâtrale québécoise, sa diffusion n'a plus d'exotisme que le nom des artistes qui figurent sur l'affiche ; plus encore, d'aventure hasardeuse qu'elle était,

1. Cet article constitue un condensé de l'exposé de l'auteur, écourté d'une partie touchant l'histoire des tournées antérieures à la période qui faisait l'objet du colloque « Théâtres d'ici vus d'ailleurs. Diffusion, traduction et réception du théâtre québécois dans le monde depuis 1968 », qui s'est tenu à Montréal les 1^{er}, 2, 3 et 4 juin 1999. (N.D.L.R.)

la tournée est devenue une entreprise qui, si elle est toujours artistique, ne peut plus, dans un contexte de réorganisations géopolitiques de notre planète, être comprise hors de ses implications économiques et commerciales.

1965-1980 : une période charnière

Si aux yeux de plusieurs spécialistes 1968 est considéré comme une date charnière dans l'histoire du théâtre québécois, avec la création des *Belles-sœurs*, de Michel Tremblay, les années 1965 et 1966 représentent un jalon décisif dans l'évolution des échanges artistiques avec, plus particulièrement, l'Europe francophone. En effet, alors qu'étaient fondées une vingtaine de compagnies à Montréal et à Québec, ce sont les signatures d'ententes culturelles en 1965² – entre la France et le Canada d'une part, entre la France et le Québec d'autre part – qui susciteront la prolifération de projets ; en outre, la création de la Direction des affaires culturelles du ministère des Affaires extérieures du Canada en 1965, puis celle du ministère des Affaires intergouvernementales du Québec en 1967 ont donné un premier élan aux tournées, dans la foulée plus large de l'adoption de la Déclaration des principes de la coopération culturelle internationale, en novembre 1966, lors de la Conférence générale de l'Unesco, qui intégra les domaines de l'éducation, de la science et de la culture à la définition des buts de la charte des Nations unies.

En juin 1967, à Montréal, parallèlement au Festival mondial, présenté durant l'Exposition universelle Terre des Hommes, la tenue d'un colloque de l'Institut international du théâtre (IIT) qui réunit, autour du thème « Le lieu théâtral », 500 participants en provenance de 45 pays, a certainement contribué à ouvrir les horizons de plusieurs praticiens fraîchement émoulus des écoles de théâtre et confinés jusqu'alors à des références livresques.

Ce contexte explique, pour une part, qu'entre 1965 et 1971 les tournées se sont multipliées non seulement en direction de l'Europe de l'Ouest, mais aussi derrière le Rideau de fer dans la mesure où, après quelques années de négociations, un Accord général sera conclu entre le Canada et l'URSS, en 1971. Dès mai

2. Précédemment, les tournées, lorsqu'elles étaient subventionnées, se déroulaient principalement sous les auspices de l'une ou de plusieurs de ces instances publiques : la Ville de Montréal, le ministère du Bien-être social et de la Jeunesse du Québec, le Service du Canada français d'outre-frontières (régi par le ministère des Affaires culturelles du Québec) et le Conseil des Arts du Canada.

1965, le Théâtre du Rideau Vert³ se produira à Leningrad et à Moscou, mettant à l'affiche *Une maison... un jour...* de François Loranger et *L'heureux stratagème* de Marivaux, pour clore ensuite sa tournée à Paris, avec la pièce de Loranger et *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. En mai et en juin 1971, le Théâtre du Nouveau Monde⁴ se rendra en France, en Belgique, au Luxembourg, en Suisse, en Tchécoslovaquie et en URSS, où il présentera *Le tartuffe* de Molière et, excepté en URSS, *La guerre, yes sir !* de Roch Carrier. Ce sera, à ce jour, sa dernière grande tournée avant celle de sa brigade légère, Les Jeunes Comédiens du TNM, à l'automne 1975, en France, en Belgique, au Maghreb et en Afrique noire, avec *Quichotte*, d'après Cervantes, dans une mise en scène de Jean-Pierre Ronfard.

Entre 1964 et 1966, quatre autres troupes moins connues, sans expérience de tournée ni préparation, s'étaient envolées vers l'Europe : la Compagnie Théâtre-Québec, avec *Au petit bonheur*, de Félix Leclerc, jouée au café *Les Trois Baudets*, à Paris ; Jacques Duchesne et sa pièce *Le quadrillé*, en Suisse, en Belgique et en France (dont au Studio des Champs-Élysées, à Paris) ; la Troupe de l'Atrium, avec *Il*, de Denys Saint-Denis, dans une tournée de trois semaines des Maisons de la culture françaises (Lyon, Bourges, Grenoble, etc.) ; enfin, le Théâtre de l'Égrégore, avec *Une femme douce*, de Dostoïevski, et *Le jour où les putains vinrent jouer au tennis*, de l'Américain Arthur Kopit, pendant que le Théâtre Lescarbot (seconde scène de l'Égrégore) présentait deux pièces de l'auteur anglo-montréalais Stanley Man, à travers la France, incluant une série de représentations au Théâtre du Vieux-Colombier, à Paris, en mai et en juin 1966.

À cette flopée de projets subventionnés par des instances gouvernementales qui se montraient anxieuses de doter le pays d'une image culturelle à l'étranger, il faut ajouter la participation des Apprentis-Sorciers au III^e Festival de théâtre d'amateurs de Monaco en 1965, avec *C'est l'enterrement de Nicodème, tout le monde est invité* de Pierre Perrault ; et celle des Saltimbanques au Festival de Nancy en 1968, avec *Équation pour un homme actuel*, un spectacle multidisciplinaire sous la direction de Rodrig Mathieu. De plus, le CEAD, en 1970, présentera huit lectures-spectacles à la Cité universitaire de Paris, dans le prolongement des rencontres internationales de Cologne, d'Avignon et de Venise, effectuées l'année précédente.

3. Le Théâtre du Rideau Vert a aussi effectué une tournée à Paris, en juin 1964, et à Rome, en mai 1969.

4. Auparavant le TNM s'est rendu à Paris en juin 1955, à New York en avril 1958, en Belgique et à Paris en mai et en juin 1958, ainsi qu'à Londres en septembre 1965.

Les années 1970 sont marquées par l'apparition au Québec d'une multitude de compagnies, dont certains collectifs se réclamant de l'Internationale socialiste. Ils voudront aller chercher outre-mer une reconnaissance qui ne leur sera pas accordée. Les sorties du Théâtre Euh ! en France, au printemps 1972, et d'autres, à l'été 1973, dans une ville balnéaire d'Algérie, financées par la Société nationale algérienne de tourisme et d'hôtellerie, ou les apparitions du Théâtre Parminou à Grenoble et à Paris en juin 1977 ne rencontreront qu'une indifférence quasi totale. De même en sera-t-il du Théâtre de la Bordée, qui s'exécutera une première fois dans le circuit des Maisons des jeunes et de la culture, en France, en novembre 1978.

D'autres initiatives seront sans lendemain : celle des Comédiens associés, avec *Hier, les enfants dansaient* de Gratien Gélinas, devant 39 spectateurs le soir de la première, le 22 février 1973, au Théâtre Renaissance à Paris⁵ ; ou, autre fiasco, celle du Théâtre du Bois de Coulange avec *Citrouille* de Jean Barbeau, en février 1979, au Biothéâtre de Paris ; ou encore celle du Théâtre de Quat'sous avec *La Tour Eiffel qui tue*, pièce de Guillaume Hanoteau, passée inaperçue au Théâtre National de Chaillot, en avril 1979.

Par ailleurs, s'avéreront considérables les retombées de l'événement Théâtre-Québec, produit par le CEAD, en octobre et en novembre 1975⁶. Plus que la série de mises en espace ou de rencontres réalisées, entre autres, autour de Marie-Francine Hébert, Michel Garneau, Robert Gurik et Michel Tremblay au Théâtre de l'Est Parisien, à Caen et à Amiens, ce sont les contacts établis alors par le CEAD avec des associations et des éditeurs, comme avec des compagnies de théâtre et des festivals majeurs qui se révéleront précieux à long terme. L'Office national de diffusion artistique (ONDA) épaulera le rayonnement de troupes québécoises pour les vingt ans à venir, en France et ailleurs en Europe de l'Ouest. Le Festival d'Avignon invitera la troupe VGCI (*Solange* de Jean Barbeau, *Encore un peu* de Serge Mercier et *La duchesse de Langeais* de Michel Tremblay) en 1976, le Théâtre Populaire du Québec (*Le temps d'une vie* de Roland Lepage) en 1977, ainsi que le Théâtre du Rideau Vert (*Évangéline Deusse*, *Gapi* et *La Sagouine* d'Antonine Maillet) et la Fondation du Théâtre Public (*L'abécédaire conditionnel* de Michel Garneau) en 1978. Il y aura également des liaisons d'opérées avec le Théâtre Ouvert, à Paris, et avec le Festival du Jeune Théâtre, à Liège.

5. Cette information est tirée de l'article « Le théâtre québécois en Europe », de Michel Vaïs, paru dans le numéro 21 des *Cahiers de théâtre jeu*, en 1981, à la p. 115.

6. En collaboration avec l'Association technique pour l'action culturelle (ATAC) en France.

Épiphénomène au point de départ, l'action conduite alors auprès du Centre international de recherche, de création et d'animation (CIRCA) à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon donnera lieu, dans les années 1990, à une présence constante des auteurs québécois dans la composition des groupes en résidence.

Participant à cette promotion, la compagnie montréalaise Les Deux Chaises présente d'abord *Les belles-sœurs* à l'Espace Cardin à Paris, en novembre 1973, puis *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, toujours de Tremblay, en France, en Suisse, en Belgique, en Angleterre et en Écosse, d'octobre à décembre 1979. Citons encore la longue promenade de *La Sagouine*, production du Théâtre du Rideau Vert, en Europe francophone, en 1976 ; la discrète apparition du Théâtre de la Grande Réplique, avec *Au cœur de la rose* de Pierre Perrault, au Musée des arts et traditions populaires à Paris, en janvier 1977 ; et enfin la tournée du Théâtre Expérimental de Montréal en France et en Belgique, à l'automne 1977, avec *Garden Party II*.

Pendant cette époque caractérisée par des opérations-clés de diffusion et par une concentration des activités en Europe, le Théâtre d'Aujourd'hui se distingue avec une incursion aux États-Unis, avec *La Diva*⁷ de Jean-Claude Germain, présentée en juin 1979, dans le cadre du festival Theatre in the Americas/ Encuentro del teatro en las Américas, qui a lieu à Washington et à New York. En deuxième lieu, il faut signaler les débuts d'une nouvelle vague de francs-tireurs dont la majorité fait toujours partie de la photo : le Théâtre National les Pissenlits, en tournée en Nouvelle-Angleterre en 1976, en URSS et en Suisse en 1979 ; le Théâtre de l'Avant-Pays à Liège et à Charleville-Mézières en 1977 et en 1979 ; le Théâtre de la Marmaille (aujourd'hui Les Deux Mondes) au Grips Theater de Berlin, aux Rencontres internationales du théâtre enfance jeunesse (RITEJ) de Lyon et dans plusieurs villes belges en 1979 ; le Théâtre Sans Fil qui fait ses premiers pas à l'étranger en tant qu'invité du Festival mondial de la marionnette, à Washington (D.C.) en 1980 ; et la Compagnie l'Arrière-Scène qui séjourne durant près d'un mois au Théâtre des Trois Chardons, à Paris, au printemps 1981⁸.

7. Titre sous lequel est alors présentée (en français) la pièce *Les hauts et les bas d'une vie d'une diva : Sarah Ménard par eux-mêmes*.

8. N'est pas étrangère à ces nombreuses tournées de théâtre pour jeunes publics l'influence du Festival du théâtre pour enfants, fondé à Longueuil en 1974, lequel prendra une dimension internationale, une fois rélocalisé à Montréal en 1978 ; la manifestation est, depuis 1990, connue sous le nom « Les coups de théâtre ».

Les années 1980 : rationalisation et ouverture des marchés

Les années 1980 se caractériseront par une rationalisation des tournées et une expansion territoriale des circuits. Ces réalités seront indissociables des nouveaux pôles d'attraction fixés selon des priorités politiques, que ce soit eu égard aux rapports Nord-Sud, au concept de la francophonie ou, encore, à l'ouverture des marchés dans la région Asie-Pacifique.

Empruntant des méthodes déjà en usage aux États-Unis, et adoptant le style des conférences dites Contacts, implantées régionalement à la grandeur du Canada depuis le milieu des années 1970 à l'instigation de l'Office des tournées, le milieu professionnel au Québec se dotera d'un marché international du spectacle. En décembre 1984, la Conférence internationale des arts de la scène (CINARS) ouvrira ses portes au Palais des congrès de Montréal. Forum idéal pour présenter en un seul lieu une panoplie de groupes et de spectacles à des dizaines d'imprésarios, d'intermédiaires et de directeurs de festivals venus de tous les coins du globe, cette formule de marketing viendra modifier grandement la philosophie qui, jusqu'alors, guidait le fonctionnement des compagnies désireuses de tourner.

Soucieuses de tirer un meilleur avantage des ressources engagées à l'étranger, plusieurs compagnies commenceront, par elles-mêmes ou par l'entremise d'agents, à fréquenter assidûment les foires à New York (ACUCA/ISPA), à San Diego (WAAA), dans le Midwest (MAAA) ou en Oregon (PNWAP), pour ne s'en tenir qu'à quelques-unes parmi une myriade de *showcases* annuels aux États-Unis. Ces centres de négociations se multiplieront à travers le monde au fil des ans : par exemple, en Europe occidentale (Paris/MARS ou Lyon/MTJP), en Europe orientale (Sibiu/EURAM BOURSE), en Afrique (Abidjan/MASA) ou en Asie (Tōkyō/TPAM) ; cet ensemble de relais deviendra indispensable pour quiconque envisage sérieusement de sortir du marché domestique, à court, à moyen ou à long terme, sur quelque continent que ce soit.

Face à cette organisation plus sophistiquée de la diffusion et à cette commercialisation plus prégnante de la production théâtrale, se dessinent des infrastructures internationales non coercitives mais orientées, toutes autonomes qu'elles soient, sur la participation volontaire de regroupements, d'associations ou de festivals. Parmi ces instances privilégiées, nées dans le giron d'une Europe transfrontalière en gestation, se trouve l'Informal European Theatre Meeting (IETM), lancé en 1981 lors du Festival de Polverigi (Italie), à l'initiative de

l'ONDA. Au départ, l'IETM se voulait un lieu d'échanges convivial entre programmeurs et producteurs européens intéressés aux formes nouvelles de la danse et du théâtre ; aujourd'hui, le regroupement compte dans ses rangs près de 450 membres d'une quarantaine de pays. Dès les prémices, des professionnels du Québec et du Canada furent invités à se joindre à ce forum dont font partie maintenant aussi bien l'Europe centrale que tous les pays de la Communauté européenne, ainsi que des délégations d'Amérique latine, des États-Unis et de la région du Pacifique.

Par ailleurs, la Commission internationale du théâtre francophone (CITF), créée en 1987, est le fruit d'une initiative concertée du Canada, de la Communauté française de Belgique, de la France et du Québec, auxquels se joindront postérieurement le Sénégal et la Suisse. L'action de la Commission sera davantage perceptible à partir des années 1990, à travers la coréalisation de projets de création et de circulation de spectacles⁹. Partie prenante des principes de coopération culturelle, établie sur le partage d'une langue commune, le Festival international des francophonies de Limoges accueillait de son côté, dès sa première édition en septembre 1984, la compagnie montréalaise Medium Medium qui présenta la pièce *Je ne t'aime pas* de Louise Roy et Yves Desgagnés. 1984 sera aussi l'année de fondation du Théâtre international de langue française (TILF), qui organisera en juin 1985, au Centre Georges-Pompidou à Paris, un premier événement, Les internationaux de langue française, cosigné par Armand Gatti et Michel Garneau.

Repères historiques d'égale signification, les années 1984 et 1985 seront celles de l'inauguration, coup sur coup, de deux festivals majeurs au Québec, l'un en juin 1984, la Quinzaine internationale de Québec¹⁰, et l'autre en mai 1985, le Festival de théâtre des Amériques, à Montréal.

Durant ces années au cours desquelles se produit une libéralisation du routage des itinéraires, plusieurs compagnies québécoises se lancent à l'aventure. Sans vouloir énumérer le détail de leurs trajectoires, je mettrai en lumière le travail singulier d'un échantillon de quatre compagnies toujours en activité dans

9. Parmi ceux des jeunes compagnies, je retiens *Prise de sang* de Michel Monty (Québec), une coproduction de la Compagnie Trans-Théâtre (Québec), de la Compagnie Michel Belletante (France) et d'Espace Linga Tere (République centrafricaine), créée à Montréal, en septembre 1994 ; *Une hyène à jeun* de Massa Makan Diabaté (Mali), une coproduction de l'Ensemble sauvage public (Québec), Acte Sept (Mali) et Les Voix du caméléon (France), créée à Bamako, en décembre 1998.

10. À partir de 1992, il sera nommé Carrefour international de théâtre de Québec.

les années 1990 : la Ligue nationale d'improvisation (LNI), Les Deux Mondes, le Théâtre Sans Fil et Carbone 14. Elles ont implanté un nouveau modèle d'organisation de compagnie conçue spécifiquement en fonction de la tournée dont les saisons, avec Montréal pour port d'attache, seront définies selon un calendrier de représentations planifié à l'échelle internationale : compagnies intrinsèquement itinérantes dont la scène n'est plus seulement le Québec ni le Canada, mais potentiellement le monde.

Dès sa première visite en France, en 1981, suivie de retours répétés là comme ailleurs en Belgique, en Suisse et en Italie, la LNI, créature du Théâtre Expérimental de Montréal, se fera remarquer par la composition multinationale de ses équipes, par la dialectique de jeu qu'elle soulève et par la transversalité de sa formule¹¹. Tant pour leurs propos que pour leurs formes novatrices, les productions des Deux Mondes constituent elles aussi rapidement des découvertes, dès cette période, dans les capitales culturelles que sont, notamment, Berlin (Internationales Kinder-und Jugendtheatertreffen (IKJT), 1981), Londres (London International Festival of Theatre (LIFT), 1983), New York (Brooklyn Academy of Music (BAM), 1986) ou Perth (Perth Festival, 1987), avec *Pleurer pour rire* et *L'Umiak*. Plus encore, *Terre promise/Terra promessa*, première expérience concluante de coproduction internationale¹², est jouée sans interruption depuis 1989 sur trois continents, jusqu'en Corée et au Viêt-nam. *Parasols* (1987), œuvre plus éphémère, n'en est pas moins le reflet de préoccupations sociales de l'époque : elle fut conçue au Nicaragua afin de mieux faire prendre conscience des inégalités Nord-Sud.

Les deux autres compagnies, parce qu'elles utilisent des bandes sonores et font un usage restreint de la parole, ont pu prétendre à un rayon d'action plus vaste. Le Théâtre Sans Fil, avec ses spectacles de marionnettes géantes, inspirés du travail des montreurs japonais de bunraku, a sillonné la planète, de façon ininterrompue depuis 1980, en présentant, par exemple, *Le hobbit* (créé en 1979) plus de 1 400 fois dans le monde, même en langue chinoise ; *Le seigneur des anneaux* en Amérique, en Asie et en Europe, depuis 1985 ; ou encore *Jeux de rêves* (lancé à New York en février 1992) en trois langues, dans tous les états américains, mais aussi à Hong-kong ou au Maroc. Tout aussi fulgurante sera la

11. La LNI fut aussi pionnière lorsqu'elle fit l'objet de la première transmission (de l'Europe vers le Canada) d'une représentation théâtrale en direct par satellite (depuis le Théâtre de la Commune, à Aubervilliers, en décembre 1983), coproduction télévisuelle de la Deuxième chaîne française et de Radio-Québec.

12. Avec le Teatro dell'Angolo de Turin.

carrière de Carbone 14 avec des créations qui, par des images-chocs, la poésie violente de la gestuelle, fascineront le spectateur des trois Amériques ou des quatre points cardinaux de l'Europe entière. *Le rail* (1983), *Le dortoir* (1988), *Le café des aveugles* (1992), *Les âmes mortes* (1996) ont circulé dans d'innombrables festivals et autres événements de grand retentissement.

Les années 1980 auront connu des expériences moins exceptionnelles par leur longévité mais non négligeables. Relevons celle du théâtre de mime Omnibus, dans plusieurs pays dont l'Allemagne, l'Espagne et l'Italie, ainsi qu'à travers les États-Unis et au Mexique, avec des œuvres telles que *Zizi et la lettre*, *Beau monde* et *Alice* ; ou encore celle du Groupe de la Veillée qui, après moult participations à des festivals en Belgique et en France ou à des tournées en Suisse, en Pologne et en Allemagne, entre 1986 et 1990, avec *Till l'espiègle*, *L'idiot* ou *Un bal nommé Balzac*, se consacra à son travail expérimental sous son propre toit à Montréal. Parmi d'autres troupes de marionnettes, le Théâtre de l'Œil participa de façon sporadique à des festivals aux États-Unis et en France, et il se rendit même jusqu'en République populaire de Chine (1983) ou en Algérie (1986) avec *Regarde pour voir*.

Il faudrait encore mentionner Louise Dussault, voyageuse solitaire, auteure et interprète de *Moman*, qui représenta le Québec au Festival de Nancy, à l'automne 1980, et qui, jusqu'en 1982, promena son spectacle dans divers pays européens, incluant l'Espagne catalane et l'Algérie ; l'apparition éclair de René-Daniel Dubois, en 1985, avec sa pièce *Ne blâmez jamais les Bédouins*, à Limoges et à Liège ; enfin, la double tournée des *Feluettes*, de Michel Marc Bouchard, par le Théâtre Petit à Petit, à l'automne 1988, à Limoges, à Lyon et à Paris, puis en janvier et en février 1990, à la salle Le Ranelagh, en plein cœur de la capitale française.

Les années 1990 : dans la jungle de la mondialisation

En cette dernière décennie du ^{xx}e siècle, au cours de laquelle s'accélère la transformation de la configuration de la société internationale et de ses monopoles économiques (précipitée par la chute du mur de Berlin en novembre 1989), la culture verra se modifier ses mécanismes de fonctionnement à grande échelle sous l'impulsion de phénomènes désignés sous les noms d'ALENA, de Mercosur, de Traité de l'union européenne et de Coalition des pays capitalistes asiatiques. Le *leitmotiv* de ces années, le couple mondialisation-protectionnisme culturel, affecte inévitablement le milieu théâtral qui, même s'il demeure une valeur peu

cotée sur les marchés boursiers des relations diplomatiques, n'en occupe pas moins une place de choix dans l'orchestration des échanges. Il devient toutefois impossible de prétendre à une carrière internationale sans être capable de se mesurer à une grande diversité de joueurs de standard élevé, ni sans posséder les connaissances suffisantes pour trouver place dans un paysage certes très vaste, mais aussi très saturé.

Il est symptomatique de remarquer que ce n'est qu'en 1989 que le Réseau européen des centres d'information du spectacle vivant¹³ a été mis en place pour rassembler les professionnels tant sur le plan européen que sur le plan international et démêler le touffu écheveau des festivals. En 1991 il fait paraître un répertoire de plus de 500 festivals de théâtre et de danse qui ont cours dans le monde ; il établit ses bureaux à la fois à Amsterdam, à Bruxelles, à Paris et à Madrid. La même année se constituera un réseau latino-américain indépendant de production, RED, rassemblant des représentants artistiques d'une dizaine de pays, afin d'amorcer une structuration des relais d'information et de favoriser les tournées internationales et les échanges artistiques transocéaniques. Emboîtant le pas, le gouvernement du Canada jette les bases d'une politique étrangère qui reconnaît la culture comme « troisième pilier » (1994), alors que celui du Québec énonce une politique de diffusion intitulée *Remettre l'Art au monde* (1996).

Après vingt années de démarches focalisées sur la promotion d'une dramaturgie nationale, authentifiée par une langue spécifique, les auteurs, flanqués de leurs agents, traitent désormais de droits de diffusion qui en espagnol, qui en néerlandais, qui en turc, qui en japonais... et parfois même qui en français « de France ». Dans le secteur jeunes publics, des troupes comme L'Arrière-Scène, Le Carrousel, Les Confettis, L'Illusion, le Théâtre de Quartier se donnent le mot pour se produire elles-mêmes en anglais, aux États-Unis et dans les pays du Commonwealth. Certaines autres comme le Théâtre UBU, La Veillée ou Pigeons International bâtissent leur réputation en s'appropriant classiques et contemporains russes, allemands, portugais et autres. Dépêtrée d'un monolithisme de façade, la conduite des compagnies manifeste désormais un éclectisme identitaire.

13. Plusieurs autres initiatives, suscitées par la mise en vigueur des politiques culturelles du Conseil de l'Europe, verront le jour ultérieurement. Je pense à la récente adoption du programme cadre Culture 2000, mesure par laquelle est soutenu financièrement le projet Theorem (annoncé à Avignon en 1999), qui a pour but de promouvoir la circulation d'artistes d'Europe de l'Est à travers un réseau de festivals et de théâtres accrédités d'Europe de l'Ouest, mouvement de recentrage intracontinental de priorités dont ne sauraient être écartés des enjeux commerciaux les impacts sur les futurs échanges dans le domaine des arts vivants avec d'autres blocs, tels que l'ALENA.

Cette métamorphose trouve une illustration patente dans deux compagnies dont les démarches artistiques se situent aux antipodes : Ex Machina (après le Théâtre Repère), foyer de transmission cybernétique des images protéiformes de son maître d'œuvre Robert Lepage, et le Théâtre UBU où Denis Marleau, de façon savante, construit et déconstruit sur le plateau les codes modernes du théâtre en un tout esthétique. Le premier dispose d'un billet d'avion ouvert afin de présenter sous toutes les latitudes *La trilogie des dragons* (1986-1991), *Les aiguilles et l'opium* (1991-1996), *Le cycle Shakespeare* (1992-1994) ou *Les sept branches de la rivière Ota* (1995-1998) ; le second est appelé à se transporter avec son équipe d'une capitale européenne à l'autre, afin de diffuser *Woyzeck* (créée à Bruxelles, en 1994), *Le passage de l'Indiana* (créée à Villeneuve-lez-Avignon, en 1996), *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* (créée à Dijon, en 1997) ou *Urfaust, tragédie subjective* (créée à Montréal puis à Weimar, en 1999).

Cette reconnaissance internationale s'explique, en partie, par un mode de financement inspiré de pratiques communes à bien des organisations privées qui pallient les faiblesses d'un système local de subvention et les limites d'un marché intérieur trop peu lucratif. Formation d'équipes mixtes, montage de partenariats financiers plurinationaux, recherche d'alliances¹⁴ avec des centres d'accueil prêts à partager le risque artistique sont maintenant le lot de ces compagnies qui, tout en défendant une approche théâtrale bien à elles, doivent maximiser les investissements par une exploitation prolongée et une diffusion intensive.

Il en va de même pour Le Carrousel, une compagnie pour jeunes publics qui tourne à l'étranger depuis bientôt vingt ans, partageant aujourd'hui le calendrier de ses saisons entre la France, la Suisse, le Québec et l'ensemble de l'Amérique du Nord. *Contes d'enfants réels* (1993), *Salvador* (1994) et *L'ogrelet* (1997), œuvres signées par l'auteure maison Suzanne Lebeau, et interprétées également en anglais, en espagnol ou en italien, ont pu compter sur les mises de fonds initiales d'un *pool* franco-canadien, et parfois d'associés belges.

S'inscrit dans le sillage de ces modes de coopération internationale l'échange de spectacles entre deux compagnies dans le cours de leurs saisons respectives. En février 1993, le Nouveau Théâtre Expérimental accueillait dans son programme régulier à Montréal le Théâtre 95, de Cergy-Pontoise (banlieue de Paris),

14. En guise d'exemple typique, je choisis le Théâtre UBU et sa pièce *Nathan le Sage*, créée au Festival d'Avignon (1997), une coproduction d'environ cinq millions de francs, étayée à 85 % par un consortium d'intérêts français.

qui vint présenter *La trilogie des tables* de Joël Dragutin, et reçut dans ses murs, deux mois plus tard, *La tragédie de l'homme* de Robert Gravel. On pourrait encore citer la coproduction franco-anglo-québécoise du Centaur Theatre et du Théâtre du Chêne Noir, *Une pucelle pour un gorille*, de Fernando Arrabal, œuvre mise en scène par Gérard Gélas, directeur de la compagnie avignonnaise, et interprétée par une distribution québécoise, en français puis en anglais (*A Damsel for a Gorilla*) à Montréal, d'avril à juin 1993 et, enfin, en français uniquement, à Avignon, à la fin juillet et au début d'août. Retenons un autre exemple : la coréalisation de *Saganash*, œuvre commandée à l'auteur québécois Jean-François Caron, et mise en scène par le Français François Rancillac, qui faisait appel pour son financement et sa logistique de conception à un assemblage multipartite d'investissements privés et publics ; coproduction du Théâtre d'Aujourd'hui et du Théâtre du Binôme, présentée en 1995, l'œuvre tint l'affiche durant un mois, au sein de la saison du Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal et, pour une durée identique de représentations, dans celle du Théâtre de Châtillon, en Île-de-France.

D'autres voies se dessinent depuis peu, tel le regroupement de compagnies autour de la Maison québécoise du théâtre pour l'enfance et la jeunesse qui a amorcé, depuis 1997, la signature de protocoles d'entente avec des organisations en Belgique et en Italie, et bientôt au Japon ; ces ententes ont permis d'effectuer des jumelages auxquels ont participé les troupes québécoises Le Carrousel (en Italie), le Théâtre Bouches Décousues et la Compagnie L'Arrière-Scène (en pays wallon).

Les artifices de la diffusion

D'aventure artisanale qu'elle était il y a trente ans à peine au Québec, la tournée théâtrale s'est muée en une entreprise dont la croissance et la réussite reposent sur des critères certes artistiques, mais elle est assujettie tout autant à des impératifs incontournables de rendement financier qui pèsent sur la destinée des compagnies. Malgré la concurrence qui mène inexorablement plusieurs créateurs de talent à une surenchère de productions, non sans menacer le fragile équilibre entre la profondeur de vue et le désir légitime de durer, le théâtre demeure un des seuls arts vivants et populaires qui ne puisse se transformer en un art de masse. C'est là sa force devant des pouvoirs publics nationaux toujours prêts à le réquisitionner pour fleurir des saisons artificielles, ou à le mobiliser au nom de valeurs supraculturelles passe-partout qu'un aréopage multinational de ministres veut, à son tour, canaliser dans un « réseau international de promotion de la diversité culturelle », espèce de filet de protection contre d'éventuels débordements critiques.

En orbite depuis une vingtaine d'années, le théâtre québécois peut donc, à son tour, donner plus d'importance à son rôle de rassembleur. Loin de craindre l'invasion, il peut désormais tirer avantage de l'émulation de compagnies étrangères et faire en sorte que la balance de l'import-export des tournées soit rééquilibrée, rompant ainsi avec une tradition qui risquerait de maintenir la scène québécoise dans son statut de lieu de transit, loin des négoce entre grandes métropoles cosmopolites.

En dépit du rayonnement quasi planétaire auquel plusieurs Québécois sont aujourd'hui identifiés, ne doit-on pas paradoxalement se demander si le théâtre d'ici et d'ailleurs n'est pas tombé dans le piège du discours tous azimuts sur la diffusion ? Ce théâtre ne risque-t-il pas de devenir un produit dérivé de cette dite diffusion ? Prônée à satiété par tous les gouvernements réunis, et accréditée en chœur par le milieu artistique, la diffusion, synonyme de survie, semble en voie de devenir la panacée face au désengagement des États qui s'en remettent à une vision qui découle davantage de l'économétrie touristique que de la dynamique des échanges artistiques, tels que rêvés par les signataires des principes de coopération culturelle en 1966. Se résoudre à pareille solution, soustraite au fondement même du théâtre, n'équivaudrait-il pas à nier la raison d'être de cet art, dans un temps et un espace qui lui sont propres et, ultimement, à détruire ce que, de façon unique, il offre de plus précieux : une présence réelle ?

Claude Des Landes, producteur de spectacles et metteur en scène, a enseigné à l'Escuela Nacional de Arte Dramático, à Buenos Aires, ainsi qu'à l'Université de Sherbrooke. Il a été directeur du Centre des auteurs dramatiques (CEAD) et cofondateur des Cahiers de théâtre Jeu. Après avoir occupé le poste de chef associé du Service du théâtre au Conseil des Arts du Canada, il a dirigé la Section des arts de la scène au ministère des Affaires étrangères du Canada. Il travaille présentement au Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal, à titre de conseiller culturel. Il est chevalier de l'Ordre des arts et des lettres de France.

Diane Pavlovic
Centre des auteurs dramatiques

Les mouvances d'une dramaturgie : au-delà du statut de curiosité

Depuis sa fondation en 1965, le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) est voué au soutien et au rayonnement de la dramaturgie québécoise, et une part importante de ses activités, au cours de ces trois décennies, a été consacrée à la diffusion à l'étranger des textes écrits au Québec. Dès les années 1970, en effet, il a participé à des échanges internationaux, devenus de plus en plus nombreux au fil des ans, et il a multiplié les contacts avec des partenaires du Canada anglais, des États-Unis, de l'Amérique latine, de l'Europe et, depuis peu, de l'Afrique – organismes indépendants ou paragouvernementaux, compagnies de théâtre, festivals, metteurs en scène, programmeurs... C'est ce volet de ses activités qui sera examiné ici. Les types de projets que le CEAD a mis sur pied, les outils dont il s'est doté pour les mener à bien, le parcours de certaines pièces et, surtout, les échos qu'elles ont suscités ailleurs sont autant de voies par lesquelles il sera possible, en dernière instance, d'interroger cette « spécificité québécoise » qui s'affirme comme étant, sur la scène internationale, une réalité qui a dépassé depuis longtemps le statut de curiosité.

Le Centre des auteurs dramatiques

Les textes dramatiques québécois, on le sait, s'exportent désormais massivement, qu'ils soient destinés à des lectures publiques, à des productions ou à des

publications – parfois aux trois – hors de leurs frontières. Les auteurs sont fréquemment invités en résidence à l'étranger, et ces invitations s'accompagnent souvent, en France surtout, mais également en Amérique latine, de bourses et de prix octroyés par le pays hôte ; entre 1990 et 1998, une vingtaine d'auteurs québécois ont ainsi été accueillis en Europe pour des résidences d'une durée variant de deux à trois mois. Les voies que suit un texte de théâtre vers un éventuel producteur étranger sont diverses (réseaux d'échanges plus institutionnalisés, projets spéciaux, bouche à oreille...), mais il demeure que le CEAD constitue la principale plaque tournante de la circulation des pièces québécoises dans le monde. Si le succès international de cette dramaturgie tient évidemment à ses qualités propres, plusieurs rencontres entre les textes d'ici et les publics d'ailleurs sont le résultat direct de l'action du Centre, lequel diffuse plusieurs centaines de textes annuellement¹.

C'est au sein de la francophonie, et de façon plus marquée en France bien sûr, que se sont d'abord concentrés les efforts à visée internationale du CEAD. Le premier événement de promotion qu'il a organisé à l'étranger a eu lieu à Paris en 1970 : c'était « Le nouveau théâtre au Québec », un ensemble de lectures-spectacles créées à la Cité universitaire. Il faut attendre près de quinze ans pour que survienne un échange impliquant des traductions : ce sera « Montréal/Théâtre/Québec », coup d'envoi réunissant des pièces de René Gingras, de Marco Micone, de Jovette Marchessault, de Michel Garneau et de Normand Chaurette, et présenté en 1984 au Ubu Repertory Theater de New York. Depuis, le nombre de percées à l'étranger, en français ou en traduction, n'a cessé de croître². Pour donner une idée de cette accélération, citons les

1. Le fait que la promotion des textes au Canada anglais et à l'étranger fasse partie du mandat du CEAD depuis sa création tient entre autres aux conditions restreintes de production au Québec, où une pièce a notamment peu de chances d'être produite une deuxième fois – sauf plusieurs années plus tard, lorsqu'elle est devenue un « classique ». L'étroitesse du marché québécois rend essentielle, artistiquement et économiquement, l'ouverture d'autres espaces de diffusion.

2. Les archives du CEAD font état, pour les vingt dernières années, de plus de 200 textes traduits en anglais ou dans des dialectes voisins, d'une centaine de pièces traduites en 29 autres langues et d'une dizaine d'adaptations, pour l'Europe francophone, de textes très « québécois ». Si l'on ajoute à ces chiffres les traductions non répertoriées, entre autres pour les textes d'auteurs qui ne sont pas membres du CEAD (partitions des spectacles de Robert Lepage et de Gilles Maheu, par exemple) ; si l'on ne perd pas de vue qu'une traduction est toujours effectuée en vue d'une production ou d'une publication, donc que chaque texte traduit équivaut à au moins une série de prestations publiques ; et si l'on considère en outre toutes les pièces qui voyagent à travers la francophonie sans altération aucune (c'est le cas notamment des textes de Normand Chaurette, de Daniel Danis, de Carole Fréchette et de Marie-Line Laplante), on obtient un portrait assez juste de l'effervescence qui règne, surtout depuis dix ans, dans la diffusion internationale des œuvres écrites au Québec.

chiffres suivants, assez éloquentes : de 1970 à 1990, soit en vingt ans, une quarantaine de projets internationaux ont vu le jour au Centre ; depuis 1990, soit au cours de la seule dernière décennie, on en compte une quarantaine également.

Qui ?

Michel Tremblay est bien sûr au premier rang, et de loin, de ceux dont les textes ont largement circulé. Ont suivi entre autres, parmi les auteurs les plus souvent sollicités ailleurs, une première génération formée de Michel Marc Bouchard, Jean-François Caron, Normand Chaurette, René-Daniel Dubois, Marie Laberge, Suzanne Lebeau et Hélène Pedneault. S'y sont ajoutés, à mesure que leur œuvre était connue au Québec, les François Archambault, Yvan Bienvenue, Daniel Danis, Carole Fréchette, Marie-Line Laplante, Wajdi Mouawad et, récemment, quelques tout nouveaux venus, encore à peine connus chez eux : Geneviève Billette, Olivier Choinière, Dominick Parenteau-Lebeuf... Inutile de préciser que l'éventail d'univers littéraires de ces textes qui transitent est vraiment très large et que, s'il est possible de présumer de certains mariages heureux selon les cultures auxquelles on s'adresse – un tel texte sera susceptible de plaire à la sensibilité canadienne-anglaise, un tel autre contiendra une thématique particulièrement brûlante au pays de Galles ou en Écosse –, il serait très hasardeux de dégager des tendances globales nettes à cet égard.

On peut remarquer cependant que, parmi les auteurs dont les textes voyagent ainsi, très peu sont antérieurs à la génération des années 1980. Si Jean Barbeau, Marie-Claire Blais et Jovette Marchessault ont été créés en anglais, avec une pièce chacun, à Toronto, si Robert Gurik fut traduit et joué outre-Atlantique, Claude Gauvreau n'a été lu en traduction qu'une seule fois, en Italie, et le théâtre de Réjean Ducharme n'a traversé l'océan qu'à la faveur d'une tournée de lectures organisée et produite par le CEAD³. Le jeune « répertoire » québécois n'est donc pas sollicité ailleurs, et cela tient moins aux choix de diffusion du centre lui-même qu'à ce que retiennent, à même ces choix, ses divers interlocuteurs.

3. Pour Gauvreau, il s'agissait de sa pièce *La charge de l'original épormyable*, devenue en italien *La carica dell'alce formentoso*, traduction publiée chez Sipario et présentée en lecture publique, en octobre 1993, au Festival Intercity, à Florence, dans la deuxième édition que le festival consacrait au théâtre de Montréal. Quant à Ducharme, *HA ba !...* fut lue à Paris, à Lyon et à Genève en janvier 1982, dans le cadre d'une tournée de lectures-spectacles mise sur pied par le CEAD et intitulée « Le théâtre québécois d'aujourd'hui ». L'événement comprenait des lectures de sept textes différents et proposait des visionnements, sur vidéo, de créations théâtrales récentes.

D'une part, les points de chute à l'étranger sont souvent dirigés par des gens à l'affût de la création contemporaine, et dont le souci, dès lors, est de faire connaître la dramaturgie actuelle : la perspective historique est absente de leur discours lorsqu'ils sollicitent des textes. D'autre part, l'écriture québécoise s'est elle-même considérablement transformée depuis vingt ans. Plus variée, et souvent plus complexe, sur le plan formel, plus littéraire et plus « planétaire » dans ses préoccupations, plus dégagée de la prise de parole et d'un certain réalisme qui l'avait longtemps dominée, elle convient sans doute davantage, désormais, aux modernités étrangères, encore qu'il faille nuancer là aussi. Les pays anglosaxons apprécient en général le « psychologisme » que d'autres cultures perçoivent comme une faiblesse, et pour certaines œuvres québécoises du « passé » dont l'exigence esthétique est incontestable, comme celles de Gauvreau et de Ducharme, c'est la traduction, apparemment, qui pose problème : le traducteur italien de Gauvreau a avoué, pour sa part, un échec, déclarant au moment de présenter la lecture publique de la pièce qu'il n'avait pas réussi à assurer le passage de ce texte flamboyant dans une langue qui n'était pas la sienne.

Où ?

Ce problème des horizons d'attente de chaque culture, lié à des questions techniques de traduction ou, pour la francophonie, de compréhension de la langue plus ou moins québécoise des textes, détermine bien entendu les choix tant du CEAD que de ses destinataires. Ces derniers sont multiples. La France, si elle n'est plus depuis longtemps la seule terre d'accueil des écrivains du Québec, demeure une interlocutrice entre toutes privilégiée, notamment grâce au Festival des francophonies de Limoges (qui offre également une résidence d'auteurs), à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon (résidence d'écriture et lieu d'échanges), à l'association Théâtrales (qui comprend également un volet édition) et à Théâtre Ouvert, organisme voué à l'écriture contemporaine. Les contacts avec la francophonie passent également par la Belgique, entre autres par l'activité polymorphe de l'éditeur Émile Lansman, lequel compte plusieurs auteurs québécois dans son catalogue.

Étant donné son importance quantitative, le monde anglophone occupe aussi une bonne part des efforts de diffusion du Centre. Tremblay et Bouchard sont presque joués aussi souvent au Canada anglais qu'au Québec, et c'est à Toronto que furent créées, en anglais, *Les quatre morts de Marie* de Fréchette, avant même de l'être à Montréal... Par le biais de la Brooklyn Academy of Music et du Philadelphia Children Festival, les États-Unis se sont surtout intéressés

jusqu'à maintenant à notre théâtre pour jeunes publics. Cela dit, le marché américain est l'un des plus difficiles à aborder, tant à cause de la vastitude du territoire et de la pluralité des foyers de création qui y sont éparpillés, qu'à cause d'une résistance qu'il faut bien y constater à l'égard d'une dramaturgie encore jeune dont le malheur est de n'être ni européenne, ni aussi « américaine » que le géant à qui elle tente de s'adresser⁴. Outre-Atlantique, par contre, Danis, pour ne nommer que lui, a conquis le pays de Galles, l'Irlande du Nord, l'Angleterre et l'Écosse avec *Cendres de cailloux*, peu après qu'un critique de là-bas eut qualifié Tremblay de « meilleur auteur dramatique que l'Écosse ait jamais eu ».

L'Amérique latine accueille aussi du théâtre pour enfants, grand ambassadeur, partout sur la planète, de l'activité dramatique québécoise⁵ ; quelques auteurs qui écrivent pour tous les publics commencent par ailleurs à y percer. *Les muses orphelines*, de Bouchard, ont tenu l'affiche pendant deux ans et demi à Montevideo, en Uruguay, et ont été reprises au cours de deux saisons consécutives, dans une autre traduction, à Mexico. Parmi les destinations européennes, certaines plus courues comme l'Allemagne, d'autres plus inusitées comme la Russie ou la Roumanie⁶, il en est une où les textes québécois ont trouvé depuis peu une terre de prédilection : le Festival Intercity, établi à Florence, a posé en 1992 les premiers jalons de ce qui allait devenir un véritable engouement des Italiens pour la dramaturgie du Québec. En consacrant son édition de cette année-là à Montréal, et en renouvelant l'expérience l'année suivante, les dirigeants du festival ont donné lieu à une multitude de lectures, de spectacles, d'éditions de textes, de colloques et de résidences. Depuis 1992 seulement, une vingtaine de pièces ont été traduites, lues ou produites en divers lieux de l'Italie, et plusieurs autres projets en ce sens sont actuellement en chantier⁷.

4. Les autres écritures contemporaines semblent d'ailleurs éprouver la même difficulté à percer aux États-Unis actuellement : on y joue et on y commente volontiers Genet, mais Koltès ? Vinaver ? Novarina ?

5. Ne citons pour mémoire que la pièce emblématique *Une lune entre deux maisons*, de Suzanne Lebeau, qui a accumulé dans les années 1980 près de 1 000 représentations en 5 langues, y compris, pour l'anglais, en Australie et aux États-Unis.

6. On trouvera une liste exhaustive des traductions et des créations à l'étranger des pièces québécoises dans *Québec Plays in Translation* (CEAD, 1998), et dans la toute dernière mise à jour, en 1999, du *Répertoire des membres du Centre des auteurs dramatiques*.

7. Les contacts du CEAD avec la direction artistique du Teatro della Limonaia, qui organise ce festival, n'ont jamais été interrompus, et d'autres contacts ont bien sûr été établis au fil des ans. Ainsi, outre les publications en italien de plusieurs textes québécois chez Ubu Libri, à Milan (entre autres dans un recueil intitulé *Il Teatro del Québec*, paru en 1994), et chez Sipario, à Rome ; outre une tournée dans de nombreuses villes d'Italie de *Le cognate* (*Les belles-sœurs*) de Tremblay et une reprise à

Les types de diffusion

Le tableau qui précède n'a été brossé qu'à titre indicatif. Le travail de diffusion internationale, comme celui qui vise la promotion nationale, est un travail de patience, de sensibilisation graduelle et de prises de contact quotidiennes. Il s'exerce par le biais de conversations, d'envois de textes et de publications promotionnelles, ainsi que par l'organisation d'événements qui viennent clôturer les échanges antérieurs aussi bien que donner aux textes concernés une visibilité plus grande.

Il existe au CEAD trois grands types d'activités de diffusion. D'abord, une promotion ponctuelle des pièces, choisies au jour le jour selon l'interlocuteur. Ensuite, les « vitrines », lesquelles consistent à offrir, en collaboration avec un organisme étranger et si possible dans un esprit de réciprocité, un échantillon thématique et stylistique de ce qui s'écrit de plus percutant ; ces vitrines prennent souvent place lors d'un premier contact avec un interlocuteur, ou lorsqu'on effectue une première incursion dans un territoire, une langue, une culture. Enfin, l'échange réel, plus approfondi : ce sont les résidences, ateliers et autres activités de ressourcement, pendant lesquels il est possible d'entamer un véritable dialogue, de s'immerger dans un contexte artistique, de confronter son écriture avec l'esthétique théâtrale d'un autre pays, de se frotter à d'autres types de jeu et à d'autres publics. Il s'agit là d'une expérience plus fondamentale, celle que vise en bout de ligne tout le travail de promotion et de diffusion du Centre.

Les outils

Le CEAD s'est doté au fil des ans de plusieurs outils de promotion. En premier lieu figurent les publications. Son bulletin annuel bilingue, *Théâtre Québec*,

Florence de *In casa, con Claude (Being at home with Claude)* de Dubois, toutes deux dans des mises en scène de Barbara Nativi ; outre un séminaire sur le théâtre québécois, « Il Québec in prima fila », organisé conjointement, en 1995, par la Délégation générale du Québec en Italie, le CEAD et le Teatro Studio 20° Secolo, qui créait au même moment, à Rome, *Le muse orfane (Les muses orphelines)* de Bouchard, le Québec a été convié à participer à « Oltrobabele », une rencontre internationale sur la diffusion de la dramaturgie contemporaine tenue en 1995 à la Loggia, un centre d'écriture dramatique qui a par ailleurs invité Lebeau en résidence et qui a mis en place, depuis 1997, un fonds important de théâtre québécois ; trois textes de Danis, réunis par l'éditeur Cédipus, sont en cours de publication, et une pièce de Chaurette est en cours de traduction ; Gingras fut invité l'an dernier à animer des ateliers d'écriture en Toscane, et quelques intervenants du milieu culturel italien sont venus assister à l'une ou l'autre des éditions de la Semaine de la dramaturgie du CEAD depuis cinq ans. Tout cela suppose un volume considérable de textes québécois qui sont désormais connus en terre italienne, et autour desquels des projets continuent à être élaborés.

destiné à tous ses correspondants étrangers, fait état des réalisations de la saison en cours, contient des entrevues avec des auteurs et d'autres artisans du théâtre québécois, présente des résumés de textes récents, une liste des dernières pièces traduites, etc. Le Centre publie également un catalogue, *Québec Plays in Translation*, lequel, envoyé à un millier de points de chute à travers le monde, recense les traductions anglaises et autres des textes d'une soixantaine d'auteurs, et est par ailleurs inclus en entier dans le répertoire de Playwrights Union Canada. Il prépare bien sûr le *Répertoire des membres du Centre des auteurs dramatiques*⁸, outil de référence qui contient la liste complète, et les résumés, de toutes les pièces déposées au CEAD, avec informations pertinentes sur les textes et notes biographiques des auteurs. Citons enfin *Profiles*, nouvelle initiative qui s'adresse au monde anglophone, et qui consiste en la présentation de dossiers sur ceux qui y sont le plus traduits, connus et joués.

Les autres moyens par lesquels le CEAD tisse des liens avec ses interlocuteurs étrangers sont nombreux. Ils vont de l'inforoute à des événements comme la Semaine de la dramaturgie – qui, malgré sa vocation de promotion nationale, attire de plus en plus d'étrangers et a donné lieu, depuis quatre ou cinq ans, à de multiples projets et échanges hors de nos frontières –, et à des moments d'arrêt comme ceux que permet, deux fois l'an, la Résidence québécoise des auteurs dramatiques⁹. Réunissant des écrivains de différentes provenances dans un contexte qui leur offre à la fois l'isolement dont ils ont besoin pour créer et la possibilité d'échanger entre eux, la Résidence, qui comble une grave lacune quant aux structures d'accueil par lesquelles le Québec peut offrir la réciprocité à ses partenaires, inscrit du coup ce dernier dans un réseau d'échanges élargi.

8. *Répertoire des membres du Centre des auteurs dramatiques. Dramaturgie québécoise et franco-canadienne*, édition 1999, Montréal, Centre des auteurs dramatiques.

9. Le Centre des auteurs dramatiques a mis sur pied en 1998 cette résidence d'écrivains qui accueille deux fois l'an des auteurs québécois, canadiens et étrangers. Portant alternativement sur l'écriture dramatique et la traduction théâtrale, la résidence veut favoriser les échanges non seulement entre les créateurs impliqués, mais aussi entre ces artistes et le milieu culturel québécois. C'est une des raisons pour lesquelles, après trois séjours à Tadoussac, la Résidence québécoise des auteurs dramatiques est désormais située au Centre d'arts d'Orford, dans les Cantons-de-l'Est, en pleine nature aussi, mais à une centaine de kilomètres de Montréal et à proximité d'autres villes importantes. La prochaine résidence, consacrée à l'écriture, réunira, en mai et juin 2000, sept auteurs de la francophonie – deux Québécois, un Français, un Belge, un Suisse, un Africain et un francophone canadien hors Québec –, lesquels seront accompagnés sur place par une conseillère dramaturgique et seront conviés, pendant la semaine qui précède la résidence proprement dite, à diverses activités théâtrales à Montréal et à Québec (au Carrefour international de théâtre, entre autres). Des lectures publiques sont prévues au terme de leur séjour, qui sera également ponctué de quelques rencontres et discussions dirigées.

La circulation des pièces, à travers tout cela, adopte souvent, en fait, des trajets sinueux, au gré des affinités personnelles et des coups de cœur : une équipe qui a aimé *Cul sec*, d'Archambault, voudra bien sûr lire les autres textes du même auteur, puis, par une sorte d'extension naturelle, ceux qui s'inscrivent dans une veine similaire, ou qui sont d'un auteur de la même génération...

Un exemple : le Mexique

Pour illustrer plus concrètement comment se noue peu à peu un parcours de diffusion en terre étrangère, il peut être intéressant de retracer ici la récente aventure mexicaine. En 1995, le CEAD, le Playwrights' Workshop Montreal et l'Université autonome de Mexico (UNAM) s'associaient pour présenter, pendant le Festival de théâtre des Amériques, six lectures publiques, en trois langues, de textes québécois, canadiens-anglais et mexicains. Intitulé « Théâtres des Amériques en traduction », l'événement ne devait pas tarder à avoir des suites, surtout du côté mexicain¹⁰.

Parmi les deux pièces québécoises qui faisaient partie de l'échange figurait *Albertine, en cinq temps*, de Tremblay. Dès l'année suivante, cette pièce, et deux autres du même auteur, étaient produites au Mexique, et c'est en 1996 également que naissait le projet d'une publication, au Mexique toujours, d'une anthologie de pièces canadiennes traduites en espagnol¹¹. En 1998, une jeune compagnie de Mexico a créé *Las musas orphelines*, de Bouchard, à l'UNAM ; cette production, jouée pendant plusieurs mois, a donné lieu en mars de la même année à une série de conférences, sur le théâtre québécois, du CEAD, prononcées par une représentante, et en août, l'auteur René Gingras a participé au nom du

10. La réciprocité, une fois de plus, se fait attendre. La lecture à Montréal de *La gynecomquia*, de l'auteur mexicain Hugo Hiriart, dans une traduction de Guy Beausoleil faite en collaboration avec Alejandro Venegas, avait suscité beaucoup d'intérêt au moment où elle avait été présentée, mais n'a pas eu jusqu'à maintenant de suites concrètes. Il faut du temps, et d'autres événements publics, pour qu'un milieu apprivoise une écriture issue d'une autre culture. La lecture seule des textes étrangers ne suffit pas toujours à convaincre des producteurs de l'intérêt d'une pièce : c'est en écoutant des acteurs la défendre, c'est en voyant une salle y réagir, c'est en entendant des pairs la commenter qu'ils sont fixés sur ses potentialités réelles. La lecture publique est en outre l'un des seuls moyens, pour le moment, par lequel le CEAD peut rendre la pareille aux étrangers qui ne cessent de produire des textes québécois et qui s'étonnent que le Québec ne les sollicite pas davantage en retour : la curiosité ne devrait jamais être à sens unique.

11. C'est le traducteur Rafael Segovia, attaché à l'UNAM, qui a eu l'idée de ce projet, lequel est encore en voie de réalisation. Il a signé entre autres, en collaboration, la version mexicaine de *Las musas huérfanas* (*Les muses orphelines*), de Bouchard.

CEAD, à Mexico, à une rencontre internationale sur la traduction théâtrale. En 1999, ce fut au tour de Larry Tremblay d'aller voir la création mexicaine de sa *Leçon d'anatomie*; Carole Fréchette a été invitée au printemps à un colloque qui se déroulait au Centro Nacional de las Artes (Centre national des arts de Mexico), et elle y est retournée à l'automne pour la création en espagnol, dans les locaux de l'UNAM, des *Quatre morts de Marie*.

En quatre ou cinq ans, d'une lecture à une production, à une conférence, à une publication, à une autre production, etc., ce sont de multiples ponts qui ont été jetés ainsi entre les deux communautés culturelles. Et le dialogue, bien entendu, se poursuit, entre autres par la visite à Montréal, en mars 2000, du metteur en scène mexicain des *Quatre morts de Marie*, Mauricio García Lozano, lequel viendra travailler en atelier au CEAD, avec une équipe d'acteurs québécois, sur le plus récent texte de Carole Fréchette. Et dans cet esprit de rapprochement, la prochaine résidence de traduction, à l'automne 2000, accueillera deux auteurs mexicains dont les textes seront par conséquent traduits en français, dans l'espoir qu'ils trouveront preneurs à leur tour dans le milieu théâtral québécois.

Quels textes ? Pourquoi ?

Si l'exportation de la dramaturgie hors de la francophonie passe obligatoirement par la traduction, il n'était pas rare, jusqu'à tout récemment, de recourir, même au sein du monde francophone, à des adaptations diverses (« aménagements » et autres « versions pour la France ») destinées à rendre compréhensible à un public non initié la langue particulière de certains textes québécois. Les dernières années ont rendu la chose moins nécessaire, d'une part parce que la langue des textes elle-même s'est considérablement transformée, d'autre part parce que de plus en plus d'artistes européens plongent désormais dans les œuvres québécoises en prenant le pari de les jouer telles qu'elles sont écrites. À cet égard, la création parisienne d'*Aux hommes de bonne volonté*, de Caron, par le Sirocco Théâtre, en 1995, est exemplaire d'une attitude qui tend à se répandre. Le caractère folklorique qui était parfois associé à certaines tournures de langage ou à certains types de personnages a cédé la place, peu à peu, à une exploration plus en profondeur des enjeux des textes.

Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone de Michel Garneau en allemand, *Les fées ont soif* de Denise Boucher en catalan, *Le pendu* de Robert Gurik en arménien, *Moman* de Louise Dussault en flamand, *Le printemps, monsieur Deslauriers* de René-Daniel Dubois en espagnol, *César et Drana* d'Isabelle Doré

en slovène, *Les sept jours de Simon Labrosse* de Carole Fréchette en langue originale dans des productions belge et française... Les textes qui ont franchi les frontières au cours des deux dernières décennies vont dans plusieurs sens, de la poésie et du lyrisme à la véhémence et à l'engagement. Qu'exporte-t-on : des auteurs ? une société ? des œuvres ? une couleur locale ?

Qu'est-ce qu'un texte québécois ?

On a souvent parlé de la dramaturgie québécoise comme d'une dramaturgie au carrefour de plusieurs influences : européenne par sa complexité formelle, américaine par son sens de l'action et du présent, idéaliste par sa jeune histoire, colorée par sa langue. Les conditions économiques dans lesquelles se pratique le théâtre au Québec forcent cette dramaturgie à être en prise directe avec le public – le théâtre, ici, contrairement à ce qui prévaut dans certains autres pays, ne peut en effet se passer des recettes du guichet –, ce qui lui donne un caractère plus nettement revendicateur que celui des dramaturgies européennes. Une certaine qualité d'émotion, une vitalité triomphante, une belle désinvolture à l'égard de la tradition et de sa lourdeur, en un mot, un souffle de sensualité et de liberté, voilà ce qui revient souvent, et depuis des années, dans les propos de ceux qui sont invités régulièrement à expliquer ce qui les séduit dans le théâtre qui s'écrit ici.

Allers et retours

La traversée des codes théâtraux, le choc du regard de l'Autre, et d'un Autre éloigné de soi, la mise en contact de son univers personnel avec des sociétés dont il ne s'est pas nourri constituent sans nul doute une expérience qui bouscule, une épreuve à la fois violente et salutaire pour les auteurs. On peut se demander si ces voyages ont en retour un effet sur l'écriture de ceux qui sont concernés par les échanges. C'est sans contredit sur le plan de la sanction de leur démarche par des pairs venus d'horizons multiples que l'expérience se révèle d'abord concluante. L'écrivain de théâtre ayant un statut hybride par essence, son rôle n'est pas considéré partout de la même manière, et le fait d'être abordé ailleurs comme quelqu'un qui a signé une œuvre, plutôt que comme un scripteur éternellement perfectible, donne à plusieurs l'assurance qui leur manquerait autrement. L'exportation des pièces leur permet de surcroît une résonance plus large et, par là, leur donne l'envergure qu'elles n'ont souvent pas la chance d'atteindre après une seule production – parfois presque confidentielle – dans leur Québec d'origine.

La circulation de voix contrastées, les contacts avec des artistes provocants forment en effet un outillage philosophique et stylistique capable d'aider à assumer ce que signifie, pour un auteur, écrire le théâtre aujourd'hui. Et au-delà de chacun des textes, c'est à la reconnaissance d'une culture et d'une tradition littéraire réelle que contribuent, à la pièce, les échanges avec l'étranger. Le CEAD n'a pas d'autre but : en diffusant les œuvres, il a conscience de faire la promotion d'une dramaturgie, et cette dramaturgie est nourrie en retour des voyages qu'elle accomplit, qu'elle garde en mémoire et qui, au fil de chaque événement ponctuel, la constituent aussi. Le théâtre qui s'écrit au Québec a la cote un peu partout dans le monde, c'est là une chose qui ne fait plus de doute ; souhaitons à présent qu'à l'inverse le théâtre qui s'écrit un peu partout dans le monde ait de plus en plus d'entrées au Québec.

Diane Pavlovic, responsable de la dramaturgie au Centre des auteurs dramatiques (CEAD), à Montréal, a jusqu'ici partagé ses activités professionnelles entre l'écriture, l'enseignement et le soutien dramaturgique auprès de compagnies et d'artistes divers. Elle enseigne l'histoire du théâtre et l'écriture dramatique à l'École nationale de théâtre du Canada. Elle a collaboré à plusieurs publications québécoises, américaines et européennes consacrées au théâtre ou à la littérature. Elle a fait partie du comité de rédaction des Cahiers de théâtre Jeu de 1983 à 1990, et est coresponsable de l'exposition Cent ans de théâtre à Montréal. Photographies et du catalogue qui l'accompagne.

Hélène Beauchamp
Université du Québec à Montréal

Jeunes d'ici, jeunes d'ailleurs : questions de culture(s) et de théâtre

Le projet de suivre un spectacle en tournée pour être témoin de la réception qui lui est accordée par ses divers publics m'a longtemps habitée. Il ne s'est réalisé qu'à petites doses, au gré d'occasions qui me sont revenues en mémoire pour nourrir les remarques qui suivent. En 1988, j'ai effectué la mini-tournée suisse du spectacle *Les enfants n'ont pas de sexe ?* avec le Théâtre de Carton ; en décembre 1990, le Théâtre de l'Avant-Pays m'a offert de suivre *Charlotte Sicotte* en tournée dans les écoles de la grande région montréalaise ; en 1991, j'étais à Bruxelles et, en 1995, à Tōkyō alors que DynamO Théâtre présentait *Mur-mur* dans le cadre de festivals internationaux. J'ai vu des représentations d'*Une lune entre deux maisons* à Montréal, à Vancouver et à Ottawa ; j'ai vu *Les petits orteils* joué par les acteurs de la création et ceux de la reprise. J'ajouterais que je revois souvent un spectacle plusieurs fois.

Il est évident que les lieux et les publics sont toujours différents, que chaque présentation d'un spectacle est unique. En théâtre pour enfants, il faut aussi rappeler que les spectateurs ne forment pas un seul public, mais plusieurs. L'âge des jeunes, les lieux, les moments, les saisons influent sur l'événement. La présentation est-elle donnée en semaine ou en fin de semaine ? dans le cadre d'un festival de théâtre ou d'un festival pour enfants ? Le public est-il de type familial ou multiâge ? Toutes ces considérations jouent, et d'autres encore.

C'est au sein de compagnies de tournée que le théâtre pour les jeunes s'est développé au Québec et que les textes dramatiques ont été écrits et produits. Elles ont pris en charge l'ensemble des activités nécessaires à l'affirmation des auteurs, depuis les ateliers d'écriture jusqu'à l'organisation de tournées nationales et internationales, sans oublier les périodes de vérification dans le processus de production. Elles ont construit leurs circuits de tournée et leurs outils de diffusion. Spectacles et textes dramatiques sont donc intimement liés à l'évolution artistique de ces compagnies, et interroger la réception que ce théâtre suscite, c'est en fait s'intéresser à tout un ensemble – production scénique, jeu des acteurs, texte d'auteur – qui porte la signature d'une compagnie.

Voyons par quels chemins et à quelles occasions l'ailleurs et l'ici se sont rencontrés.

Ville, enfance et compagnie de théâtre

De 1950 à 1975, les rapports avec le théâtre d'ailleurs s'établissent par le biais des textes issus d'autres cultures, d'autres traditions, d'autres époques, d'autres genres – et qui sont travaillés par les compagnies d'ici, toutes récemment fondées. Ces premiers spectacles d'acteurs ou de marionnettes puisent alors au fond commun des contes, des fables, des farces et de la littérature enfantine.

Le merveilleux et la magie, les lutins et les fées, les animaux, les sorcières et les forêts enchantées sont omniprésents, tirés de traditions populaires fortes jadis, quoique quelque peu vidées de leur sens. Pour les enfants, on invente encore des divertissements qui mettent à profit la structure éclatée du spectacle de variétés pour réunir des sketches qui montrent les exploits de héros fictifs, des clowneries, des numéros de cirque, des aventures au comique léger qui donnent à rêver. Le théâtre pour enfants puise aussi à la *commedia dell'arte*, adapte certains romans (*Pinocchio* de Collodi ou *Le livre de la jungle* de Kipling), s'inspire du western et de la science-fiction, entre autres sous l'influence de la télévision dont les scripteurs mêmes viennent proposer les personnages les plus populaires de leurs émissions.

Ce théâtre pour enfants est montré sur la scène de roulottes qui appartiennent aux municipalités, véritables théâtres ambulants qui, l'été, promènent de parc en parc leur équipement technique, les éléments scénographiques des spectacles, ainsi que les acteurs, chanteurs et montreurs de marionnettes. Ce théâtre a aussi sa place dans les rares salles de Montréal et de Québec, les samedis et

les dimanches surtout, parfois la semaine, en représentation scolaire. Il est joué à l'avant-scène, devant le rideau qui cache le décor du spectacle « pour adultes » à l'affiche en soirée. Ne sachant pas tout à fait à partir de quels indices « lire » et apprécier ces spectacles, les critiques ont la bonne idée d'observer les réactions des jeunes, voire de leur poser des questions sur ce qu'ils ont vu et entendu. C'est le tout début de la reconnaissance des enfants comme spectateurs « autres » (Beauchamp, 1985).

En théâtre pour enfants, les spectateurs existent vraiment, ils détiennent les clés du spectacle écrit, joué et produit pour eux. Marie-Madeleine Mervant-Roux, dans *L'assise du spectacle*, rappelle heureusement l'importance du spectateur dans la création théâtrale :

Pour que la relation s'enclenche, il faut que le spectacle soit *adressé* à l'assistance. Pas seulement *exécuté* pour le public, [...] mais *adressé* de l'intérieur du travail théâtral à un destinataire reconnu comme un véritable partenaire, véritable, donc imaginaire, reconnu, c'est-à-dire écouté, concrètement, continûment, subtilement écouté (1998 : 234).

La conscience de ce que sont les enfants, et chacun d'eux, est en quelque sorte représentative de la conscience sociale et politique qui se renouvelle en cette deuxième moitié du xx^e siècle, et elle va de pair avec la poussée de la pensée féministe et l'articulation de nouvelles balises anthropologiques et culturelles pour l'analyse théâtrale. La société n'est plus une, mais multiple ; le théâtre n'est plus un, mais multiple – à cause de ses spectateurs mêmes.

C'est vers 1975 qu'est amorcé le grand mouvement de la création dramatique et de la production théâtrale pour les jeunes publics, mouvement à double articulation – création et production – qui sera très tôt augmenté du volet de la diffusion. Ce faisant, et presque d'un seul coup, les compagnies ajoutent la fréquentation du théâtre aux pratiques culturelles habituellement associées à l'enfance (jouer, apprendre, grandir, se divertir).

Ce théâtre s'apprête à se lancer dans le monde au moment où se mettent en place les grandes questions sur les nationalismes, sur la mondialisation de l'économie et sur les réseaux de communication. Cette période d'explosion et de diversification de l'offre de spectacles correspond à une période de multiplication des marchés. Comment les compagnies de théâtre pour la jeunesse vont-elles s'inscrire dans ce contexte ?

Transposition, traduction et adaptation

Les premiers essais d'écriture dramatique et scénique sont issus de la création collective et de la prise de conscience des rapports entre les classes, mais aussi entre les cultures et les générations. Les premiers spectacles parlent la langue des émancipations possibles. Ce théâtre suit en cela, et presque exactement, la courbe d'évolution de l'ensemble du théâtre québécois.

À partir de 1975, ceux d'ici découvrent que certains textes du théâtre d'ailleurs correspondent aux orientations artistiques et idéologiques qu'ils privilégient. Le Théâtre de la Corvée produit *Faut pas s'laisser faire*, adaptation de la pièce berlinoise *Mannomann* ! Le Théâtre Petit à Petit met en scène *Tout ça pour des guenilles*, à partir de la version française de l'adaptation chilienne du *Cercle de craie caucasien*. Le Théâtre de Carton atteint le cap des 1 000 représentations avec *Les enfants n'ont pas de sexe ?*, adaptation de l'animation éducative *Darüber Spricht Man Nicht*. Le Théâtre Sans Fil emprunte *Le seigneur des anneaux* à l'Angleterre, alors que le Théâtre de Quartier produit la traduction du *New Canadian Kid* vancouverois de Dennis Foon. Le Théâtre de la Marmaille crée *L'Umiak* à partir d'une légende inuit, et tire son inspiration pour *Parasols* d'ateliers en Amérique centrale. Ces allers et retours sont les premières manifestations d'une internationalisation de la production théâtrale.

Très tôt le théâtre pour les jeunes publics crée aussi ses lieux et ses canaux de diffusion internationale. Les festivals, les colloques, les congrès de l'Association internationale du théâtre enfance jeunesse (ASSITEJ) se multiplient pendant les années 1980. Le festival montréalais du théâtre jeunes publics s'internationalise dès 1978 : par le biais des liens qui se tissent entre les artistes et leurs compagnies, Montréal se rapproche de Lyon, de Berlin, de Lisbonne, de Bruxelles, de Paris, de Turin. Les routes des tournées sont aussi celles des festivals : de Vancouver à Edmonton et Toronto, de Philadelphie à New York, Washington et Seattle.

Le théâtre jeunes publics s'expose à l'étranger également par le biais de publications à l'échelle nationale et internationale qui contribuent à ses voyages. En 1980, les trois premiers titres de la collection « Jeunes Publics » paraissent aux Éditions Québec/Amérique. Les Éditions Leméac consolident leurs collections à partir de 1983, et VLB publie des pièces pour enfants à compter de 1984. Des ouvrages et des articles dans les revues spécialisées font état du phénomène¹.

1. Dès 1979, je signe un chapitre sur le Québec dans *A Mirror of Our Dreams. Children and the Theatre in Canada*, publié à Vancouver. Mes articles paraissent dès 1981 en Belgique et en France,

De toute évidence, la décennie 1980 est déterminante quant à l'ouverture sur le monde des auteurs et des compagnies. C'est ce que pointait le titre de ma conférence sur la dramaturgie jeunesse donnée à la Société québécoise d'études théâtrales, en mai 1991 : « S'imaginer dans le monde ». Le travail théâtral des années 1980 est résolument tourné vers l'extérieur. Auteurs et compagnies voyagent et reproduisent leurs tournées nationales à l'échelle internationale, troquant les camions pour les avions.

Ce théâtre se lance dans le monde alors que les voies de communication se multiplient grâce aux nouvelles technologies, et au moment où de très nombreux intermédiaires (agents, diffuseurs, promoteurs, délégués culturels et commerciaux, etc.) se glissent progressivement entre la création théâtrale et les spectateurs. Il existe désormais un marché (plusieurs marchés ?) pour les spectacles jeunes publics qui sont créés et produits dans ces laboratoires que sont les compagnies de théâtre.

Questions de culture(s)

Qu'en est-il de l'accueil du théâtre québécois pour enfants à l'étranger ? Pour répondre à cette question, j'ai retenu des pièces et des productions que j'estime efficaces selon un point de vue dramatique, significatives au chapitre de la thématique, novatrices sur le plan théâtral, et qui me permettent de couvrir l'activité des vingt dernières années. Je me suis adressée aux compagnies productrices² pour dresser la feuille de route de ces productions (voir les données de diffusion en annexe). Ce sont cinq spectacles qui s'adressent aux enfants³, qui ont connu

puis, en 1984, dans *Canadian Theatre Review* et, en 1985, dans *Contemporary Canadian Theatre*. Surtout, je propose et coordonne un numéro bilingue, paru en juin 1985, de la revue de l'Association internationale du théâtre enfance jeunesse (ASSITEJ), *Théâtre Enfance Jeunesse*, avec la collaboration de Joyce Doolittle, Suzanne Lebeau, Maureen Labonté, Ruth Smillie, Lise Gionet, Dennis Foon, Brigitte Haentjens, Diane Bouchard, Graham Whitehead, Daniel Castonguay, Yannick Woolley et Leslee Silverman.

2. Je remercie celles et ceux qui m'ont accueillie dans leur compagnie, qui ont répondu à mes questions et qui ont mis à ma disposition les coupures de presse et les statistiques de tournée de leur spectacle : Gervais Gaudreault du Carrousel, Pierre Leclerc de DynamO, Lise Gionet du Théâtre de Quartier, Georgine Vaillant du Théâtre Sans Fil, Jasmine Dubé et Marc Pache du Théâtre Bouches Décousues.

3. Les spectacles pour adolescents auraient été plus complexes à analyser, à cause du caractère spécifique de la culture des 13-19 ans. Il aurait fallu tenir compte de plusieurs données liées, par exemple, à la musique, aux vêtements et aux costumes, aux comportements, etc. La culture enfantine peut être considérée comme étant plus universelle.

une diffusion régulière sur une très longue période et qui ont obtenu des prix. Les pièces ont été publiées et traduites. Les productions retenues font partie de celles qui ont contribué à faire connaître le théâtre jeunes publics du Québec à l'étranger.

Le premier constat est que les compagnies de théâtre sont conscientes de l'impact du succès d'un spectacle sur leur existence même, et sur la carrière d'un texte et d'un auteur. Par conséquent, elles consacrent beaucoup de temps à sa création et à sa production. Elles savent qu'elles ne tireront les bénéfices de leur production qu'après avoir échelonné sur plusieurs années les frais des laboratoires d'écriture et des chantiers de production, de vérification et de diffusion du spectacle. Le sort d'un texte est donc lié à sa première production, comme le sort d'une production est lié au choix des artistes concepteurs. Quelle réception les spectateurs d'ailleurs réserveront-ils à ces spectacles d'ici ? Pour le savoir, je ne pouvais m'en remettre qu'aux seuls articles de journaux.

Certaines de mes intuitions de départ se sont avérées justes, d'autres non. Dans mes hypothèses de travail, j'avais donné beaucoup de poids à la traduction, estimant que les textes traduits porteraient les traits distinctifs de la culture source (ici, la culture québécoise) au bénéfice des spectateurs d'ailleurs (culture cible). Or, à la lecture des articles et lors des rencontres avec les responsables des compagnies, j'ai compris que ce sont plutôt les composantes du spectacle qui sont porteuses des caractéristiques de la culture source et, parmi elles, la voix et la gestuelle des acteurs surtout. Une fois traduite, la langue d'origine (les mots, les jeux de mots, les expressions et les références) rejoint la culture d'accueil de la production. Pour la traduction des *Petits orteils*, par exemple, Maurice Roy a orienté sa recherche sur les *nursery rhymes* qui rendraient pour des jeunes anglophones le sens des comptines et des chants enfantins qui émaillent le texte de Louis-Dominique Lavigne. Georgine Vaillant du Théâtre Sans Fil m'a parlé de la voix des acteurs, des intonations, des rythmes, du débit, de la rondeur des sons de la traduction espagnole de *Jeux de rêves*. J'en ai déduit que c'est la voix des acteurs qui est porteuse de leur culture alors que le texte traduit donne aux spectateurs l'accès à l'histoire, aux personnages et aux dialogues.

Ce sont les compagnies créatrices et premières productrices du texte qui en commandent les traductions selon l'importance pressentie des contrats de diffusion, et qui présentent alors le texte traduit en tournée internationale, souvent avec la distribution originale. Traduire ou ne pas traduire ? Cette décision relève de considérations autres qu'artistiques et découle plutôt de l'évaluation des

retours sur investissement. Tout au long de ces réflexions sur la production de textes en traduction, une question est demeurée sans réponse : quels avantages le texte traduit aurait-il à « s'émanciper » par rapport à la production originale ? Ne bénéficierait-il pas alors des enrichissements qui viennent du travail du metteur en scène et des concepteurs d'ailleurs qui, ancrés dans leurs réalités culturelles, seraient à même de proposer d'autres lectures ?

Si texte et production sont soudés, c'est le spectacle qui fait réagir les journalistes et les spectateurs.

Mes autres hypothèses se sont avérées plus justes. À la lecture des articles de journaux⁴ qui proviennent des villes et pays où les spectacles ont été vus, j'ai pu vérifier à quel point il est courant que les journalistes tirent des communiqués émis par la compagnie l'information factuelle sur celle-ci, mais aussi la description du spectacle, le résumé de l'histoire ainsi que les précisions quant au genre littéraire ou spectaculaire. Certains mots de ces communiqués migrent vers le titre des articles pour souligner les caractéristiques propres au travail des compagnies. En ce qui concerne l'appréciation critique des spectacles, je n'irai pas jusqu'à dire qu'il y a unanimité d'un article à l'autre, mais presque ; en tout cas, il n'y a pas de grandes divergences d'opinion. Qui plus est, entre l'article de presse, le commentaire d'enseignants et l'évaluation faite par les diffuseurs spécialisés, les recoupements sont évidents.

De façon générale, j'ai constaté que les anglophones (Américains, Canadiens, Anglais) sont particulièrement sensibles à l'écriture dramatique, qui est commentée en premier. Tel ou tel critique note que l'histoire est d'une « belle simplicité », ou qu'elle concerne les enfants, ou que c'est une « poignante story ». L'article type évoque les caractéristiques de la structure de la fable et du rythme du dialogue, souligne certaines longueurs ou redondances qui entraînent, par exemple, des baisses de l'attention dans la salle. Les thèmes, en ce qui touche notamment leur valeur éducative, font habituellement l'objet de plusieurs remarques. Les critiques se montrent très attentifs aux prolongements possibles du thème et de l'histoire dans les conversations après le spectacle.

4. Ils se présentent tous selon une forme qui varie peu et qui comporte une présentation de la compagnie, une description et un résumé du spectacle, des informations utiles sur les représentations. Les commentaires d'appréciation sont plutôt brefs. J'ai choisi d'amalgamer ce qui en ressortait en un récit unique.

En plus de s'intéresser à l'univers des spectacles, les critiques s'attardent à la performance, surtout quand le spectacle table sur la virtuosité des acteurs ou des manipulateurs de marionnettes ; quant aux journalistes, ils sont attentifs à la maîtrise des moyens techniques et soulignent volontiers le fait que les effets spéciaux sont bien amenés. Ils sont très sensibles à l'expression des émotions et aux rapports entre les personnages. Selon les articles consultés, il semble que ce sont surtout les rapports entre les personnages et la complicité entre les comédiens qui touchent le plus les spectateurs, entraînant leur adhésion tout autant que leur réticence. Le théâtre est un art du spectacle vivant, et c'est à ce qui est vivant – qui relève du corps et de la voix dans l'espace – que les spectateurs accordent une grande attention.

Les réactions visibles et audibles des jeunes spectateurs sont notées par les journalistes, qui utilisent des onomatopées la plupart du temps. On parle des « ooohs and aaahs » qui culminent en applaudissements spontanés ; on note les « delighted gaps and giggles » des jeunes.

Un des articles résume, de façon très directe, ce qui assure le succès d'un spectacle qui vient d'ailleurs, et donne des indices quant aux attentes du public. Comme on connaît déjà l'excellent travail de la compagnie, écrit le journaliste, les spectateurs ne prennent pas trop de risques. On s'attend quand même, note-t-il, à ce que tout soit bien rendu et sans bavure. Comme les spectateurs veulent être captivés par ce qu'ils voient et entendent, tous les éléments du spectacle devront retenir leur attention. Conscient de la culture du divertissement dans laquelle baignent ses lecteurs et de la valeur qu'ils accordent aux propositions en tous genres, le journaliste établit ses comparaisons avec certaines émissions de télévision et tranche en faveur du théâtre qui propose féerie et fantaisie.

Que voient et qu'entendent ceux d'ailleurs qui accueillent un spectacle d'ici ? L'histoire bien structurée, le dialogue bien rythmé, les effets techniques bien maîtrisés. Le public apprécie le divertissement proposé, mais il est aussi à l'affût des idées et des thèmes, et s'attarde aux qualités de l'écriture, à l'originalité du contenu et aux effets spectaculaires : si un spectacle voyage, c'est qu'il offre plus que les autres. On pourrait en conclure que c'est le phénomène de la tournée – comme celui du festival – qui construit les attentes des spectateurs.

Pourtant, le spectacle et son contenu thématique ne doivent pas trop s'éloigner de l'ordinaire culturel des spectateurs. Ce qui dans les gestes, les attitudes, les comportements corporels des acteurs est inhabituel peut être perçu comme

étant inquiétant, voire irrecevable par des systèmes de valeurs autres. Un contact corporel plutôt direct entre un homme et une femme (deux acrobates du spectacle de DynamO) peut être lu comme une agression ; une relation tendre entre un père et son fils (dans *Petit monstre*) peut être lue comme une démission parentale...

La culture qui voyage, qui se déplace en tournée, en définitive, n'est peut-être pas tellement celle d'ici vers ailleurs – celle du Québec vers d'autres cultures –, mais bien celle du théâtre, du théâtre en tant que dramaturgie, spectacle, art et divertissement. Le théâtre que veulent les spectateurs d'ailleurs, c'est... du bon théâtre, dont ils diront après coup, en signe de reconnaissance ou pour aller plus loin dans leur appréciation du phénomène, qu'il vient du Québec.

Les lieux de la création

Ma recherche a mis en évidence deux réalités, jumelles, qui résultent en quelque sorte des choix effectués pendant les années 1990.

Fondées dans les années 1970 pour créer et produire les spectacles du théâtre jeunesse, les compagnies en sont devenues les administratrices dans les années 1980 et les diffuseurs dans les années 1990. Du coup, elles ont ajouté à leurs tâches de création et de production artistiques celle de la diffusion, et se sont trouvées à entrer dans le jeu des diffuseurs professionnels, des promoteurs et des agents. Par la même occasion, elles ont dû se situer par rapport aux vitrines de vente (*showcases*) et aux festivals, aux ententes d'affaires et aux partenariats d'affinités artistiques de cocréation et de coproduction. C'est la première réalité. Qui fait quoi désormais ? Où niche la création ? Est-il possible de différencier le processus de création de la logique de la production et du phénomène de la vente et de la commercialisation du spectacle vivant ?

La seconde réalité a trait aux spectateurs. Les compagnies de tournée savent-elles qui sont leurs spectateurs ? Pour qui elles jouent ? S'il est souhaitable que les spectateurs soient les partenaires de la création dramatique et théâtrale, n'est-il pas préférable de les connaître ? Ces spectateurs partenaires de la création ont comme rôle et fonction de recréer le spectacle et de réécrire la pièce autant de fois qu'ils le désirent après en avoir fait l'expérience, pour en faire surgir d'autres, pour que les énergies créatrices circulent et que d'autres spectacles adviennent.

Les années qui viennent sont celles des réseaux, des connecteurs et des communications par technologies interposées, mais aussi celles de l'intelligence sensible et des humanismes renouvelés ; celles de la mondialisation, mais aussi celles de la proximité et de l'écoute. Quels choix les artistes feront-ils ? Par quelles voies choisiront-ils de voyager ?

*Hélène Beauchamp est professeure titulaire au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Elle s'intéresse à l'évolution du théâtre professionnel au Québec depuis 1940, et sa recherche, qui s'appuie sur une pratique théâtrale diversifiée, porte présentement sur la dramaturgie du théâtre pour l'enfance et la jeunesse et sur les lieux théâtraux à Montréal, au Québec et au Canada francophone. Elle dirige la série « Arts Éducation Culture » aux Éditions Logiques, où elle a publié *Le théâtre adolescent. Une pratique d'affirmation* (1998).*

ANNEXE

Une lune entre deux maisons (1979)

Texte de Suzanne Lebeau ; mise en scène de Gervais Gaudreault ; production du Carrousel, Compagnie de Théâtre (fondée en 1975) ; pour les enfants de 3 à 5 ans.

Création en octobre 1979, à Québec ; publication aux Éditions Québec/Amérique, en 1980 ; 7 participations à des festivals internationaux, de 1982 à 1989 ; 3 tournées en Europe en 1983-1984 ; plus de 650 représentations jusqu'en mai 1993.

Productions du Carrousel en français, en anglais, en espagnol ; traduction en anglais, en catalan, en espagnol, en néerlandais et en portugais ; productions subséquentes par des compagnies en Australie, en Belgique, au Canada anglais, aux États-Unis, en France, au Portugal, en Suisse.

Mur-mur (1987)

Conception de Robert Dion, Michel Demers, François Dupuis, Michel Dupuis, Sabrina Steenhaut et Jacques Lessard (en collaboration spéciale) ; scénarisation d'Yvan Côté, Jacqueline Gosselin, Robert Dion, Daniel B. Héту, Pierre Leclerc, Guylaine Paul ; production de DynamO Théâtre (fondé en 1981) ; pour tous les publics.

Création le 22 octobre 1987 ; le 25 septembre 1998, soir de la millièème représentation, le spectacle avait été joué en 7 langues, dans 16 pays, devant 406 800 spectateurs, lors de 27 festivals internationaux. Les équipes de tournée avaient visité 367 villes, dont 84 au Québec, 82 aux États-Unis, 60 au Japon, et elles avaient roulé 249 846 kilomètres. Le « carnet de tournée » était encore bien rempli pour 1998-1999.

Les petits orteils (1991)

Texte de Louis-Dominique Lavigne ; mise en scène de Lise Gionet ; production du Théâtre de Quartier (fondé en 1975) ; pour les enfants de 4 à 8 ans.

Création le 30 septembre 1991, au Centre national des arts, à Ottawa ; publication chez VLB éditeur, en 1991 ; Prix du Gouverneur Général, en 1992, dans la catégorie Théâtre ; 3 participations à des festivals internationaux, de 1994 à 1997 ; 2 tournées en France, de 1996 à 1998 ; 278 représentations jusqu'en mai 1999.

Production de la traduction anglaise de Maurice Roy par le Théâtre de Quartier ; production de cette même traduction, sous le titre *Ten Tiny Toes*, par le Sherman Theatre Company : représentations à Cardiff et en tournée au pays de Galles.

Jeux de rêves (1992)

Texte d'Henriette Major ; mise en scène d'André Viens ; production du Théâtre Sans Fil (fondé en 1971) ; pour les jeunes de 6 à 12 ans.

Création le 16 janvier 1992, à la Maison de la culture Frontenac ; publication chez VLB éditeur, en 1993 ; participation à 2 festivals internationaux ; 433 représentations devant 201 797 spectateurs de février 1992 à avril 1999, dont 308 au Canada et au Québec, 93 aux États-Unis, une au Luxembourg, 14 en France, 2 à Hong Kong, 5 à Taiwan, 5 au Maroc et 5 au Mexique.

Traduction en anglais, en espagnol et en chinois produites par le Théâtre Sans Fil.

Petit monstre (1992)

Texte de Jasmine Dubé ; mise en scène de Claude Poissant ; production du Théâtre Bouches Décousues (fondé en 1986) ; pour les enfants de 4 à 7 ans.

Création en mai 1992, aux Coups de théâtre, Rendez-vous international de Théâtre jeune public, à Montréal ; publication chez Leméac, en 1993 ; Prix de la Meilleure production jeunes publics de l'Association québécoise des critiques de théâtre pour la saison 1991-1992 ; mise en nomination pour le Prix du Gouverneur général en 1993 ; 3 participations à des festivals internationaux ; 300 représentations jusqu'en mars 1999.

Production de la traduction anglaise de Maureen Labonté par le Théâtre Bouches Décousues ; production de cette même traduction par le Department of Theater and Film, de l'Université du Kansas (Lawrence), mise en scène de Jeanne Klein.

Bibliographie

- BEAUCHAMP, Hélène (1985), *Le théâtre pour enfants au Québec 1950-1980*, Montréal, Hurtubise HMH.
- BEAUCHAMP, Hélène (1992), « S'imaginer dans le monde. Regards sur les pièces créées pour les jeunes spectateurs de 1980 à 1990 », *L'Annuaire théâtral*, n° 10, p. 125-136.
- DOOLITTLE, Joyce, Zina BARNIEH et Hélène BEAUCHAMP (1979), *A Mirror of Our Dreams. Children and the Theatre in Canada*, Vancouver, Talon Books.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (1998), *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions.
- WAGNER, Anton (dir.) (1985), *Contemporary Canadian Theatre. New World Visions*, Toronto, Simon & Pierre.

Daniel Meilleur
Pierre MacDuff
Les Deux Mondes

Abolir les frontières

Contrairement à ce qu'on entend parfois dire, il ne suffit pas d'avoir de « bons contacts » pour tourner à l'étranger. Ni simplement de le vouloir. Ainsi, la dimension internationale de la diffusion des spectacles des Deux Mondes n'est pas l'aboutissement d'un *plan d'affaires* que notre compagnie théâtrale aurait conçu, au moment de sa fondation, il y a vingt-sept ans¹ ; elle résulte d'une réflexion en constante évolution, menée par ses codirecteurs, au cours des ans et au gré des circonstances.

Dès sa naissance, la compagnie affiche une orientation résolument expérimentale, sous forme de courtes pièces en totale rupture avec la dramaturgie destinée aux enfants, qu'elle estime paternaliste et sucrée. Ce premier spectacle est le résultat d'une animation parrainée par le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD), et menée par Monique Rioux auprès d'enfants issus de milieux socio-économiques différents, avec la collaboration d'auteurs et de comédiens-animateurs². À l'époque, les visées de la compagnie étaient d'ex-

1. La compagnie a été fondée le 28 janvier 1973, sous le nom de Théâtre de la Marmaille.

2. *Le tour du chapeau*, de Marie-Francine Hébert, dans une mise en scène de Monique Rioux (1973) ; *C'est assez plate*, de Hébert, dans une mise en scène collective (1974) ; *Une ligne blanche au jambon*, de Hébert, dans une mise en scène de Rioux et Hébert (1974) ; *C'est tellement « cute » des enfants*, de Hébert, dans une mise en scène de Rioux et Hébert (1974) ; et *Tu viendras pas patiner dans ma*

plorer des façons de faire inédites afin de susciter une nouvelle dramaturgie pour les enfants. Jusqu'à un certain point, la démarche primait sur le résultat, car la compagnie considérait la présentation publique comme l'aboutissement relatif de ses recherches. La diffusion (en moyenne, une vingtaine de représentations par spectacle, parfois moins) avait lieu principalement au Centre culturel de Longueuil (en banlieue sud de Montréal), au festival de l'Association québécoise du jeune théâtre (AQJT), ainsi qu'à l'Université du Québec à Montréal.

L'infrastructure de la compagnie, on ne peut plus minimale, faisait reposer l'ensemble des tâches sur l'équipe dirigeante tripartite³ ; les premières subventions, très modestes, ont été octroyées après quelques années d'activité. La vente de spectacles ne représentait qu'une source de (faibles) revenus parmi d'autres, et les membres de la compagnie se devaient de multiplier leurs engagements à l'extérieur (animation, enseignement et emplois divers, suivis de prestations d'assurance-chômage). À la fin des années 1970, le nombre de représentations de chaque spectacle et le nombre de villes visitées s'accroissent. Dorénavant les efforts de la compagnie porteront autant sur la constitution d'un répertoire que sur la production de spectacles et sur leur diffusion dans un circuit provincial de tournée, encore peu structuré. La tournée visait alors presque exclusivement les écoles primaires du Québec – où l'on jouait dans le gymnase –, avec quelques représentations dans des salles de spectacles ou des théâtres⁴.

Cette période fut toutefois marquée par un élargissement de la tournée hors des frontières du Québec, par la présentation, en anglais, de la pièce *L'âge de*

cour, de Hébert, dans une mise en scène de Rioux et Hébert (1974). La compagnie tenait aussi, à cette période et jusqu'en 1984, des spectacles–animations dirigés par Rioux, sous le titre *À quoi qu'on joue ?*, et qui réunissaient adultes et enfants.

3. Composée de Daniel Meilleur, Monique Rioux et France Mercille ; les deux premiers sont toujours codirecteurs artistiques, et la troisième est devenue une collaboratrice régulière. Le compositeur Michel Robidoux a joint l'équipe de direction en 1989.

4. En excluant les auditoriums des cégeps, mais en incluant les salles de la Place des Arts, la région métropolitaine ne compte, à l'époque, qu'une douzaine de lieux théâtraux et quelques cafés-théâtres. La Nouvelle Compagnie théâtrale (NCT) constitue un cas à part lorsque, à deux reprises, elle commande une œuvre à la Marmaille : un spectacle pour adolescents composé de quatre courtes pièces, *Pourquoi tu dis ça ?* (de Michel Garneau, Marie-Francine Hébert, Claire LeRoux et Claude Roussin, dans une mise en scène de Monique Rioux – 1976), et *La vie à trois étages* (d'Yves Dagenais, Gilbert David, Odette Gagnon, Louis-Dominique Lavigne, Jeanne LeRoux, Daniel Meilleur, France Mercille et Monique Rioux – 1979), spectacle inaugural de la nouvelle salle Denise-Pelletier. Cette création collective marque un aboutissement en matière d'animation, puisqu'elle a été conçue à la suite d'ateliers réalisés avec des résidents du quartier montréalais Hochelaga-Maisonneuve et qu'elle ouvrait la voie à la production de spectacles plus étoffés.

Pierre à Vancouver, puis à Calgary, en 1978⁵. Dès lors, la traduction des textes en anglais suivrait de peu leur création en français afin de maximiser leur rayonnement potentiel. En 1979, *On n'est pas des enfants d'école*⁶ fera l'objet d'une première invitation de l'étranger, par l'entremise du festival Internationales Kinder-und Jugendtheatertreffen, de Berlin ; d'autres invitations à des festivals viendront, de la France et de la Belgique. Avec ce spectacle qui connaîtra 310 représentations (entre 1979 et 1982) s'amorce une réflexion en ce qui touche le fonctionnement de la compagnie, réflexion que la création suivante, *Pleurer pour rire*⁷, permettra de pousser plus avant. La troupe a découvert le plaisir de jouer longtemps ses spectacles (*Pleurer pour rire* atteindra 600 représentations entre 1981 et 1988) et d'aller à la rencontre d'autres publics⁸ : ainsi, l'Angleterre, les États-Unis et l'Australie se sont ajoutés aux pays qui accueillent la Marmaille.

La compagnie a maintenant dix ans. Ceux et celles qui l'animent prennent conscience que, bien qu'ils soient des habitants d'un pays nordique, ils ne connaissent pas pour autant le Nord et ses habitants. Une première tournée est organisée, en 1982, dans des conditions de fortune, avec *On n'est pas des enfants d'école*, dans neuf villages du Grand Nord québécois⁹, où aucune compagnie de théâtre n'est jamais allée – ni retournée depuis, à notre connaissance... À l'occasion de cette tournée déterminante, la compagnie rencontrera un public différent, mais elle découvrira aussi une *culture* autre. Parallèlement au spectacle, Monique Rioux anime des ateliers d'expression dramatique auxquels participent des Inuit, et l'idée de créer un spectacle-animation à partir de la mythologie des autochtones du Grand Nord prend naissance. *L'Umiak (Le bateau collectif)*¹⁰,

5. Une première incursion hors du pays avait eu lieu en 1974, par le biais d'un voyage en France, sous l'égide de l'Office franco-québécois pour la jeunesse (OFQJ), non pas pour que la compagnie joue, mais davantage pour qu'elle rencontre d'autres praticiens du théâtre jeune public. À l'été 1978, Meilleur et Rioux participeront, à Madrid, au congrès de l'Association internationale du théâtre enfance jeunesse (ASSITEJ).

6. Texte de Gilles Gauthier, dans une mise en scène de Monique Rioux.

7. Texte de Marcel Sabourin, dans une mise en scène de Daniel Meilleur.

8. Les événements, imprévisibles, ont aussi contribué à cette prise de conscience, puisque la compagnie a produit coup sur coup deux spectacles qui ont été des échecs (*Les Petitpain* de Reiner Lückner, dans une mise en scène d'André Brassard et Daniel Meilleur – 1981, et *Ni ange ni bête* de Marcel Sabourin, dans une mise en scène de Daniel Meilleur – 1983, qui connaîtront respectivement 8 et 47 représentations), obligeant le maintien au répertoire des productions à succès.

9. Akulivik, Inukjuak, Kuujuaaraapik, Povungnituk, Ivujivik, Salluit, Quaqtaq, Kuujuaq et Kangisualujuaq.

10. De François Camirand, Yves Lauvaux, Monique Rioux et Michel Noël, écrit par Yves Noël, mis en scène par Rioux, en collaboration avec Camirand et Lauvaux.

une fable sur la survie, réunira les concepteurs dans le Grand Nord, au terme des répétitions menées à Montréal, et profitera des conseils des Inuit avant sa création. *L'Umiak* est aussi le premier spectacle qui a mis tous les concepteurs en relation dès le début du processus de création, dans un esprit de *collégialité*, soumis à l'arbitrage du metteur en scène qui demeure le décideur ultime. Un tel mode de création, associé à l'existence d'un comité consultatif qui réagit aux différentes versions d'un projet, deviendra bientôt une pratique courante.

À partir de ce moment, les balises d'une nouvelle évolution sont posées. La compagnie voit ses projets de création s'étaler dans le temps ; les périodes de recherche et de production alternent avec celles qui sont consacrées à la diffusion, car ce sont, pour l'essentiel, les mêmes concepteurs-exécutants que l'on retrouve d'un spectacle à l'autre – ce qui oblige à planifier un calendrier serré. Du coup, les projets en chantier profitent de moments d'arrêt qui prédisposent à une remise en question des acquis.

Les tournées à l'étranger et les invitations que reçoit la compagnie de la part de festivals internationaux permettent à la direction artistique de préciser sa réflexion sur ses orientations ; les codirecteurs s'ouvrent à la diversité des cultures et manifestent une curiosité grandissante à l'égard de la vie au quotidien qu'ils découvrent dans d'autres sociétés. En 1987, au terme d'ateliers menés dans des bidonvilles du Honduras, naîtra *Parasols*¹¹, une fable sur l'exploitation d'une famille de paysans et la collusion des pouvoirs civil et militaire dans un pays fictif d'Amérique centrale. On peut affirmer aujourd'hui que le point de départ des spectacles qui allaient suivre a répondu, avec des résultats divers, à la nécessité de proposer des sujets qui, par leur portée métaphorique et leur traitement poétique, auraient une résonance universelle. Cela a aiguillé le travail artistique dans le sens d'une épuration de la forme où chacune des constituantes (jeu, texte, espace, lumière, musique, puis vidéo) est en interaction avec les autres. Cette approche dramaturgique qui n'a pas le texte comme axe principal, ne renonce pas pour autant à raconter une histoire. La fable est liée à l'ensemble des langages visuels et auditifs, dont l'expression verbale, notamment à travers le chant.

Parallèlement à la prise de conscience de l'impossibilité, pour une compagnie de recherche, de vivre uniquement de la diffusion au Québec, il est vite apparu que l'exiguïté du marché domestique condamnait la compagnie à produire sans cesse de nouveaux spectacles, sans possibilité réelle d'approfondissement.

11. Texte et mise en scène de Louis-Dominique Lavigne et Daniel Meilleur.

Cette voie, contraire à un véritable esprit de recherche selon les codirecteurs, ne pouvait mener qu'à l'essoufflement, à la redite et à des œuvres non abouties. Par ailleurs, depuis *L'Umiak*, la compagnie concevait ses productions en fonction des ressources techniques d'une salle de spectacle, et elle ne souhaitait plus s'accommoder des conditions limitées qu'offrait le circuit scolaire. Du coup, elle se coupait du réseau traditionnel des écoles, tant au Québec qu'ailleurs au Canada, et elle devait nécessairement réorienter ses efforts de diffusion vers d'autres pays, au premier rang desquels venaient ceux d'Europe, là où existent des théâtres constitués en réseaux¹². Elle parvient aussi à imposer aux instances publiques qui soutiennent ses activités son rythme propre de production, en dérogeant à la règle qui exigeait la production d'au moins un nouveau spectacle chaque année. Dorénavant la compagnie ne présentera ses nouvelles créations que lorsqu'elle estimera avoir atteint ses objectifs artistiques.

Au gré de leurs séjours à l'étranger, les codirecteurs ont eu l'occasion de voir le travail de compagnies qui les stimulaient. C'est à la suite de l'une de ces rencontres qu'une première collaboration artistique a vu le jour avec le Teatro dell'Angolo de Turin, pour la création de *Terre promise/Terra promessa*¹³, à la suite d'ateliers qui ont eu lieu au Québec et en Italie. Créé en 1989, ce spectacle sans parole, dont le « personnage » principal est une simple roche qui traverse le temps et autour de laquelle évoluent des humains de passage, connaîtra une diffusion et une longévité exceptionnelles¹⁴. Une autre aventure artistique, née du désir profond de travailler avec une compagnie étrangère, se concrétisera, en 1994, par *Les nuages de terre*, avec le Ki-Yi M'Bock Théâtre d'Abidjan, rencontré plusieurs années auparavant au Festival international des Francophonies de Limoges. Autour d'un texte de Daniel Danis, le spectacle réunit une distribution mixte (Africains, Québécois et Européens) ; la composition musicale est conçue et exécutée conjointement par Boni Gnahoré, du Ki-Yi M'Bock, et Michel Robidoux, codirecteur artistique des Deux Mondes ; enfin, la mise en scène est si-

12. À la même époque, la Marmaille a entrepris avec d'autres compagnies de doter Montréal d'une salle de spectacles consacrée aux productions jeune public. Elle militera également au sein de l'Association québécoise du jeune théâtre (AQJT), en particulier au sein du comité du Festival québécois de théâtre pour enfants.

13. Scénario, mise en scène et conception scénique de Nino d'Introna, Daniel Meilleur, Graziano Melano, Giacomo Ravicchio et Monique Rioux. Une cocréation et une coproduction du Teatro dell'Angolo et des Deux Mondes.

14. Plus de 130 villes de 18 pays (dont le Viêt-nam, le Japon, Hong-kong, la Corée du Sud et le Singapour). Plus de dix ans après sa création, et après 560 représentations en 2000, le spectacle est encore en demande et est joué chaque année par Les Deux Mondes.

gnée par le codirecteur artistique des Deux Mondes, Daniel Meilleur, et la directrice du Ki-Yi M'Bock, Werewere Liking.

À son vingtième anniversaire, la compagnie adopte un nouveau nom, Les Deux Mondes, qui lui apparaît mieux refléter son souci de toucher, ensemble ou séparément, les adultes et le jeune public. Elle tourne *L'histoire de l'oie*¹⁵ depuis 1991, et les interprètes québécois l'ont jouée en quatre langues (français, anglais, espagnol et allemand). Une réflexion menée sur la pertinence de reprendre ou non *L'Umiak*, que la compagnie a cessé de jouer en 1987 mais qui continue d'être en demande, éclaire la direction artistique : compagnie de recherche et de création, il lui apparaît soudain absurde de remettre sur la route un spectacle qu'elle a délaissé quelques années plus tôt pour passer à autre chose. En contrepartie, elle prend la décision de conserver un spectacle à son répertoire aussi longtemps qu'il continuera d'être choisi par des diffuseurs et tant que les directeurs et les artistes impliqués auront plaisir à le représenter, avec ce que l'exercice suppose de planification et d'efforts financiers (maintien en état de la production, constitution d'équipes multiples d'interprètes, logistique des équipements techniques requis, etc.).

Le répertoire des Deux Mondes comprend bientôt trois spectacles¹⁶. Leur diffusion internationale, avec les hauts standards de qualité qui font la réputation de la compagnie, fait surgir la difficulté paradoxale de laisser bien peu de temps et d'argent pour l'avancement de nouvelles créations ; les codirecteurs sont régulièrement sur la route, afin de voir à la bonne marche des représentations, quand ils ne sont pas eux-mêmes de la distribution. De la sorte, les projets en chantier mettent encore plus de temps avant de se traduire en spectacles achevés, d'autant plus que les codirecteurs ont à cœur de ne pas se répéter et qu'ils s'engagent chaque fois sur des pistes inédites¹⁷.

15. Texte de Michel Marc Bouchard, dans une mise en scène de Daniel Meilleur.

16. À *Terre promise/Terra promessa* et *L'histoire de l'oie* se sont tour à tour ajoutés *Les nuages de terre, Rosemonde* (texte de Louis-Dominique Lavigne, dans une mise en scène de Martine Beaulne – 1996) et le drame musical et multimédiatique *Leitmotiv* (de Michel Robidoux, Daniel Meilleur et Normand Canac-Marquis, écrit par Canac-Marquis, et mis en scène par Meilleur – 1996). Les deux premiers s'adressent autant au jeune public qu'aux adultes, alors que la dernière création ne s'adresse qu'aux adultes.

17. Ainsi, la période exploratoire qui a conduit à la création de *L'histoire de l'oie* s'est étalée sur quatre ans, et celle de *Leitmotiv* sur six.

Un fonctionnement semblable, qui implique de nombreuses « sorties », serait impossible sans le centre de production que la compagnie a conçu et construit grâce à l'aide publique qui lui a été consentie, et qu'elle a inauguré en 1996. Situé au cœur de Villieray, un quartier populaire et multiethnique du nord-est de Montréal, ce centre, où se retrouvent les bureaux, les ateliers de production et un espace-laboratoire à géométrie variable qui peut accueillir environ 150 spectateurs, a permis de renouer avec une pratique d'animation que la compagnie avait mise en veilleuse depuis quelques années. Régulièrement, les productions courantes des Deux Mondes sont offertes aux gens du quartier, jumelées à des ateliers (expression dramatique, musique, arts plastiques, etc.) qui visent les écoles du voisinage ou les associations de citoyens. Les participants y sont invités à explorer, par différents biais, les thèmes de l'un ou l'autre des spectacles, avant de l'avoir vu. Les travaux ainsi réalisés sont dévoilés les soirs de représentation, sous forme d'exposition dans le hall ou de prestation après le spectacle, devant un public peu enclin à fréquenter les théâtres et qui se voit proposer une voie d'accès aux enjeux d'un spectacle. Cette diffusion « internationale », en raison de la diversité culturelle du public rejoint, réaffirme la vocation transculturelle de la compagnie, sans qu'elle ait à quitter ses murs. La frontière entre le théâtre et le vaste (et vrai) monde demande des efforts constants, mais qui nourrissent en retour les créateurs qui s'y prêtent. Cette activité d'animation est aussi offerte aux diffuseurs qui accueillent les spectacles de la compagnie, à l'extérieur de Montréal et du pays¹⁸.

Les Deux Mondes a adopté au fil des années un fonctionnement atypique : le long temps de recherche et d'expérimentation qu'exigent ses créations est compensé, dans le cas d'une réussite, par une longue période de diffusion. L'une des conséquences les plus frappantes de cette diffusion à l'étranger consiste dans l'effet boomerang au Québec même. C'est souvent après la confirmation des succès obtenus un peu partout dans le monde que des tournées au pays deviennent enfin possibles, parfois des années plus tard, et qu'un spectacle d'abord dédaigné par des diffuseurs québécois au moment de sa création parvient finalement à susciter leur intérêt. Un phénomène semblable est observable, dans une certaine mesure, en ce qui concerne la critique locale. Dans les deux cas, seule la capacité de garder ses créations longtemps au répertoire a permis à la compagnie d'échapper aux conditions habituelles qui déterminent la

18. Au cours de la saison 1999-2000, Monique Rioux a dirigé et dirigera de tels ateliers à Tōkyō et Washington avec le spectacle *Terre promise/Terra promessa*, ainsi que dans neuf villes du Québec, lors d'une tournée de *Leitmottiv*.

production à la chaîne et la courte durée de vie des spectacles au pays. En ce sens, la diffusion à l'étranger aura été déterminante pour la survie même des Deux Mondes, mais plus encore elle aura permis un mode de création qui constitue la véritable spécificité artistique d'un théâtre qui privilégie la recherche.

Une diffusion internationale constante d'année en année nécessite une infrastructure qui prend en compte les particularités organisationnelles et techniques variant considérablement d'un pays à l'autre. Pourtant, aussi bien organisé qu'un théâtre puisse être, il est toujours jugé à ses fruits. Il ne fait aucun doute que seule une création qui se distingue par son originalité et sa rigueur est susceptible de convaincre les nombreux décideurs qui interviennent dans la concrétisation d'une tournée à l'étranger ; tout comme il relève de l'évidence qu'une pratique théâtrale fondée sur la recherche et dont le but n'est pas le simple divertissement ne peut s'en remettre au marché strictement commercial de l'offre et de la demande, mais commande une aide publique qui assure aux artistes leur liberté. Ces conditions ont été réunies jusqu'à maintenant par Les Deux Mondes. Or les raisons artistiques qui font qu'un spectacle entre en résonance avec la sensibilité de ces décideurs et du public demeurent foncièrement impondérables : pourquoi un spectacle trouve-t-il un écho à l'extérieur du Québec, et ce dans plusieurs pays ? pourquoi suscite-t-il, dans certains cas, un intérêt qui traverse les ans ? La réponse nous échappe. Les causes d'un échec sont peut-être plus faciles à cerner, bien sûr après coup, que celles d'un succès durable... On peut du moins observer que si plusieurs spectacles des Deux Mondes ont atteint un très grand nombre de représentations, un rayonnement à l'échelle internationale et traversé les ans avec succès, tous n'ont pas connu ce destin, malgré le même soin apporté à leur création.

En jetant un regard sur le chemin parcouru, les codirecteurs croient avoir été fidèles à une vision du théâtre qui a imprégné leur démarche jusqu'à maintenant : l'abolition des frontières, non seulement territoriales mais générationnelles et, sur le plan artistique, disciplinaires. Les Deux Mondes revendique un art libre et responsable qui puisse élargir le champ de conscience de ses contemporains avec des spectacles qui les touchent par leur beauté, indissociable de leur justesse. Projet utopique ? Nous n'en connaissons pas d'autre.

Daniel Meilleur est metteur en scène, et cofondateur des Deux Mondes, où il est codirecteur artistique avec Monique Rioux et Michel Robidoux depuis vingt ans.

Pierre MacDuff est le directeur général des Deux Mondes depuis 1991.

Michel Tanner

Service des arts de la scène de la province de Hainaut

Le théâtre québécois et la communauté française de Wallonie : rencontres et conflits

Pourquoi avoir introduit la notion de conflit dans l'intitulé de mon texte qui n'a pour qualité qu'une subjectivité absolue, et qui n'a comme ambition que de lancer un certain nombre de réflexions glanées de-ci de-là et probablement déjà émises et commentées par d'autres avant moi ?

L'une de mes fonctions à la province de Hainaut est d'être une interface entre la production théâtrale au sens strict et la découverte (dans le sens de recherche) d'un public et de ses véritables besoins. Tout le monde aujourd'hui connaît la différence entre les besoins implicites et explicites, et tout le monde comprend le fait qu'un besoin n'est réel que lorsqu'on y a répondu. Je peux donc affirmer qu'il est de mon rôle de ne jamais répondre aux besoins explicites des populations, malgré de grosses pressions internes et externes – de types social, politique et économique –, ou qui tiennent de la facilité. Mon but – que je n'atteindrai jamais sans doute – est de transformer le public en spectateurs, de saisir et d'organiser un lien réel entre la scène et la salle.

Des techniques de médiation, d'animation, de formation sont, saison après saison, appliquées, modifiées, réinventées pour partir à la conquête de ce vrai public, de ce spectateur. Des animateurs en théâtre, sortes de dramaturges sociologues ou de sociologues dramaturges, passent une grande partie de leur temps à porter la bonne parole dans les écoles, imaginant en toute bonne foi former le public de demain. Ils pensent pouvoir transformer ce public captif en spectateurs libres et responsables – et nous ne pouvons que les encourager.

Ces quelques remarques ont pour but de situer nos réalités respectives, à nous Wallons de Belgique ou Québécois du Canada, pour mieux nous demander si, un jour, la bonne question fut jamais posée : « Le théâtre, dans son état actuel, ne serait-il pas un phénomène totalement urbain, s'adressant à un public bien déterminé ? » Si oui, nous serions en train de perdre irrémédiablement notre temps à essayer vaille que vaille de rassembler une partie de ce fameux « non-public » qui, enfin, pourrait débarrasser notre passe-temps favori du vocable « élitaire » ou, au mieux, du qualificatif « minoritaire ». Cette dernière épithète n'est-elle pas présentement le signe distinctif du plus ancien des arts vivants ?

Nous pouvons, en tout état de cause, nous poser la question du seuil de population nécessaire à la vie (et non à la survie) d'une pratique théâtrale intégrée dans l'existence humaine. C'est dire qu'il faut, pour que le théâtre soit viable, qu'il intéresse un pourcentage de la population comparable à l'échelle du territoire national, ce qui n'est jamais le cas dans les zones rurales ou les petites villes par rapport aux grands centres. Nous avons donc chez nous, et sans doute chez vous – même si nous devons le déplorer –, un théâtre à deux vitesses. Bien sûr, nous avons tous connu de grands succès hors des zones densément peuplées : Saint-Ghislain, Chicoutimi, Comines et Rimouski ont déjà fait un accueil triomphal à des spectacles en tournée. Mais soyons réalistes : ces triomphes ne résistent pas longtemps à l'analyse ni au temps ; ils ne sont généralement que ponctuels. L'habitude culturelle, et encore plus artistique, n'existe vraiment que dans les métropoles.

Dans mes fonctions, je ne cède pourtant pas au découragement et, grâce au soutien très progressiste de la province de Hainaut, nous continuons, mon équipe et moi, à rechercher le vrai spectacle qui déclenchera la vraie révélation. Ma pratique artistique de dramaturge (à l'européenne) et de metteur en scène me fait balancer entre diverses formes de théâtre et de regard public et, surtout, elle me pousse à essayer de pratiquer l'échange international entre des identités, entre la Communauté française de Belgique en Wallonie et le Québec.

En somme, et je le disais déjà en 1996, au v^e congrès de sociologie théâtrale à Mons, le théâtre, pour aller à la rencontre d'un public neuf, du fameux non-public, doit être son propre médiateur en impliquant avant tout curiosité et relation directe avec ce spectateur. Il s'agit donc de (re)découvrir cette relation par le théâtre, par le choix d'un répertoire, de comédiens et de lieux de création.

Nous en arrivons à ma rencontre avec le théâtre québécois, vieille de plus ou moins dix ans, et qui, pour déséquilibrée qu'elle soit, n'en a pas moins apporté un souffle et un regard neufs sur la vie théâtrale en province de Hainaut. Il serait fastidieux d'énumérer le nombre et le type de spectacles québécois accueillis par nos soins ces dernières années. Citons simplement Denis Marleau (en diffusion et en production pour le superbe *Woyzeck*), et son Théâtre UBU qui s'est promené dans nos provinces bien avant d'avoir les honneurs d'Avignon. Daniel Meilleur et ses Deux Mondes ont une deuxième résidence chez nous. Martine Chagnon, avec son spectacle solo *Le vivre*, est bien mieux connue en Hainaut qu'à Montréal où elle vit. Le Cirque Éloïse a fait un triomphe chez nous. Des comédiens du Québec ont été engagés, des auteurs québécois ont bénéficié de conditions de travail conviviales pour susciter une collaboration à plus long terme. Et comment oublier les formidables concepteurs et techniciens qui sont venus porter sur nos plateaux des savoir-faire dans les domaines de l'éclairage, de la scénographie et des costumes ?

Alors pourquoi ces échanges ont-ils existé dans un seul sens ? Pourquoi n'y a-t-il eu que très peu d'invitations faites à nos praticiens au Québec ? Pourquoi cette absence de tournées et si peu d'accueils ponctuels pour nos productions ? Pourquoi cette carence de regard systématique, de jumelage, d'accords de production ou de coproduction ? Pourquoi ce manque de perméabilité entre des structures proches et des pratiques qui ont bien des choses à apprendre l'une de l'autre ?

Je parle par expérience. Je crois profondément à une collaboration entre les théâtres des communautés wallonne et québécoise, à travers des spectacles qui susciteront intérêt et curiosité de la part de « nos publics » qui se montreront capables de modifier leur regard. L'expérience de diffusion que j'ai menée dans la communauté wallonne a prouvé que les nouvelles images, avec ou sans parole, que proposaient *Oulipo Show*, *Terre promise* et *Le vivre*, par exemple, ont beaucoup fait réagir les spectateurs. L'exotisme, apporté par les nouveaux langages du théâtre québécois, fut toujours bien reçu, et il fit toujours poser de vraies questions sur cette identité dont nous parlons tant. Le théâtre de Wallonie peut aussi proposer un « nouveau » langage aux spectateurs québécois.

Analysons ce qui nous rapproche et ce qui nous éloigne, ce qui rend possible ou impossible cette rencontre dans le sens d'échanges concrets de productions, de symbioses qui prendraient la forme de coproductions. Ma réflexion se veut le point de départ d'une problématique que je souhaiterais constructive pour nos pratiques respectives et... communes, du point de vue d'un praticien du théâtre, ami du Québec, qui s'autorise à avancer une analyse du théâtre québécois qu'il connaît sans doute trop peu.

Nous sommes des communautés minoritaires sur notre territoire national ; nous parlons une langue un peu différente du français classique ; nos accents sont reconnaissables, mais nous les estompons sur scène, quand nous faisons du théâtre.

Première et grande différence, un certain nombre de vos créations, magnifiques en l'occurrence, ne pourraient être reproduites telles quelles sur une scène française ou belge sans courir le risque d'une incompréhension du public. Le verbe du *Chant du dire-dire*, de Daniel Danis et l'accent s'y rapportant sont aussi incompréhensibles, ou peu s'en faut, aux publics parisien, bruxellois ou hainuyère que *Les Perses* d'Eschyle en grec ancien. Faudrait-il traduire ? retranscrire en français, fût-il régional ? Faut-il surtitrer ? adoucir ou supprimer les accents ? La question est posée, les réponses sont sans doute plurielles.

Les spectacles belges et français ne posent jamais ce genre de problème. Le regard que les Français portent sur les Belges permet de faire rire avec l'accent belge, d'ailleurs bien moins incompréhensible que le québécois. Le théâtre en langue vernaculaire, en dialecte, n'existe plus que dans quelques compagnies amateurs. Les exemples ne manquent pas et me permettent de souligner un peu plus l'impact de ma structure d'accueil face à la réalité du théâtre québécois en Belgique. Il y a près de vingt ans, j'ai assumé la tournée hainuyère (deux représentations : Frameries et La Louvière) d'*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, mis en scène par André Brassard. Personne, à commencer par moi, ne savait ni ne pouvait parler de Michel Tremblay, personne ne connaissait son importance. La surprise fut telle que mon patron de l'époque se sentit obligé de réunir le public de la deuxième représentation pour lui « expliquer » non seulement le fond mais aussi la forme, la structure et la langue du spectacle, et de quasiment s'excuser de l'éventuelle incompréhension de ce théâtre venu d'ailleurs.

Il faut dire que nous vivions dans cette fin des années septante sous le diktat absolu du Théâtre National de Belgique, dont le directeur fut un exemple unique,

le paradigme mondial de la longévité. Ce théâtre réussit à occulter dans la population romane de Belgique toute notion d'histoire du théâtre et de la représentation autre que la sienne. Nous vivions à l'heure de la paléontologie théâtrale. Avant le Théâtre National de Belgique, nous connaissions une diffusion parisienne, boulevardière, et nos scènes étaient remplies d'acteurs français. Après la guerre, nous avons eu le Théâtre National, et rien que le Théâtre National. Le Québec a-t-il eu son Théâtre National ?

Autre exemple. J'ai créé, le premier en Europe, au début des années 1990, *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, de mon ami René-Daniel Dubois. En accord avec l'auteur, nous avons supprimé la partie jouale et la partie anglaise et, de notre propre chef, nous avons enlevé les références explicites au localisme montréalais sans les remplacer. Je me rappelle fort bien qu'à cette époque René-Daniel Dubois avait un traducteur patenté en France en la personne du très talentueux Eugène Durif. Par ailleurs, j'ai produit *Cendres de cailloux*, de Daniel Danis, dans les années 1990 (la création a eu lieu à Charleroi, dans une mise en scène de Lucas Hemleb) : les accents lisibles dans le texte ont été estompés sans être remplacés par un quelconque accent wallon. *Aux hommes de bonne volonté* de Jean-François Caron (qui, lui, ne me doit rien du tout) a connu les mêmes adaptations dans sa version française ou belge.

Cela me permet d'introduire nos auteurs et de constater une grande différence de traitement interne et externe de leurs textes. Nous n'avons pas, nous n'avons pas eu et nous n'aurons sans doute jamais de Michel Tremblay. Nous n'avons pas connu de révolution, fût-elle tranquille, dans notre vénérable royauté catholique romaine où les institutions paraissent sortir tout droit d'*Ubu roi* d'Alfred Jarry. Dès lors, nous n'avons pas non plus de René-Daniel Dubois, de Michel Marc Bouchard, de Daniel Danis, de Claude Poissant, de Normand Chaurette, de Normand Canac-Marquis, de Larry Tremblay et de Michel Ouellette (je ne voudrais surtout pas l'oublier), pour ne citer que ceux que j'ai rencontrés. Nos auteurs belges de langue française sont néanmoins reconnaissables, non seulement par leur talent mais aussi par un style, une langue et des sujets très éloignés des préoccupations françaises ou parisiennes. Jean Louvet, Paul Émond, Jean-Marie Piemme, Philippe Blasband, et bien d'autres ont une œuvre réelle qui les accompagne. Des jeunes auteurs produisent de nombreux nouveaux textes chaque année, insufflant du coup force et vigueur à la vie théâtrale belge de la communauté française.

D'où proviennent les difficultés de lectures québécoises sur Jean Louvet ou Paul Émond ? Quels propos inacceptables tiennent ces grands auteurs contemporains pour se voir ainsi négligés, quand Carole Fréchette a pignon sur rue à Lille et à Bruxelles, quand Daniel Danis est le choucho de nombreux metteurs en scène européens, quand Michel Marc Bouchard a vu son *Histoire de l'oie* être montée par de très nombreux praticiens du vieux continent ? Louvet, Émond, Piemme, Blasband trouvent place sur les scènes françaises ; pourquoi pas sur les scènes montréalaises ? Tout cela ne fait que poser un constat. Mais je dois déplore que, malgré de nombreuses tentatives de collaboration à tous les niveaux, cela me contrarie et me met mal à l'aise.

Nous sommes prêts à diffuser spectacles et littérature québécois. Et nous continuerons à l'être. Toutefois, il faut comprendre combien nous aimerions montrer au Québec ce que nous sommes. Lorsque je monte mes sulfureuses *Bacchantes*, relatant l'imposture dionysiaque et distribuées entre cinq comédiennes, n'aurais-je pas intérêt à tenter la formidable aventure d'un échange avec la production de Paula de Vasconcelos, qui s'inspire elle-même du chef-d'œuvre d'Euripide ?

Que craignons-nous ? De quoi avons-nous peur ? Quelle politique nous freine ? J'avoue ne pas comprendre. Le Québec a bien des choses à apporter à la Communauté française de Belgique : le travail des universitaires sur le théâtre (cela n'existe qu'à l'état embryonnaire chez nous), ses techniciens fabuleux, ses auteurs, ses acteurs extraordinaires, ses écoles, l'amour de sa langue et de la langue, des scénographes de pointe, des metteurs en scène magnifiques, des regards nouveaux sur le spectateur. La Communauté française de Belgique a bien des choses à apporter aux Québécois. Ses dramaturges et ses métalecteurs, ses techniciens fabuleux, ses auteurs, ses acteurs extraordinaires, ses écoles, l'amour de sa langue et de la langue, des scénographes de pointe, des metteurs en scène magnifiques, des regards nouveaux sur le spectateur.

Qu'attendons-nous ? Qu'il soit trop tard ? Ou que, devant nos voisins ou devant des réalités théâtrales plus riches, donc plus fortes, nous perdions notre identité respective et commune ?

Michel Tanner, diplômé de l'Institut national supérieur des arts du spectacle, a mis en scène, entre autres, Shakespeare, Molière, Paul Émond et René-Daniel Dubois. De 1990 à 2000, il a été directeur artistique du Centre dramatique Hainuyser en Belgique. Depuis 1997, il est membre du conseil scientifique de L'Annuaire théâtral.

Émile Lansman

Éditer des dramaturges de la francophonie : le « cas » du Québec

Je n'ai aucun discours théorique et savant à proposer, car je suis davantage porteur de questions que de réponses. Je me demande par exemple, encore aujourd'hui, si cela a bien un sens de publier, à quelque six mille kilomètres de distance et en exclusivité, des textes d'auteurs québécois. Je me contenterai donc d'essayer de faire état, par un petit bout de lorgnette, d'une expérience passionnante et passionnée qui relève davantage d'un projet de vie que d'une occupation professionnelle.

En 1989, lorsque je me suis lancé, un peu naïvement, le défi de créer une maison d'édition théâtrale, j'étais loin de me douter de l'état réel du terrain sur lequel je m'aventurais. Je ne débarquais pas pour autant en touriste dans une contrée totalement inconnue. En effet, mes diverses fonctions successives de programmateur et de chroniqueur culturel m'avaient amené à participer à de nombreux festivals et à voir une quantité impressionnante de spectacles un peu partout en Europe. Passionné depuis toujours par le Québec et la culture québécoise bien avant d'avoir mis les pieds en Amérique du Nord pour la première fois en 1984, je n'avais raté que peu de spectacles de passage chez nous. Outre les compagnies jeunes publics avec lesquelles j'avais eu des rapports privilégiés dès 1977, La Veillée, Omnibus, Carbone 14 et le Théâtre UBU – pardon à ceux que j'oublie – représentaient à l'époque, à mes yeux éblouis, « le » théâtre québécois... Comme quoi on peut se tromper quand on voit les choses d'un peu loin.

Ce n'est que petit à petit, et dans un deuxième temps, que j'ai découvert, au-delà des productions, la richesse intrinsèque de l'écriture dramatique québécoise à travers quelques événements marquants. La rencontre avec l'œuvre de Marie Laberge grâce à la création de *L'homme gris* au Théâtre international de langue française (TILF) (Paris), et d'*Oublier* au Théâtre National (Bruxelles). Quelques leçons privées distillées par l'ami Paul Lefebvre : un spectacle québécois à lui seul. Une plongée dans les écrits de Michel Garneau accueilli dans ma petite commune hainuyère, puis rencontré à Genève en compagnie de Claude Des Landes. Une amitié naissante avec Suzanne Lebeau, mais aussi avec l'équipe des *Cahiers de Théâtre Jeu*. La découverte des premiers textes de Michel Marc Bouchard, Claude Poissant, René-Daniel Dubois et René Gingras, par exemple, grâce notamment aux actions conjuguées du Centre des auteurs dramatiques et du Festival international des francophonies à Limoges.

De belles références ! Pourtant, cette approche n'aurait été que foncièrement anecdotique et parcellaire sans un cadeau providentiel : rien de moins que le fonds d'une bibliothèque théâtrale québécoise que le propriétaire ne pouvait recaser dans ses nouveaux locaux, comportant bien sûr son lot de textes de Réjean Ducharme, Marcel Dubé, Michel Tremblay, Jean-Pierre Ronfard, Jean-Claude Germain, Gratien Gélinas, Claude Gauvreau, et bien d'autres.

J'ai donc, à cette époque, lu, entendu lire et vu représenter plus d'une centaine de textes québécois écrits au cours des vingt dernières années... apparemment sans conséquence fâcheuse pour ma santé mentale, ce qui constitue déjà un signe encourageant !

Dire que j'étais inconditionnellement enthousiaste devant cette production relèverait de la complaisance. Par contre, je me souviens de l'impression globale qui m'envahissait : j'étais subjugué par l'affirmation politique et culturelle sous-jacente, mais aussi par la dynamique imposante et l'encadrement spécifique que je pressentais et qui n'avaient d'équivalent ni en France, ni (encore moins) en Belgique. Bref, j'ai eu l'impression d'une véritable lame de fond... Cependant, j'ai assez rapidement compris qu'il me manquait certaines clés historiques et culturelles pour avoir une chance de cerner la réalité de ce « nouveau » théâtre québécois.

Surprendrai-je quelqu'un en affirmant que ce n'est qu'une fois sur place que j'ai davantage saisi la portée de quelques-unes de mes interrogations ? Cela s'est moins produit en assistant à des colloques qu'en foulant physiquement du pied

les allées du parc Lafontaine (plus symbolique alors qu'aujourd'hui), en mangeant du pudding-chômeur à la Binerie Mont-Royal, en prenant un brunch au Café Cherrier et, accessoirement, en passant de longues soirées – très, très longues parfois ! – dans une série de lieux et d'événements constituant autant de pièces d'un puzzle imposant. Car je ne pense pas qu'il soit possible de s'imprégner réellement d'un certain type de théâtre sans le replacer dans son contexte socioculturel, sans faire référence aux milieux physique, moral, économique et politique dans lesquels il s'écrit, mais aussi aux autres formes théâtrales contiguës.

Si je n'avais pas vu *Broue* et *Bowling* en même temps que *Le rail*, *Le dortoir*, *Quatre à quatre* et *La trilogie des dragons* par exemple ; si je n'avais pas assisté à des « matinées scolaires » au Théâtre Denise-Pelletier et retrouvé *La grosse pouline* la même année au programme de quatre ou cinq ateliers lors d'une tournée des cégeps, après avoir accueilli le Théâtre de l'Œil et l'Avant-Pays lors de leurs premières tournées en Europe ; si je n'avais pas fréquenté dès sa création les Vingt jours du théâtre à risque – j'ai toujours aimé vivre dangereusement –, puis découvert par hasard le « théâtre d'été » à travers notamment les textes écrits pour la circonstance par Michel Marc Bouchard, j'ai le sentiment que j'aurais encore plus de peine aujourd'hui à tenter de cerner de l'extérieur une certaine réalité du théâtre québécois. Et, au risque de déborder du sujet, j'irai plus loin encore. Je voudrais témoigner ici que c'est paradoxalement hors du Québec que je suis allé chercher une clé importante pour décoder certaines lignes de forces concourantes de la dramaturgie québécoise d'il y a dix ou quinze ans.

Vers 1986-1987, je me passionnais déjà pour la littérature d'Afrique noire, pour son théâtre en particulier. Au fil de mes lectures et de mes rencontres avec des écrivains africains, j'ai pris peu à peu conscience de l'influence majeure qu'un auteur – mais aussi un personnage – tel que Sony Labou Tansi pouvait avoir eue au moins sur deux générations de dramaturges d'Afrique noire. Au-delà de tous les discours, conférences, articles et colloques, c'est à travers ce prisme et le parallélisme que j'en ai fait avec le Québec que j'ai sans doute mieux perçu les mécanismes similaires qui existaient ici – l'imparfait est-il bien de mise ? – par rapport à Michel Tremblay : un père-frère, une référence à aduler d'une main et à tuer de l'autre avant de pouvoir être enfin soi-même... Une lourde tâche pour une majorité de nouveaux auteurs.

D'autant qu'un peu comme certains auteurs africains s'imaginaient qu'il suffisait tout à coup de tordre les mots, de donner cours à la fantaisie des néolo-

gismes et de parsemer les textes de termes jugés « politiquement incorrects » pour accéder à la puissance politico-culturelle de la langue de Sony, d'autres au Québec semblaient tout autant croire qu'il suffisait de suivre la mode du « joual », de radicaliser l'oralité transposée à l'écrit et de mettre en scène des petites gens pour atteindre et prolonger l'impact des *Belles-sœurs*.

J'en conviens, ce n'était pas un *scoop*. Mais le parallélisme entre les deux cas de figure éclairait en tout cas d'un jour nouveau l'approche émotionnelle et empirique du lecteur-spectateur simplement passionné que j'étais à l'époque. Il soulevait, en prime, une question fondamentale : pourquoi l'émergence de tels « modèles » en Afrique noire et au Québec, et pas en Belgique ? Beau sujet de thèse en perspective !

Depuis, bien sûr, les choses ont évolué, non seulement dans l'histoire de la dramaturgie québécoise mais aussi, plus modestement, dans ma propre situation, puisque le lecteur-spectateur amateur est devenu éditeur professionnel spécialisé.



Au départ, le projet était simple : donner chaque année un coup de pouce à un ou deux textes de jeunes auteurs belges ; faire œuvre de mécénat en quelque sorte. En fait, par un de ces « hasards de la vie » qui prennent une saveur singulière avec le recul, le premier « jeune Belge » que j'ai publié en 1989 fut... Sony Labou Tansi. Un phénomène identique a failli se passer avec le Québec, puisque d'autres « hasards » m'ont amené très rapidement à étudier un projet éditorial avec un des auteurs québécois notoires cités plus haut, et à faire cette même offre à deux autres auteurs pour des textes qui – je le précise pour l'anecdote – ne sont toujours pas disponibles en livre à ce jour.

Mais ce qui était simple avec l'Afrique, l'était beaucoup moins avec le Québec. Je ne parle pas des différences fonctionnelles évidentes en ce qui concerne les cessions de droit et autres problèmes juridiques. Je vous en épargne les détails ! Je ne parle pas non plus des problèmes de langues. J'entends souvent des généralités qui m'amuse. Comme si on pouvait avoir aujourd'hui, pour ne renvoyer qu'à deux textes parus l'an dernier, la même opinion définitive à propos de *Motel Hélène* de Serge Boucher (publié par Dramaturges Éditeurs) et *Les mains bleues* de Larry Tremblay (sorti chez nous).

Je ne m'étendrai pas sur le sujet. Je préciserai quand même (de manière un peu provocante) que je partage l'opinion de ceux qui affirment que la plupart des pièces québécoises ne sont pas plus étranges, sinon étrangères, au public belge ou français qu'une grande partie du répertoire « classique » dont la lecture est obligatoire dans l'enseignement secondaire en Belgique et en France. Tout en observant aussi que si la richesse d'un auteur repose notamment souvent dans la spécificité de la langue qu'il tente de faire sienne, il ne faut pas pour autant prendre pour originalités des manies, des tics, des modes, des laxismes ou autres snobismes récurrents.

À vrai dire, si j'ai dans un premier temps renoncé à publier des auteurs québécois, c'est en raison de divergences fondamentales portant sur l'enjeu même d'être édité en Europe. J'ai rapidement compris que si cette perspective réjouissait la plupart des auteurs, c'était à la condition d'y trouver une parade leur permettant de ne pas « trahir » la cause québécoise, c'est-à-dire de ne pas donner l'impression de réveiller les vieux démons tel « Il n'y a de salut qu'à travers la reconnaissance de l'Europe ». Rééditions, coéditions et diverses autres formules ont été envisagées. Elles restaient insatisfaisantes à mes yeux, puisqu'elles ne permettaient pas, en fait, de prendre appui sur ces auteurs québécois pour attirer l'attention du milieu théâtral et littéraire montréalais sur l'ensemble de mon catalogue, selon le bon principe des intérêts croisés.

Ce premier tour d'horizon au début des années 1990 m'a toutefois permis aussi de constater que, en parfaite application de la théorie bien connue du balancier, la curiosité du monde théâtral québécois pour l'écriture dramatique francophone contemporaine hors Québec était inversement proportionnelle à la volonté de faire connaître ses propres auteurs à l'étranger.

J'ai donc provisoirement renoncé à insister, même si j'estimais regrettable l'absence dans mon catalogue d'auteurs représentant cette nouvelle dramaturgie québécoise... Non pas – comme ce que veut faire croire la rumeur – parce que j'ai un planisphère au-dessus de mon lit et que j'enfonce une punaise dans chaque pays après avoir édité un auteur qui en est originaire ; mais bien parce que je considère que cette dramaturgie est remarquable et unique par certains aspects. Je ne citerai ici, parmi d'autres, que trois tendances essentielles à mes yeux :

1. Le type de regard, souvent sans complaisance – c'est le moins qu'on puisse dire –, qu'elle porte sur la société nord-américaine à partir de l'in-

timité allégorique du microcosme familial (bourgeois parfois, le plus souvent populaire) lui confère, assez paradoxalement, une fonction miroir dans bien d'autres contextes.

2. En mêlant habilement la réalité implacable des faits, la perversion de la mémoire et la capacité ultime d'enfourcher le destrier blanc de l'imaginaire pour (se) donner l'illusion que tout est encore possible, elle rejoint, à travers ces récits emblématiques, l'espace psychique du public avant de pénétrer par effraction dans son espace physique, en rendant tout à coup familier ce qui pourtant est loin de l'être ; au risque de détourner l'attention des préoccupations premières vers d'autres thématiques semées plus ou moins inconsciemment par l'auteur.
3. Contrairement à un type d'écriture survalorisée en Europe, elle assume complètement – parfois à l'excès –, l'émotion affective en tant qu'élément dramaturgique moteur et se révèle capable de toucher, sur ce point aussi, des publics à plusieurs niveaux. D'autant que, un peu comme chez certains auteurs africains, l'humour et la poésie constituent deux armes habilement utilisées par les auteurs québécois pour renforcer le choc émotionnel recherché.

Après le miel, je distillerai le vinaigre, car je ne voudrais pas passer ici pour le chantre absolu du théâtre québécois : mon enthousiasme relatif n'empêche évidemment pas quelques réserves. À commencer par ce qui pourrait passer pour une boutade : quand on rencontre des (jeunes) auteurs québécois, ils se révèlent de plaisants compagnons, pétris d'une joie de vivre apparente. Quand on lit leurs textes, on ne sait plus s'il faut choisir la corde ou le poison pour en finir avec la vie. Pour faire simple, donc caricatural, osons avancer que chez un certain nombre d'auteurs, voici peu encore, la noirceur systématique du propos et l'accumulation outrancière des facteurs négatifs s'imbriquant les uns dans les autres provoquaient, au bout du compte, une impression de caricature qui soit énervait, soit faisait sourire, mais en tout cas affaiblissait le propos.

D'autant qu'une grande partie des thèmes (primaires ou secondaires) convergeaient vers des préoccupations dont la redondance obsessionnelle finissait par assommer le lecteur-spectateur extérieur : les amours impossibles et l'homosexualité assumée dans la douleur ; les rapports familiaux tortueux, pervers et souvent incestueux en l'absence symbolique ou réelle de la mère ; le ressassement des occasions perdues et des actes manqués (ah, ces référendums !) ; le complexe de culpabilité et l'extériorisation du remords ; la déperdition des

valeurs morales et l'agressivité ambiguë face à Dieu ; etc. Tous les malheurs du monde étaient confinés dans un univers clos où résident les sources profondes du mal, contrairement à d'autres tendances où les facteurs négatifs émanent essentiellement de l'extérieur. À quoi il fallait ajouter la manie du soliloque d'explicitation, du *flash-back* et de la transgression du temps, de l'imagerie symbolique un peu primaire, de même que les manifestations aiguës de ce que j'appellerai volontiers « le complexe permanent de l'œuvre ultime », à l'image de l'auteur qui au soir de sa vie, sentant sa fin proche, voudrait dans une dernière pièce dire tout sur tout, et inversement...

Qu'on m'entende bien : ce n'est pas à chaque œuvre individuelle que l'on peut reprocher ces tendances mais bien à un ensemble d'œuvre concourantes. Ce qui présuppose une production importante et une vitalité permettant de prendre connaissance rapidement des pièces récemment écrites.

Ces tendances sont-elles encore pertinentes aujourd'hui ? Oui et non, me semble-t-il. Les vieux démons ont la peau dure et la mémoire est singulièrement courte dans le domaine artistique, quels que soient le continent et la langue. L'étrange perception du faisceau de convergences dans les thèmes et dans leur traitement ne s'est pas tout à fait dissipée. Mais les choses évoluent, car l'écriture dramatique québécoise, se libérant de ses obligations sociopolitiques évidentes, s'est sensiblement diversifiée et accepte de moins en moins les tentatives de généralisation ; cette diversification, associée à une volonté de s'ouvrir et se confronter sereinement aux autres écritures – nonobstant les risques de métissage et de contamination – constituera sans aucun doute, aux yeux du témoin privilégié que je suis, l'un des atouts majeurs de la dramaturgie québécoise.

À cette diversification ne sont étrangers ni certains lieux de création, ni le Centre des auteurs dramatiques, ni les écoles de formation théâtrale, ni en particulier la section « écriture » de l'École nationale de théâtre du Canada ; des éléments moteurs, qui ne sont sans doute pas dépourvus de défauts et d'ambiguïtés, mais dont l'originalité du fonctionnement et la « rentabilité » me semblent faire quelques envieux à l'étranger... et créer quelques tensions sur le terrain, ici même au Québec.

Cette diversification, nous espérons également modestement y contribuer avec quelques collègues éditeurs, puisque, depuis quelques années, un certain nombre d'auteurs québécois font maintenant partie de la « famille ». Des jeunes comme Jean-Rock Gaudreault, que beaucoup découvrent au Festival de théâtre

des Amériques en cette année 1998 alors que nous l'avons publié une première fois voici sept ans ; ou Dominick Parenteau-Lebeuf et Nathalie Boisvert. Mais aussi des auteurs plus chevronnés comme Larry Tremblay, Abla Farhoud, Marie-Line Laplante, Lise Vaillancourt, René Gingras et quelques autres.

J'aimerais cependant être clair : quand je lis un texte, que je décide de l'édition, que je travaille avec l'auteur, je ne suis plus ni Belge, ni Québécois, ni Togolais, ni Français. Je ne joue pas les caméléons mais assume ma subjectivité totale dans un rapport complexe d'assimilation-accommodation cher au psychologue suisse Piaget. Cette attitude doit sans doute s'apparenter au type de comportement de pas mal d'individus dans leur rapport à l'altérité, à tous les niveaux, y compris celui du public face à une œuvre théâtrale venue d'ailleurs : d'abord essayer de ramener à soi (ses connaissances, ses expériences, ses émotions répertoriées), en tentant de décoder l'autre à travers ses propres grilles, avant d'accepter – dans le meilleur des cas et parce que la première méthode ne donne rien – de se laisser transformer par l'autre et par son œuvre.

À travers la présence de ces auteurs dans mon catalogue, c'est sans doute un petit pan spécifique du théâtre québécois que je choisis de défendre de manière empirique et affective. C'est aussi (et avant tout) des paroles d'hommes et de femmes – sans drapeaux, ni hymnes nationaux – qui m'ont individuellement touché et à qui je veux, avec humilité, servir de chambre d'écho. Pour que leurs œuvres soient montées et remontées ici et ailleurs, au même titre que celles des dramaturges européens et africains qui acceptent de partager un bout de chemin créatif avec nous, dans une relation au moins autant affective que culturelle.

Émile Lansman, licencié en sciences psychopédagogiques, conçoit et anime depuis 1966, tant en Belgique qu'à l'étranger, des projets de sensibilisation et de formation au théâtre et à la littérature pour la jeunesse. Aujourd'hui chef de secteur à la province de Hainaut, il dirige l'association belge théâtre-éducation (Promotion Théâtre), une maison d'édition de théâtre contemporain et le nouveau Centre des écritures dramatiques Wallonie-Bruxelles.

Martin Bowman
Collège Champlain

Traduire le théâtre de Michel Tremblay en écossais¹

Entre 1988 et 1994, cinq pièces de Michel Tremblay ont été accueillies en Écosse. En août 1988, il y a eu une lecture publique de la traduction écossaise *The Guid Sisters* (*Les Belles-Sœurs*), au Festival Fringe à Édimbourg, et le Tron Theatre de Glasgow a monté la pièce en 1989, en 1990 et en 1992. Ce théâtre a présenté *The Real World?* (*Le vrai monde?*) et *Hosanna*, en 1991. À Édimbourg, le Traverse Theatre a mis à l'affiche *The House among the Stars* (*La maison suspendue*), en 1992; le Perth Theatre l'a reprise dans une nouvelle mise en scène, en 1993. LadderMan Productions, en association avec le Tron Theatre, a offert la version écossaise de *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, intitulée *Forever Yours, Marie-Lou*, en 1994. En outre, quatre ans plus tard, soit en 1998, la compagnie théâtrale Clyde Unity a donné des représentations de la traduction écossaise *Albertine, in five times* (*Albertine, en cinq temps*) dans sept villes écossaises. Cette production a reçu une nomination pour le Barclay Theatre Award de la meilleure production en tournée au Royaume-Uni, en 1998. Au printemps de l'année 2000, le Traverse

1. Les idées que j'exprime ici sont aussi celles de Bill Findlay avec qui j'ai traduit *Les Belles-Sœurs*.

Theatre, en collaboration avec le Barbican à Londres, mettra en scène une traduction écossaise de *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*. Mais revenons à la période que j'ai retenue.

Entre 1988 et 1994, le théâtre de Tremblay a été un ambassadeur du théâtre écossais à l'étranger. Le Tron Theatre a présenté *The Guid Sisters* au World Stage International Festival à Toronto, en 1990, et à Montréal pendant quatre semaines, au Centaur Theatre, en 1992. Le gouvernement britannique a subventionné cette tournée pour célébrer le 350^e anniversaire de la fondation de la ville de Montréal. Le Tron a monté *The Real Wurd ?* au Stony Brook International Theatre Festival à Long Island, dans l'État de New York, en 1991 ; et *Forever Yours, Marie-Lou* a été joué à Londres en 1994. Ironie du sort, une langue vernaculaire, le français québécois, a aidé une autre langue vernaculaire, l'écossais, à trouver un public international.

En reconnaissance de la contribution unique de Tremblay au théâtre écossais (ainsi que de sa réputation internationale et de son importance pour les théâtres québécois et canadien), l'Université de Stirling lui a décerné un Doctorat honoris causa, en 1992. Que ce doctorat ait été bien mérité est évident dans la description de Tremblay qu'a faite Mark Fisher, critique du journal britannique *The Guardian* : il le considère comme « le meilleur dramaturge que l'Écosse n'a jamais eu² » (1992). Joseph Farrell dans *The Scotsman*, le quotidien édimbourgeois, a dit : « Si l'Écosse adopte un dramaturge, le meilleur candidat est Michel Tremblay³ » (1994). John Linklater, dans *The Herald* de Glasgow, a expliqué le succès de Tremblay en Écosse :

Michel Tremblay est le dramaturge le plus régulièrement présenté au théâtre écossais. C'est une réussite inattendue pour cet écrivain de Montréal qui écrit en français québécois. Dans les traductions en écossais [...] les pièces de Tremblay éveillent une étonnante sympathie auprès du public écossais en raison des affinités de classe, de religion, de voix et de répression émotionnelle⁴ (1994).

2. « [...] the best playwright Scotland never had. » Je traduis.

3. « If Scotland is to adopt a playwright, there could be no better candidate than Tremblay. » Je traduis.

4. « Michel Tremblay is the most regularly staged playwright in Scottish theatre. That is an unexpected achievement for a 51-year-old from Montreal who writes in Québécois French. In the translations into Scots [...] the plays of Tremblay achieve an astonishing affinity of class, religion, voice and emotional oppression for Scottish audiences. » Je traduis.

Évidemment, les accents personnels, typiquement québécois, de l'œuvre théâtrale de Tremblay sont la clé de son succès en Écosse. Avant d'expliquer les raisons de ce phénomène, je dois parler un peu de la situation linguistique en Écosse.

* * *

La langue dont je parle a été appelée Scots, c'est-à-dire écossais, pour la première fois en 1494. Avant cette date, les gens qui parlaient cette langue l'appelaient « Inglis », c'est-à-dire anglais, soit la langue des Angles. Il ne s'agit pas d'expliquer ici la situation linguistique en Écosse ; mais pour comprendre la pertinence de traduire les pièces de Tremblay en écossais, il faut connaître l'histoire de cette langue qui a été réduite au ^{xix}^e et au ^{xx}^e siècles à n'être plus qu'une langue appauvrie, parlée seulement par les classes ouvrière et paysanne. L'écossais est la langue anglo-normande des Lowlands de l'Écosse. L'autre langue écossaise au Moyen Âge était le gaélique, la langue des gens d'origine celtique qui habitaient principalement le nord et l'ouest du pays. Les premiers Écossais sont en fait des Irlandais qui sont arrivés en Écosse dès le ^{vi}^e siècle. Ils y introduisirent leur langue donc, et leur religion, le christianisme. Ils ont donné leur nom au pays qui est devenu l'Écosse. Ainsi, quand les descendants des Allemands et des Normands aux Lowlands ont voulu se différencier des Anglais d'Angleterre, ils ont qualifié leur langue d'écossaise. On peut imaginer que s'il y avait eu une loi 101 à Édimbourg au commencement du ^{xvii}^e siècle, l'écossais aurait continué à se développer en tant que langue nationale et, aujourd'hui, il serait reconnu partout comme une langue véritable, et non comme un agrégat de dialectes considérés par la majorité comme un genre de jocal écossais.

On ne peut pas refaire l'histoire et effacer les trois événements qui ont permis à l'anglais de dominer en Écosse : la réforme protestante du ^{xvi}^e siècle ; l'unification des couronnes anglaise et écossaise après la mort d'Élisabeth 1^{re}, en 1603 ; et l'ajournement du Parlement écossais en 1707. Mais on peut dire que, pendant à peu près deux siècles, l'écossais a été la langue de presque tous les Écossais au sud et à l'est de la ligne qui divise les Highlands et les Lowlands. Après 1450, l'écossais a même commencé à remplacer le latin au titre de langue savante. La situation était mûre pour le développement d'une tradition linguistique indépendante de l'anglais. Pendant la période suivant l'unification des royaumes, l'écossais a continué à fleurir en tant que langue poétique, mais il a été remplacé par l'anglais dans tous les autres domaines importants. L'écossais a cédé le pas à l'anglais dans les hautes sphères de pouvoir. La bourgeoisie écossaise au ^{xviii}^e siècle a commencé à avoir honte de la langue écossaise. Le

philosophe David Hume, par exemple, a envoyé ses manuscrits à un correcteur en Angleterre, en lui demandant de supprimer tous les « Scotticisms » ou, si vous voulez, les écossmes. Au XIX^e siècle, en Écosse, l'expression « parler avec un chardon dans la bouche » voulait dire parler écossmes, voire l'anglais avec un accent écossmes. Le chardon a beau être la fleur nationale de l'Écosse, c'est tout de même douloureux de le manger.

*
* * *

Afin d'expliquer pourquoi la langue écossmes est si appropriée pour traduire les pièces de Tremblay, je crois qu'on peut commencer par évoquer la honte rattachée aux langues vernaculaires des basses classes. Quand Bill Findlay et moi avons décidé, en 1979, d'essayer de traduire une pièce de théâtre québécoise, nous étions conscients des parallèles existant entre le statut du joual au Québec et celui de l'écossmes en Écosse. Et il faut admettre que notre projet de traduction était motivé en ce temps-là par des raisons politico-linguistiques. Ce ne serait pas juste de faire un parallèle entre les expériences linguistique, culturelle et politique du Québec et de l'Écosse ; il y a suffisamment de ressemblances toutefois pour créer une communion d'idées. À l'instar du Québec francophone, l'Écosse a une population d'à peu près cinq millions d'habitants. À l'instar du Québec vis-à-vis la France, l'Écosse a souffert d'un complexe d'infériorité vis-à-vis l'Angleterre. À l'instar du Québec, l'Écosse fait partie d'une union politique qui est source de malaises. Et, à l'instar du Québec, l'Écosse, pendant les quarante dernières années, a vu s'affirmer de plus en plus les nationalismes culturel et politique. Et à l'instar des Québécois, les Écossmes sont restés divisés en ce qui touche à la sécession.

Le projet de traduire Tremblay en écossmes a vu le jour à l'Université de Montréal où je faisais mon doctorat en littérature, à la fin des années 1970. Ma thèse portait sur le romancier écossmes John Galt, un contemporain de sir Walter Scott. J'ai dû me rendre à Édimbourg pour mes recherches, et c'est là que j'ai rencontré Bill Findlay, un étudiant en littérature lui aussi, qui travaillait sur John Galt lui aussi. J'avais déjà vécu deux ans en Écosse. Je dois expliquer que je suis né ici à Montréal, de parents écossmes qui demeuraient à Verdun, un quartier de la classe ouvrière. Ils parlaient écossmes entre eux et vivaient presque entièrement dans un cercle composé exclusivement d'immigrants écossmes. Quand je suis allé en Écosse pour la première fois à l'âge de 21 ans, j'ai découvert que j'étais aussi Écossmes que Canadien. Même si j'ai rencontré des anglophones protestants à l'école, le centre de ma vie était dans la communauté écossmes-

verdunoise à l'église presbytérienne. Il me semble évident qu'à cette période, c'est-à-dire dans les années 1950, il y avait beaucoup plus que deux solitudes dans ma ville natale. Essentiellement, c'est cette vie de la classe ouvrière que j'ai reconnue complètement dans les œuvres de Tremblay quand j'ai commencé à fréquenter le théâtre français à Montréal, à mon retour de Glasgow. Mon collaborateur en traduction, Bill Findlay, est natif d'Écosse et est né lui aussi dans une famille de la classe ouvrière. Je dis tout cela pour montrer que ce projet de traduire Tremblay en écossais est quelque chose de très personnel pour Bill et moi. Nos racines écossaises et ouvrières aussi bien que nos connaissances des parallèles entre le Québec et l'Écosse nous ont motivé à faire ces traductions. Mais ce qui nous a surtout attirés, c'est la certitude que l'écossais pouvait transposer l'âme essentielle de ces pièces québécoises. En particulier, nous croyions que les rapports tendus entre le joual et le français correct avait beaucoup en commun avec le statut de l'écossais par rapport à l'anglais. Plusieurs critiques nous ont donné raison. Joyce McMillan a écrit dans *The Guardian* : « Le dialogue de Tremblay [...] se traduit en [...] écossais comme si les deux langues étaient des jumelles depuis longtemps séparées⁵ » (1989). Selon Ray Conlogue de *The Globe and Mail* de Toronto, « c'était une idée géniale de traduire [...] *Les Belles-Sœurs* en dialecte écossais⁶ » (1990). Pat Donnelly a affirmé, dans *The Gazette*, que « la pièce *Les Belles-Sœurs* garde toute sa richesse dans la traduction écossaise⁷ ».

De la perspective du théâtre écossais, l'œuvre dramatique de Tremblay représente une réussite sans égale. D'une pièce à l'autre, l'écrivain a exploré audacieusement toutes les possibilités de son langage théâtral. Il a soutenu un engagement créatif avec une langue autrefois (et encore aujourd'hui) stigmatisée, et il a continué à dépeindre fidèlement l'expérience québécoise. Aucun dramaturge de la langue écossaise n'a connu une telle réussite. En traduisant ces pièces, nous savions que l'exemple de Tremblay pourrait inspirer les dramaturges écossais. Nous avons essayé aussi de montrer la richesse de l'écossais comme langue théâtrale. On trouve en Écosse les mêmes ressources linguistiques qu'au Québec, notamment les différents registres qu'on voit chez Tremblay. Le meilleur exemple en est *La maison suspendue* qui a eu un incroyable

5. « The Tremblay dialogue [...] translates into [...] Scots as though the two languages were long-lost twins. » Je traduis.

6. « It was an inspired idea to translate [...] *Les Belles-Sœurs* into Scottish dialect. » Je traduis.

7. « *Les Belles-Sœurs* loses nothing by translation into Scots dialect. » Je traduis.

succès en Écosse. John Linklater a écrit dans sa critique de la première production : « Cette pièce de théâtre parle intimement à l'âme écossaise⁸ » (1992). Dans cette pièce, il y a trois registres : la langue vernaculaire des paysans de 1910, le joual des Montréalais de 1950 et le français international des personnages de 1990. C'est exactement cette variété qui nous attire parce que le paysage linguistique de l'Écosse nous permet de la faire ressortir. En traduisant cette pièce, nous pouvons affirmer la richesse de l'écossais en tant que langue théâtrale.

Avant d'examiner certains aspects spécifiques de nos traductions et des problèmes que nous avons rencontrés, je me permets de dire un mot sur les titres. Aucune pièce de Tremblay n'a un titre spécifiquement québécois. Nous avons affiché nos couleurs politico-linguistiques en donnant à nos deux premières traductions des titres écossais. Nous avons choisi *The Guid Sisters* parce que cette expression écossaise, contrairement au mot anglais *sister-in-law*, porte l'ambiguïté et l'ironie du titre français. À nos yeux, c'était de bon augure, car cette affinité entre l'écossais et le français québécois reflétait l'esprit de la vieille alliance entre la France et l'Écosse. *Le vrai monde ?* a posé le problème du double sens de « monde » qu'on ne peut exprimer ni en anglais ni en écossais. Nous avons opté pour l'orthographe écossaise « wurd ». Dans le cas de *La maison suspendue*, une traduction littérale aurait été ridicule parce que « The hingan hoose » suggère quelque chose de gothique ou de sentimental. Nous avons donc changé le titre qui est devenu *The House among the Stars*, c'est-à-dire « la maison parmi les étoiles », une phrase tirée de la pièce qui évoque très bien l'ambiance romantique de cette œuvre. En ce qui a trait aux autres traductions, nous avons traduit le titre littéralement parce que ce n'était plus nécessaire de signaler que nos traductions étaient en écossais.

On nous demande très souvent si nous faisons de la traduction ou de l'adaptation. Pour nous, c'est clair : nous traduisons. Néanmoins, il faut reconnaître que certains perçoivent ces pièces comme des adaptations. À notre avis, cette opinion éclaire davantage sur la mentalité de ces gens que sur la nature de notre travail. Nous n'avons rien changé au caractère québécois (les lieux, les noms des personnages, les particularités de la vie québécoise comme la radiodiffusion du chapelet ou le fléau des mouches noires dans les Laurentides au mois de juillet, etc.). C'est très important de maintenir toutes les références spécifiques, sauf celles qui pourraient induire le public en erreur ou celles qui sont trop compliquées à expliquer. Évidemment, à l'occasion, il faut sacrifier la lettre afin de

8. « This is a play which speaks intimately to the Scottish soul. » Je traduis.

garder l'esprit du texte. Notre but est de produire un texte qui respecte l'âme et le style de la pièce originale.

Il y a des problèmes à résoudre, bien sûr, surtout quand il s'agit de recréer l'essentiel du langage de Tremblay en écossais. Comme je l'ai déjà dit, nous essayons de retenir la plupart des références spécifiquement québécoises, en évitant les effets lourds et artificiels. Par exemple, la réplique de Lise Paquette « Chus écoeurée de travailler au Kresge » (Tremblay, 1972 : 90) devient : « Ahm bloody well sick ae workin behind that coonter in that shoap ». Il n'est plus nécessaire d'expliquer ce qu'est un magasin Kresge. Ailleurs, dans le cas de Lisette de Courval, qui se croit supérieure à ses voisins et qui essaie de parler d'une manière plus raffinée, nous traduisons littéralement la phrase : « J'ai découvert la charade mystérieuse dans le Châtelaine, le mois dernier » (Tremblay, 1972 : 43), en ajoutant une explication qui souligne le snobisme du personnage : « You know, Chatelaine, that woman's magazine... »

Les références les plus difficiles à incorporer dans le texte écossais sont celles d'aspects de la vie québécoise qui n'existent pas en Écosse. En français, les femmes disent : « J'leu fais des sandwichs au béloné » (Tremblay, 1972 : 24) ; en écossais, elles disent : « Ah open a tin ae luncheon meat an make pieces. » Le « béloné » n'existe pas en Écosse, et le mot anglais *baloney* créerait un effet bizarre dans le texte écossais. Quand Germaine envoie son fils à l'épicerie pour acheter des oignons et qu'il revient avec « deux pintes de lait » (Tremblay, 1972 : 18), nous évitons la confusion entre pintes et chopines en lui faisant dire simplement, « twa boatles ae mulk », car le lait ne s'achetait pas en pintes en Écosse. Or, pour moi, le mot « chopine » n'est pas plus acceptable parce qu'on n'achetait pas de lait en chopines au Québec. Quand Rose dit qu'elle préfère les « vues anglaises » (Tremblay, 1972 : 101) aux films français, nous choisissons de traduire par « American wans » parce que le mot « anglais » signifie autre chose en Écosse. Dans de tels cas, nous gardons presque toutes les allusions à la vie québécoise afin qu'on ne situe pas l'action en Écosse. Nous constatons qu'une traduction littérale peut être moins fidèle à l'original qu'une version plus libre et, finalement, plus proche de l'esprit du texte.

Nous avons parfois employé un vocabulaire spécifiquement écossais en tenant pour acquis que pour un public écossais ces mots peuvent s'appliquer à une réalité qui déborde les frontières de l'Écosse. Par exemple, à un moment de la pièce, Lisette de Courval dit : « Léopold avait raison, c'monde-là, c'est du monde *cheap*, y faut pas les fréquenter, y faut même pas en parler, y faut les

cacher » (Tremblay, 1972 : 59). Cette phrase est très importante parce qu'elle reflète la vision de ceux qui sont contre l'usage du joul au théâtre. Et le mot le plus important dans cette réplique est « cheap », qui n'est plus simplement un emprunt évident à l'anglais, qui est un mot très commun en joul, à connotation particulièrement dédaigneuse. En utilisant ce mot, Lisette laisse tomber le masque bourgeois qu'elle porte. Le défi pour nous consistait à trouver un mot qui pouvait avoir le même effet dans une langue où les anglicismes sont beaucoup moins évidents. En écossais il y a beaucoup de mots et de phrases qui n'ont pas d'équivalents en anglais. Ces mots écossais révèlent une différence culturelle et sont analogues aux anglicismes dans les textes originaux de Tremblay. La réplique de Lisette de Courval devient donc : « Leopold was right. These people are inferior. They're nothing but keelies. We shouldn't be mixing with them. We shouldn't even waste breath talking about them. They should be hidden away somewhere, out of sight. » Pas comme les autres « guid sisters », Lisette parle en anglais, pas en écossais, et quand elle appelle « keelies » les gens de la basse classe, elle révèle encore une fois qu'elle appartient à cette classe elle-même. Le vocabulaire écossais est utile aussi dans la traduction des expressions idiomatiques. Par exemple, Germaine et sa sœur Gaby sont d'accord pour trouver les Français plus intéressants que les Québécois : « Ah, J'cré ben, si tu prends nos maris comme exemple ! On mélange pas les torchons pis les sarviettes ! » (Tremblay, 1972 : 103). Dans la version écossaise, Germaine dit : « Ye can say that again. Oor men are jist teuchters... they've nae style, nae notion ae manners. » Dans les Lowlands, le mot « teuchters » est une référence péjorative aux rustres des Highlands. Évidemment, certains diront que le recours à des termes spécifiquement écossais trahit la pièce originale. Nous ne le pensons pas. Nous croyons au contraire que de tels mots peuvent renvoyer à d'autres réalités et, en les employant pour décrire la réalité québécoise, nous constatons que l'écossais est pratique quand vient le temps d'exprimer ce qui dépasse l'expérience écossaise.

Je terminerai avec un dernier exemple, tiré d'*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, une réplique de la très pieuse Marie-Lou en train de proférer des jurons :

Ben oui, j'le sais que tu fais un salaire de crève-faim, mais c'est pas une raison pour se priver de beurre de peanuts crunchy ! Quand tu sues comme un Christ en croix en arrière de ta Christ de machine, dis-toé qu'au moins demain tu vas manger du beurre de peanuts crunchy au lieu du beurre de peanuts smoothy ! C'est déjà mieux que rien, bâtard ! (Tremblay, 1991 : 107).

Voilà une illustration des effets musicaux qu'on trouve souvent dans l'écriture de Tremblay (répétition du mot « Christ », l'effet absurde des mots « peanut butter », « crunchy » et « smoothy »). L'écossais peut facilement incorporer ces deux aspects du texte original. Dans le contexte écossais, le beurre d'arachides est associé à la culture américaine et, du coup, l'effet d'absurdité devient banal dans la version écossaise. De plus, la répétition des jurons en écossais évoque une musique comparable à celle en français : « Fine well ah know it's starvation wages ye bring in but that's nae reason fur us tae go wi'oot crunchy peanut butter ! When you're sweatin yir guts oot behind yir bastardin machine, tell yirsel at least the morra ye kin eat crunchy peanut butter instid ae smoothy peanut butter ! It's better than bugger all, fur Christ's sake ! » (Tremblay, 1994 : 14). C'est dans une telle réplique qu'on peut voir la capacité de l'écossais de reproduire le langage des personnages de Tremblay.

Bref, notre idée, à Bill Findlay et moi, est simple : pour traduire une langue vernaculaire vigoureuse, une autre langue semblable possède les ressources nécessaires pour recréer le texte original. Nous résolvons assez facilement les problèmes qu'on rencontre en traduisant en écossais les pièces de Tremblay. L'écossais semble capable de reproduire son style – la richesse de la langue vernaculaire, la musique, le désespoir lyrique – et donne une autre voix à ce grand écrivain qui a fait chanter son peuple dans sa propre musique. Personne au Québec n'avait su le faire auparavant.

Martin Bowman est professeur d'anglais et traducteur. Bill Findlay et lui ont traduit en écossais sept pièces de théâtre de Michel Tremblay, dont la plus récente traduction est Solemn Mass for a Full Moon in Summer (Traverse Theatre, Édimbourg, printemps 2000). Ils ont aussi cosigné The Reel of the Hanged Man, la traduction écossaise d'Un « reel » ben beau, ben triste de Jeanne-Mance Delisle (Stellar Quines, en tournée en Écosse, au printemps 2000). Avec Wajdi Mouawad cette fois, il a cotraduit en français Trainspotting (Théâtre de Quat'sous, Montréal, hiver 1998), et Disco Pigs de Enda Walsh (Théâtre de Poche, Bruxelles, hiver 1999).

Bibliographie

- CONLOGUE, Ray (1990), « Tron Theatre's spirited sisters », *The Globe and Mail*, 15 juin.
- DONNELLY, Pat (1990), « Belles-Sœurs in Scottish ? It works », *The Gazette*, 14 juin.
- FARRELL, Joseph (1994), « *Forever Yours, Marie-Lou* », *The Scotsman*, 11 avril.
- FISHER, Mark (1992), « *The House among the Stars* », *The Guardian*, 29 octobre.
- LINKLATER, John (1992), « *The House among the Stars* at the Traverse, Edinburgh », *The Herald*, 26 octobre.
- LINKLATER, John (1994), « The Canadian connection » *The Herald*, 11 avril.
- McMILLAN, Joyce (1989), « Tenement temptations », *The Guardian*, 5 mai.
- TREMBLAY, Michel [s. d.], « *The Guid Sisters* ». Trad. de Martin Bowman et Bill Findlay. Inédit.
- TREMBLAY, Michel (1972), *Les Belles-Sœurs*, Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel (1991), *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou. Théâtre I*, Montréal, Leméac, p. 97-139.
- TREMBLAY, Michel (1994), *Forever Yours, Marie Lou*, trad. de Martin Bowman & Bill Findlay, Londres, LadderMan Playscripts.

Gareth Miles

Lludw'r Garreg : traduire Cendres de cailloux en gallois

L'expression galloise *Lludw'r Garreg* correspond aux mots français « cendres de caillou », mais on serait peut-être tenté d'y entendre aussi *Lludw'r Cerrig*, c'est-à-dire « cendres de couilles »... Peut-être. Traduire, n'est-ce pas une entreprise toujours risquée ?

J'ai accepté avec plaisir l'invitation de Ian Rowlands, directeur du Theatr y Byd (Théâtre du Monde), à traduire cette pièce québécoise, car je savais que je pouvais en faire une pièce galloise¹. J'ai situé *Lludw'r Garreg* dans la vallée de Conwy, au nord-ouest du pays de Galles, une région boisée où les habitants comptent sur l'exploitation des forêts, le tourisme et les subventions du gouvernement pour leur subsistance. Je ne me suis pas rendu dernièrement dans cette vallée, mais au cours des années 1960 et 1970 j'ai eu l'occasion d'y aller régulièrement. C'était une période de revendications acharnées contre la submersion des vallées galloises pour créer des réservoirs d'eau qui serviraient aux grandes industries en Angleterre, et contre le couronnement de Charles Windsor en tant que prince de Galles. À la même époque, il y eut de grandes batailles pour faire reconnaître le gallois comme langue officielle dans des domaines comme l'enseignement et les médias, et même pour remplacer l'anglais par le gallois sur les poteaux indicateurs.

1. Une copie du texte m'a été fournie par le Centre des auteurs dramatiques.

CRINCI

Gas gin i wlad
 sy'n methu derbyn
 na fydd hi fyth yn wlad
 go-iawn.
 Fasa'n dda gin i
 tasa'r iaith
 yn lapio'i hun
 saith gwaith
 am wddw pob un ohonan ni
 a'n tagu ni i gyd.
 Ni a'r iaith
 yn trengi hefo'n gilydd².

Voilà du gallois qui a retenti treize siècles après le poème épique d'Aneirin³. Ce sont des mots proférés par Crinci, l'alter ego gallois de Coco, l'anti-héros aliéné et autodestructeur de *Cendres de cailloux*.

Avant d'aborder les réactions que provoqua la pièce de Daniel Danis au pays de Galles, je pense qu'il est nécessaire de retracer dans ses grandes lignes l'histoire mouvementée de la nation galloise. Vers la fin du ix^e siècle, les habitants du territoire que l'on appelle pays de Galles furent séparés de leurs compatriotes du sud-est de l'Écosse et de la Cornouaille, et peu à peu les peuples de ces régions furent intégrés aux royaumes d'Écosse et d'Angleterre. Sur deux péninsules à l'ouest de l'Île de Bretagne, les Celtes formèrent une nation et prirent le nom de Gallois, ce qui veut dire « compatriotes », alors qu'en anglais Welsh signifie « étrangers ». Vaincus par les Anglo-Normands en 1282, les Gallois passèrent sous le joug de la couronne d'Angleterre. Au début du xv^e siècle, les Gallois réussirent à établir un état indépendant pendant une courte période, sous la conduite d'Owain Glyndwr et d'autres aristocrates. En 1485, à la tête d'une armée de Gallois et de Bretons, un noble gallois du nom d'Harri Tudur (Henry Tudor/Henry VII) réussit à vaincre Richard III (qui fut rendu célèbre par

2. Le texte original se lit ainsi : « J'ai de la haine pour un pays° qui en finit plus° d'être jamais un pays.° Je nous souhaite de crever° avec sept tours de langue° dans la gorge.° De s'étouffer avec notre langue » (Danis, 1992 : 72).

3. Au vii^e siècle, le barde Aneirin a écrit un poème de près de 1 500 vers, connu sous le nom de *Y Gododdin* et reconnu comme le plus ancien en gallois. Gododdin désigne une tribu romano-britannique dont le territoire se trouvait au sud-est de l'Écosse (la capitale était située au même endroit qu'Édimbourg aujourd'hui).

Shakespeare) à la bataille de Bosworth. Le règne des Tudors conduisit cependant à l'unification politique du pays de Galles et de l'Angleterre, et il favorisa l'anglicisation des aristocrates gallois et l'appauvrissement de la culture indigène. Mais, heureusement, cela n'eut lieu qu'après que les érudits gallois de la Renaissance eurent rédigé des grammaires et de nombreux écrits, et après qu'ils eurent traduit la Bible (en 1588), assurant ainsi l'avenir du gallois comme langue littéraire, c'est-à-dire le sauvant de la désagrégation dialectale.

Encore au XVIII^e siècle, une grande partie de la population galloise se tenait à l'écart de l'Église d'État, c'est-à-dire l'Église d'Angleterre. Des prédicateurs gallois en profitèrent pour réaliser une réforme protestante indigène, permettant à un pourcentage élevé de leurs compatriotes de devenir des calvinistes lettrés et cultivés. Bien que la révolution industrielle du XIX^e siècle ait contribué à angliciser le pays de Galles, elle n'a pas donné lieu à l'extinction de la langue et de la culture galloises parce que la population a émigré de la campagne à la ville sans quitter son propre pays.

David Lloyd George (1863-1945) commença sa carrière d'homme politique comme nationaliste gallois et libéral radical : il plaida éloquemment en faveur de l'autonomie pour le pays de Galles, l'Écosse et l'Irlande. En 1911 il fut nommé chancelier de l'Échiquier dans le gouvernement britannique et, en 1916, il devint premier ministre. Une fois au pouvoir, il pratiqua une politique impérialiste, notamment en envoyant des troupes pour mater les républicains en Irlande et en devenant l'artisan de la division de l'Île verte en deux parties.

À la fin du XX^e siècle, 20 % des trois millions d'habitants du pays de Galles parlent le gallois. Mais depuis 1990 les chiffres montrent une augmentation d'année en année. L'enseignement en gallois est un succès dans tous les coins du pays, y compris dans le sud-est industriel où des générations entières rejetèrent le gallois durant la crise économique des années 1920 et 1930. La publication de livres de langue galloise ne fait que progresser. Il existe une chaîne de télévision et une station de radio qui diffusent en gallois. Et le 12 mai 1999, l'Assemblée nationale galloise a été inaugurée. Ces événements ont vraiment enthousiasmé les socialistes, les nationalistes, les démocrates libéraux ainsi que ceux qui travaillent dans les médias. Quant aux conservateurs, ils sont bien entendu furieux !

Il y a maintenant trente ans, avec d'autres étudiants issus de la classe moyenne, j'ai milité dans la vallée de Conwy pour que la culture galloise soit reconnue ; et ici et là, on trouvait des groupes de jeunes plébéiens un peu fous

qui profitaient de l'occasion pour canaliser leur besoin de révolution vers des buts patriotiques. Aujourd'hui, dans chaque village et chaque ville de la campagne galloise, on rencontre un pourcentage élevé de jeunes qui abusent de l'alcool et de la drogue avec autant de zèle que ceux des années 1960 et 1970 endommageaient les studios de la BBC. Je crains que beaucoup de ces jeunes aient oublié leur gallois, et l'aient remplacé par une espèce de patois anglais.

À l'image des jeunes dont il est question dans *Cendres de cailloux*, une grande partie de la jeunesse galloise actuelle n'a pas grand-chose à dire au sujet de la culture galloise traditionnelle, et ne manifeste aucun intérêt à l'égard des développements politiques au sein du nouveau Parlement à Cardiff. Si Dafydd/Clermont avait pu rester à Cardiff, il aurait été ravi de voir un peu d'autonomie enfin matérialisée au pays de Galles. Shirley aurait peut-être voté pour le Parti travailliste ou pour le Plaid Cymru, le parti autonomiste du pays de Galles, ou encore, profitant de la représentation proportionnelle, pour les deux partis. Sans doute que les fêtards avec lesquels elle passe ses nuits à s'enivrer et à faire des mauvais coups feraient partie de la forte moitié de la population qui n'a pas voté au moment du référendum sur l'établissement de l'Assemblée, ni aux élections suivantes sur le choix des représentants.

Rowlands et moi-même avons raffolé de *Cendres de cailloux* parce que cette pièce exprime la révolte gratuite de certains des habitants d'un « pays qui en finit plus d'être jamais un pays » (Danis, 1992 : 72)... Rowlands a pu déclarer dans le principal quotidien de langue anglaise au pays de Galles :

[...] nous devrions ne tenir aucun compte du théâtre de langue anglaise, tout en cherchant d'autres modèles, surtout chez les nations qui présentent une image positive d'elles-mêmes. Le Québec et la Catalogne sont de beaux exemples de pays pour lesquels les combats et les pourquoi sont bien achevés... Pour eux, ce qui importe, c'est de bâtir une scène et d'écrire des pièces à y jouer. Il existe pour nous Gallois bien des parallèles à faire avec les forces dynamiques de la culture telles qu'elles se manifestent dans la pièce québécoise que nous avons intitulée *Lhudw'r Garreg*⁴ (Evans, 1997 : 10).

4. « [...] we should ignore the English language plays and look for other role models, especially in those nations with a positive image of themselves. Quebec and Catalunya are good examples of nations for whom the fight and the questions of why and wherefore are long over... For them the

Au pays de Galles comme au Québec, Shirley, c'est Shirley, une Galloise/Québécoise qui porte un prénom anglais. Jeune femme intelligente et énergique, elle semble très attachée à sa région natale et à ses amis d'enfance, tandis que son mépris pour la classe moyenne est plus fort que l'aspiration à une vie plus civilisée – du moins jusqu'à ce qu'elle rencontre Dafydd/Clermont. Ce dernier est né dans une petite ville de l'ouest du pays de Galles. Il fit ses études près de chez lui, puis à l'Université de Cardiff. À Cardiff, il se maria, et lui et sa femme eurent une fille.

Dafydd choisit de se retirer dans la vallée de Conwy après l'assassinat de sa femme parce qu'il avait déjà passé des vacances là-bas, quand il était jeune garçon, avec son oncle qui était maître de conférences à l'Université du pays de Galles du Nord, Bangor. Bien qu'il ait voulu s'isoler et qu'il vive pratiquement en ermite, je pense qu'une autre raison l'a attiré dans cette vallée : le gallois, première langue de la majorité des habitants. Mais Dafydd ne sera pas le premier nationaliste de la classe moyenne, ni le dernier à être déçu par un pays de Galles investi d'une aura romantique à saveur patoisante. Dans ma traduction, j'ai d'ailleurs exploité les différences dialectales entre le parler du nord et celui du sud du pays de Galles pour souligner les différences de classe entre les habitants de la vallée et les deux « immigrants » de la capitale. En outre, Clermont est devenu Dafydd à cause de *Dafydd y Garreg Wen* (Dafydd de la Roche Blanche), l'une des chansons les plus connues du folklore gallois. Il était évident qu'il allait être surnommé Dafydd y Garreg – Dafydd la Roche ou de la Roche – par les dévergondés du coin.

HELEDD

Cymrodd gan petrol
a thanio'r portsh
yng nghfen y t_
Rhedes i lan i'r stafell wel
[...]
Daeth Dafydd lan i while amdano'i.
Llusgodd fi mas gerfydd nghoese.

most important thing now is now [sic] create the media to put on it. For us in Wales, there are clear parallels in the dynamics of the culture as well as in this particular Quebecois play which we have entitled *Lludw'r Garreg*. • La traduction est de Kristina Roudaut.

Rown i'n sgrechen, allen i ddim siarad.
Rown i'n ddieiriau⁵.

Quand Pascale traversa l'Atlantique pour le pays de Galles, elle fut rebaptisée Heledd. Heledd est un prénom magique et populaire, mais il est peu probable que de nos jours chaque Heledd et ses parents connaissent *Canu Heledd* (la ballade d'Heledd), saga galloise du IX^e ou du X^e siècle, que l'on peut résumer ainsi :

Le personnage principal et celui qui raconte le récit est Heledd, dernier membre de la famille royale de l'ancien royaume de Powys (au centre du pays de Galles et quelques régions du centre de l'Angleterre actuelle). Elle se lamente, car elle n'a plus de logis. Elle pleure encore à cause de la destruction de la terre qui l'entoure et de la mort de ses frères, surtout le roi Cynddylan (qui régna au début du VII^e siècle). Peut-être que le choix d'Heledd comme conteuse a été aussi décidé, subconsciemment, par l'ancienne foi celte qui personnalisa la terre et d'autres méditations sur ce thème, où le fait de perdre un roi rend la terre infertile et nuit à sa patronne divine⁶ (Stephens, 1997 : 72).

Toutes ces références directes ou implicites à la culture galloise, ancienne et actuelle, ont-elles joué un rôle positif dans la réception de la production de la pièce⁷ ? Il est difficile pour moi d'en juger, mais il est certain que la pièce a été très appréciée du public et des critiques lors d'une tournée au pays de Galles en 1997. Le plus important sans doute, c'est que la pièce a touché. Par exemple, Gwyn Griffiths, journaliste renommé de l'hebdomadaire gallois *Y Cymro*, a écrit :

Daniel Danis est aussi bien sculpteur et peintre qu'auteur, et sa connaissance de ces moyens plastiques est significative dans le déroulement de la pièce. Le corps humain est important pour lui, et les acteurs doivent prendre conscience de leur corps et être sensibles à l'action de

5. « Avec un bidon d'essence^o il a mis feu à la véranda^o en arrière de la maison.^o Je suis montée dans ma chambre. [...] Clermont est venu me chercher.^o Il m'a sortie par les jambes.^o Je hurlais, je savais plus parler.^o J'étais sans mot » (Danis, 1992 : 116).

6. La traduction est de Gareth Miles.

7. La création de *Lludw'r Garreg*, dans la production du Theatr y Byd, eut lieu le 7 février 1997 au Sherman Theatre de Cardiff (pays de Galles) : mise en scène de Ian Rowlands ; scénographie de Sean Crowley ; éclairages de David Roxburgh ; musique de Lawson Dando ; vidéo de Dave Daggers ; avec Richard Elfyn (Dafydd), Maria Pride (Heledd), Iwan « Iwcs » Roberts (Crinci) et Bethan Henri (Shirley).

l'eau et de la terre ainsi qu'au travail corporel. C'est une dimension que l'on retrouve tout au long de la pièce. [...]

Un des aspects les plus frappants de la pièce est la façon dont ils [les personnages] se parlent à eux-mêmes, et ne peuvent communiquer entre eux. [...]

La leçon à en tirer, s'il y en a une, est qu'il y a des conséquences terribles du fait que les gens ne peuvent se dire entre eux les choses qui sont importantes – les choses que l'on a besoin de se dire⁸ (Griffiths, 1997 : 16).

Pour conclure, j'aimerais me situer en tant qu'auteur face à *Cendres de Cail-loux*. Bien que je me réjouisse, tout comme Danis, de la force et de la beauté de ma langue ainsi que de ses ressources expressives inépuisables, mes pièces sont très différentes des siennes tant en ce qui regarde la forme que le contenu : « lyriques et pleines d'images », tels sont les qualificatifs que j'utiliserais pour décrire ses œuvres, tandis que l'on pourrait dire des miennes qu'elles sont de style brechtien. Mais, malgré ces différences, il n'y a pas d'incompatibilité entre elles. Alors que j'étudie les forces économiques, politiques et culturelles qui peuvent faire perdre la raison à de braves gens comme Clermont/Dafydd, Pascale/Heledd, Coco/Crinci et Shirley/Shirley, lui s'est tourné vers l'expression poétique de leurs angoisses.

Je remercie Daniel Danis de m'avoir donné cette chance unique d'approfondir mes connaissances d'un pays auquel je m'intéresse depuis des dizaines d'années.

Traduit du gallois par Kristina Roudaut

Gareth Miles est un écrivain et un traducteur du pays de Galles. Il a écrit 1 roman, 3 recueils de contes et 10 pièces de théâtre, et il a réalisé de nombreuses traductions et adaptations de pièces d'Euripide, de Machiavel, de Marivaux, de Lope de Vega, d'Ionesco, de Bond et de Jarry, en plus d'écrire des textes pour la chaîne de télévision galloise S4C.

8. La traduction est de Kristina Roudaut.

Bibliographie

DANIS, Daniel (1992), *Cendres de cailloux*, Montréal/Paris, Leméac/Actes sud.

EVANS, Rian (1997), « Performers bring the world to Wales », *The Western Mail*, Caerdydd/Cardiff, 6 février, p. 10.

GRIFFITHS, Gwyn (1997), « O Crinci : am bwy mae nhw'n siarad » (« Oh ! Crinci : de qui parlent-ils ? »), *Y Cymro*, Yr Wyddgrug/Mold, 19 février, p. 16.

STEPHENS, Meic (dir.) (1997), *Cydymaith i Lenyddiaeth Cymru*, Caerdydd, Gwasg Prifysgol Cymru.

STEPHENS, Meic (dir.) (1998), *A Companion to the Literature of Wales*, Cardiff, University of Wales Press.

Louise Ladouceur
Université Laval

A Version of Quebec : le théâtre québécois au Canada anglais¹

Cet article a pour objet des théâtres d'ici que la traduction donne à voir ailleurs au Canada. Dans la multiplicité des textes québécois circulant d'un océan à l'autre, j'ai effectué un relevé statistique qui visait à identifier les auteurs les plus traduits et les traducteurs les plus actifs dans le marché du théâtre échangé entre le Québec et le Canada anglais depuis 1951, année qui inaugure ces échanges avec la production de *Tit-Coq* de Gratien Gélinas, en version anglaise, au Royal Alexandra de Toronto². La réciprocité aura lieu dix-huit ans plus tard avec *Rita Joe*, adaptation de la pièce *The Ecstasy of Rita Joe*, de George Ryga, que Gratien Gélinas signe et présente à la Comédie-Canadienne.

Cet écart temporel est accompagné d'une forte asymétrie dans le nombre puisque, sans inclure les textes pour jeune public et le théâtre d'été, j'ai recensé 103 œuvres franco-québécoises et 40 œuvres anglo-canadiennes produites ou

1. Issue d'une recherche subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada et la Faculté des lettres de l'Université Laval, cette étude a fait l'objet d'une communication présentée au colloque « Théâtres d'ici vus d'ailleurs. Diffusion, traduction et réception du théâtre québécois dans le monde depuis 1968 », qui s'est tenu à Montréal les 1^{er}, 2, 3 et 4 juin 1999.

2. Cette version anglaise, que signe Kenneth Johnstone en collaboration avec Gratien Gélinas, avait d'abord été produite à la Comédie-Canadienne en 1950.

publiées en traduction dans l'autre langue officielle, de 1950 à 1995³. À mon avis, ces profondes asymétries relèvent de l'évolution de l'écriture dramatique au Québec et au Canada anglais et de la relation qu'entretiennent les communautés linguistiques concernées, comme nous le verrons dans l'étude du traitement dont la langue fait l'objet dans les versions anglaises d'une pièce de Michel Tremblay et d'une pièce de Michel Marc Bouchard, lesquels dominent le marché du théâtre québécois en traduction anglaise avec Jean Barbeau, Robert Gurik, Michel Garneau, Jovette Marchessault, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois.

La fin des années 1960 est une époque vivement préoccupée par la question identitaire au Québec et au Canada anglais. Si l'on imagine difficilement un espace culturel qui ne soit pas travaillé par l'identitaire, on conçoit toutefois que ce travail puisse varier selon l'état de l'espace culturel en cause, à un moment donné de son histoire. À cette époque, le désir de créer un répertoire national, qu'on veut spécifiquement québécois d'une part et spécifiquement canadien de l'autre, mobilise toutes les énergies. En 1967, les célébrations du centenaire de la Confédération ont exalté le sentiment nationaliste canadien, et un nouveau mouvement théâtral prend forme avec pour mandat de promouvoir la dramaturgie canadienne sur des scènes qui puisent encore massivement aux répertoires britannique et américain. En marge de la norme dominante et des théâtres subventionnés qui lui servent d'appareil, le réseau des « alternative theatres⁴ » se compose alors de troupes jeunes et pauvres auxquelles la traduction offre plusieurs avantages, dont celui de pouvoir bénéficier du succès d'un auteur qui fait un malheur au Québec, où la dramaturgie connaît un essor remarquable après avoir remis en cause le modèle colonial et imposé la langue vernaculaire sur scène à compter de 1968. Ainsi, tout en donnant accès à un répertoire dont le succès a déjà été éprouvé, la traduction permet de proposer au public canadien un modèle de réussite participant à l'élaboration d'un répertoire national. Tremblay deviendra l'auteur québécois le plus acclamé au Canada anglais avec 18 pièces traduites, produites et publiées entre 1972 et 1998.

Vu du Canada anglais, le dynamisme du théâtre québécois de l'époque a donc beaucoup à offrir, d'autant plus que l'emprunt au répertoire d'une minorité francophone ne constitue pas un danger pour la majorité anglophone dont la

3. Ce relevé statistique est tiré de ma thèse de doctorat, intitulée « *Separate Stages : la traduction du théâtre dans le contexte Canada/Québec* », et de mes recherches postdoctorales menées au Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), à l'Université Laval.

4. À ce sujet, voir *Second Stage : The Alternative Theatre Movement in Canada* (Usmiani, 1983) et *Up the Mainstream : The Rise of Toronto's Alternative Theatres, 1968-1975* (Johnston, 1991).

langue, nullement menacée, s'impose comme *lingua franca* mondiale. L'emprunt permet en outre d'ouvrir une fenêtre sur le Québec pour un public canadien qui se demande avec une urgence aiguisée par les événements d'octobre 1970 : « What does Quebec want ? ». Dans cet esprit, le Conseil des Arts du Canada vient tout juste d'inaugurer, en 1972, un programme d'aide à la traduction destiné à favoriser l'échange entre les littératures française et anglaise du Canada. Animée par ce que Sherry Simon appelle une « visée ethnographique » (1994 : 53), la traduction anglo-canadienne de la littérature québécoise se voit alors chargée de révéler le Québec au Canada.

Pour ce faire, on publie abondamment les textes de Tremblay en version anglaise, sans préface exposant la difficulté de transposer le joul en contexte canadien-anglais, pas même pour le premier texte de Tremblay publié au Canada anglais, *Les Belles Sœurs*⁵. Pourtant, le défi est de taille puisque, avec la canonisation du joul, c'est une double tradition coloniale qui est remise en cause. Comment traduire pour un public anglo-canadien les connotations historiques et idéologiques d'une langue d'origine française pauvre, boiteuse et farcie d'anglicismes, aliénée par la promiscuité écrasante de l'anglais et chargée de mettre à distance le modèle franco-français imposé jusqu'alors comme seul capable d'exprimer une véritable culture francophone ? Voyons comment on s'est acquitté de cette tâche impossible.

Traduite par Bill Glassco et John Van Burek, la pièce *Les Belles Sœurs*⁶ est produite en 1973, au St. Lawrence Centre de Toronto, l'un des lieux culturels dont la construction fut conçue dans le cadre des célébrations du centenaire du Canada. La pièce est publiée d'abord en 1974, puis dans une version revue et corrigée, en 1992, chez Talonbooks, maison d'édition fondée en 1970, à Vancouver. Tremblay est déjà connu à Toronto puisque *Forever Yours, Marie-Lou*, traduite aussi par Glassco et Van Burek, a été produite l'année précédente sur la scène alternative du Tarragon Theatre, avant de remporter le Chalmers

5. Dans les deux publications dont elle a fait l'objet, la version originale de la pièce était accompagnée de préfaces où on présentait l'œuvre et la langue de Tremblay. Ainsi, en 1968, Jean-Claude Germain expliquait en quoi « la pièce de Tremblay [était] d'ores et déjà un point tournant dans l'histoire du théâtre québécois » (1968 : 5), et le metteur en scène André Brassard exposait la valeur « incantatoire » du joul (p. 6). Quatre ans plus tard, Alain Pontaut analysait « la place considérable tenue par *Les Belles-Sœurs* dans la dramaturgie québécoise » (1972 : I).

6. Il est à noter que le titre de la première version anglaise est écrit sans trait d'union, lequel sera incorporé au titre de la deuxième version anglaise. Les extraits cités ici renvoient aux deux versions originales (1968, 1972) et aux deux traductions anglaises publiées (1974, 1992).

Award décerné à la meilleure pièce canadienne de la saison torontoise. *Les Belles Sœurs* inaugure toutefois une stratégie qui deviendra la marque de commerce des traductions canadiennes de Tremblay : l'emprunt du titre français. Cette stratégie sera appliquée aux sept prochaines pièces de Tremblay, qui s'intituleront en anglais : *Hosanna* (1974), *Bonjour, là, Bonjour* (1975), *Surprise ! Surprise !* (1975), *En Pièces Détachées* (1975), *La Duchesse de Langeais* (1976), *Trois Petits Tours* (1977), *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra* (1981) et, plus récemment, *La Maison Suspendue* (1991). Avec de tels titres, la traduction affiche d'emblée ses couleurs : la pièce n'a aucun équivalent culturel dans le contexte d'accueil. Elle témoigne d'une réalité intraduisible à laquelle le public anglophone ne peut s'identifier. Le recours à un procédé qui obstrue le sens du titre original plus qu'il ne le révèle a pour effet d'insister sur l'altérité irréductible du texte québécois, un effet qui n'est pas étranger à la réaction du public anglophone torontois, telle que la décrit Vivian Bosley : « It is my contention that, instead of identifying with what is happening on stage, we become observers of an ethnological situation which strikes us as interesting and amusing and quaint [...] » (1988 : 139).

À la lecture, on découvre ensuite une langue anglaise de niveau courant dont Van Burek commente ainsi le choix : « I don't like the word "joual". It's like saying "nigger-talk". It seems degrading to me. It is simply a way that French is spoken in Quebec. Like American English. Tremblay's language isn't even "joual", it's more an evocation of the quality of language [...] spoken by the people he writes about⁸ » (Rubin, 1979 : 45). S'il accorde au français parlé au Québec une légitimité voisine de celle de l'anglais américain, Van Burek néglige toutefois de prendre en compte la valeur subversive et emblématique du joual de Tremblay, qu'il transpose dans ce que Bosley appelle un « generic North American » (1988 : 141) caractérisé par d'abondants gallicismes et un usage abusif de sacres.

Ainsi, dans une portion du texte où l'original comprend 3 sacres légers, la traduction en contient 14, dont plusieurs sont très accentués. Par exemple, le juron « maudite vie » ou l'expression idiomatique « c'est pas mêlant » deviennent respectivement « Christ » et « for Christsake », des sacres qui foisonnent dans le

7. Je traduis : « Selon moi, au lieu de s'identifier à ce qui se déroule sur scène, on observe avec un regard d'ethnologue une situation qui nous paraît intéressante, amusante et pittoresque [...] ».

8. Je traduis : « Je n'aime pas le mot "joual". C'est comme dire qu'on "parle en petit nègre". Je trouve ça dégradant. C'est simplement une façon québécoise de parler français. Comme il y a un anglais américain. La langue de Tremblay n'est pas même pas du "joual", c'est plutôt une évocation de la langue [...] parlée par les gens au sujet desquels il écrit. »

texte anglais et dont on n'abuse pas pourtant dans le texte original. Sacrer demeure tabou pour les « belles-sœurs », et ce n'est qu'après avoir été poussée à bout par l'entêtement de sa fille, et tout en soulignant l'aspect exceptionnel de la chose, que Germaine s'exclame : « Linda tu fais exprès pour me faire damner ! Tu veux me faire sacrer devant le monde ! Hein, c'est ça, tu veux me faire sacrer devant le monde ? Ben crisse, tu vas avoir réussi » (1968 : 33 ; 1972 : 54). L'emploi de « crisse » représente ici un sommet blasphématoire dans le langage des « belles-sœurs » et, exception faite de Pierrette qui travaille dans un club et a renié leur univers, elles ne l'utiliseront qu'à deux reprises dans la pièce. Si l'intensification des sacres permet de rendre compte du joul en insistant sur une de ses composantes les moins résistantes à la traduction, le fait de blasphémer constamment a aussi pour effet d'accentuer l'hypocrisie des belles-sœurs, dont la morale est dictée par des principes religieux qu'elles disent appliquer à la lettre.

Les effets de la religion sont d'ailleurs l'objet d'une attention particulière dans la version anglaise. Par exemple, lorsque Rose dit : « Pis a finira pas comme moé, à quarante-quatre ans avec un p'tit gars de quatre ans sur les bras » (1968 : 66 ; 1972 : 102), on a traduit par : « She won't end up like me, forty-four years old, with a two year old kid and another one on the way » (1974 : 105 ; 1992 : 102). On souligne ainsi la légendaire soumission québécoise au précepte catholique interdisant le contrôle des naissances, ce dont Rose Ouimet est victime dans la version anglaise encore plus que dans l'original.

Pour ce qui est des gallicismes, qui sont des emprunts ou des calques du français, on conserve dans le texte anglais les désignations françaises des personnages :

— Here, Mme. [sic] Dubuc. Let me give you a hand.

— Thanks Mlle. [sic] Verrette. You're so kind (1974 : 25 ; 1992 : 23).

On augmentera ces gallicismes dans la version revue et corrigée de 1992, où les « mama » de la première version sont devenus « maman », et où « Raymond started his *cours classique* » (1992 : 27) plutôt que le « college » (1974 : 30). L'emploi de gallicismes prendra d'ailleurs de l'ampleur dans les pièces de Tremblay qui vont suivre, où Hosanna dira en anglais à de nombreuses reprises « oui, allô », « ben oui », « dégoûtant », « câlce » ; et cet emploi atteindra son apogée dans *La Maison Suspendue*, avec une douzaine d'emprunts contenus dans un monologue d'environ 200 mots (1991 : 43-44). Ces gallicismes, qui ne correspondent à aucun usage réel dans un contexte anglophone non exposé à la friction et à

l'hybridation des langues, semblent avoir pour unique fonction de souligner l'altérité du texte emprunté.

Si, d'une part, on reconnaît l'extrême difficulté de traduire le joul en anglais, pour les raisons exprimées plus haut, il faut voir d'autre part quelle représentation du texte de Tremblay est mise de l'avant par sa transposition dans une langue anglaise courante, généreusement assaisonnée de sacres pour en rehausser la verdeur et de gallicismes pour en révéler l'inhérente « québécitude⁹ ». Certes, ces procédés constituent une nouveauté linguistique au Canada anglais, à l'instar du joul sur les scènes québécoises de l'époque, mais cette nouveauté propose une image traditionnelle du Québec là où l'original opérait une rupture avec la tradition. Dépouillé du joul, élément crucial du choc que produit alors Tremblay, et investi d'une altérité qui se résume à de nombreux sacres et à quelques gallicismes exotiques, le propos du texte se fait rassurant en ce qu'il donne à voir une aliénation qui évoque un Québec traditionnel. Comme le fait remarquer Jacques Saint-Pierre, « Michel Tremblay perpétue pour les anglophones un fantasme, celui d'une certaine vision de la société québécoise des années précédant la Révolution tranquille » (1991 : 65).

Qualifiée de « Milestone play » (Whittaker, 1973 : 13), *Les Belles Sœurs* connaît un succès éclatant au St. Lawrence Centre où « [f]or the first time all season that stage has found and exhaled the breath of life. And that breath – also for the first time all season – is Canadian¹⁰ » (Kareda, cité par Conolly, 1995 : 311). On peut dire en effet que le Tremblay présenté à Toronto en 1973 est véritablement canadien, en ce sens qu'on en propose une lecture qui, une fois vidée de la violence initiale de sa langue, transmet au public anglophone une image rassurante de l'altérité québécoise.

Dix-sept ans plus tard, la lecture de *Lilies or The Revival of a Romantic Drama* de Michel Marc Bouchard, au Factory Theatre de Toronto, est pour Robert Wallace, universitaire et critique torontois, un événement « more intensely emotional than the initial production of the play at Montreal's Salle Fred-Barry¹¹ »

9. Voir l'emploi du terme par Jane Koustas (1995), dans l'article « From "Homespun" to "Awesome" : Translated Quebec theatre in Toronto ».

10. Je traduis : « Pour la première fois de la saison, cette scène a pris vie et trouvé un souffle. Et ce souffle – aussi pour la première fois de la saison – est canadien. »

11. Je traduis : « [...] émotivement plus intense que l'était la production initiale à la Salle Fred-Barry, à Montréal. »

(Wallace, 1990 : 216), où la pièce *Les feluettes ou La répétition d'un drame romantique* fut créée en 1987, avant de connaître une longue carrière sur les scènes québécoises. Comme on le signale en quatrième de couverture de la publication parue la même année chez Leméac, la pièce « marque le coup d'un nouvel âge théâtral : celui du retour de l'âme. Et de l'émotion » (Barbe, 1987 : 6), une émotion qui fascine sur des scènes anglophones traditionnellement peu enclines à l'exhiber dans le jeu et le discours. Linda Gaboriau signe la traduction anglaise de la pièce, qui est publiée chez Coach House Press en 1990, produite au Theatre Passe Muraille de Toronto, en 1991, et au Touchstone Theatre de Vancouver, en 1994, où elle remporte plusieurs prix avant d'être portée à l'écran par le réalisateur torontois John Greyson et de recevoir le Genie Award du meilleur film canadien, en 1996. Bouchard a donc été découvert au Canada anglais grâce au succès exceptionnel que connaît cette œuvre qui donne à voir l'étroitesse d'esprit et le dogmatisme religieux régnant à Roberval en 1912, ce qui porte à croire que la nostalgie d'une certaine époque ne serait pas tout à fait chose du passé au Canada anglais.

Avec neuf pièces en version anglaise, dont six produites entre 1991 et 1998 et quatre qui ont fait l'objet d'une publication, Bouchard est en ce moment l'auteur le plus traduit en anglais après Tremblay. Dans *Les feluettes*, son écriture se distingue par la façon dont elle juxtapose les niveaux de langue, annexant les marques populaires d'un idiome local aux raffinements d'une langue hyperlittéraire. Cela produit des effets d'ironie par contraste qui font appel à des états de langue extrêmes. Par exemple, dans la scène où on répète un extrait du *Martyre de saint Sébastien* de Gabriele d'Annunzio, Simon incarne le saint et déclame : « [...] Ô Archers, archers, si jamais vous m'aimâtes, que votre amour je le connaisse à mesure de fer... » (1987 : 28), avant de s'exclamer quelques lignes plus loin : « Pensez-vous qu'y va aimer not'séance, le député ? Les gars qui s'flattent pis qui se menouchent sus une scène, ben c'est pas c'que l'monde de Roberval aime le plus » (p. 29). Entre ces extrêmes se côtoient les discours des gens de Roberval, Bilodeau et Timothée, ceux d'une comtesse française très attachée à ses origines aristocrates, de son fils Vallier et d'une élégante demoiselle parisienne en vacances à Roberval. Il y a là une fourchette linguistique qui fait appel à des ressources fort variées.

Dans la traduction, Simon, jouant le saint, proclame « [...] Oh, my archers, archers, if you truly love me, let your love... be known unto me by the pain of your arrows » (1990 : 15), avant d'ajouter : « Do you really think the deputy's going to like our performance ? Boys caressing each other and smooching on

stage. I'm not sure people around here are gonna like it » (p. 16). Bien qu'elle soit très recherchée, la version anglaise du premier segment n'arrive pas à traduire l'extrême littérarité du passé simple employé par le saint. Le deuxième segment affiche quant à lui une graphie portant quelques marques de langue orale populaire et témoigne en cela d'une volonté de transposer en anglais le parler de Simon. Toutefois, on y remarque une difficulté à reproduire les écarts de langue extrêmes qui caractérisent le texte original. C'est un phénomène qui n'est pas étranger à celui que Gaboriau a rencontré dans la traduction d'une autre pièce de Bouchard, *Les muses orphelines*. À cet effet, elle raconte l'anecdote suivante sur la réception de la pièce *The Orphan Muses* à New York :

At one point in the play one of the sisters says, « Si tu penses que tu vas nous jouer l'apothéose du pardon, tu te trompes. » I found « apotheosis of pardon » a bit over the top and I called it « the epitome of pardon ». The play was produced in New York and reviewed in the *New York Times*. The critic missed the whole point of the play. He couldn't accept that this hyper-realistic, Baroque treatment of the family drama was intentional. The critic single out that line : Who would ever say « epitome of pardon » ? And it was a line I had already watered down¹² (1995 : 88).

Il faut dire qu'au cours des années 1980 l'écriture dramatique québécoise s'est détachée du joul, qui est devenu un niveau de langue parmi d'autres au sein d'un franco-québécois élargi¹³, et le travail sur la langue s'est poursuivi à travers une exubérance verbale qui pose problème en contexte canadien. Ainsi, lorsque la traduction anglaise n'a pas pris soin d'atténuer l'étrangeté du verbe dans les pièces de Marchessault, Garneau ou Chaurette où le langage s'éloigne résolument du modèle naturaliste, le critique Ray Conlogue s'insurge contre le

12. Je traduis : « Dans la pièce, une des sœurs dit : "Si tu penses que tu vas nous jouer l'apothéose du pardon, tu te trompes." Je trouvais "apotheosis of pardon" un peu trop recherché et j'ai traduit par "epitome of pardon". La pièce fut produite à New York et le critique n'a pas compris. Il n'acceptait pas le traitement baroque, hyperréaliste appliqué à ce drame familial et cita cette phrase : Qui dirait jamais "epitome of pardon" ? Et c'est une phrase que j'avais déjà atténuée. » Après avoir assisté à la lecture de la communication dont cet article a fait l'objet, Linda Gaboriau a fait remarquer que cette stratégie s'appliquait moins aux traductions anglaises des pièces de Michel Marc Bouchard qu'à celles des textes de Jovette Marchessault et de Michel Garneau, où elle a dû atténuer la littérarité de la langue.

13. Selon Jean-Luc Denis, « [a]uparavant confiné à un niveau populaire, archaïsant et fortement anglicisé, [le français parlé au Québec] parcourt aujourd'hui tout le registre des niveaux de langue et coïncide souvent, à ses niveaux supérieurs, avec le français "standard" » (1990 : 12).

manque de naturel dans les dialogues empreints d'une « French verbosity » incompatible avec les codes dramaturgiques anglo-canadiens¹⁴. C'est que le public anglophone canadien, qui est majoritairement unilingue et n'est pas soumis à l'épreuve du doute puisqu'il parle une langue hégémonique, conçoit mal que la façon de dire, l'acte même de parler puissent être le lieu d'un tel investissement, l'objet de tant d'insistance. Il en résulte un trop-plein de langue qui traduit la préoccupation dont le français fait l'objet dans le contexte canadien et nord-américain, où il occupe une position minoritaire. C'est un phénomène auquel Gaboriau s'est mesurée à travers sa longue expérience de la traduction du théâtre québécois en anglais. Voici ce qu'elle en dit :

In all Quebec theatre, there is an omnipresent, invisible character and that is the Québécois language. The presence of that spoken language, whatever level the playwright might have chosen, is a statement in itself, a statement of cultural survival, aspiration and communion [...]. The greatest underlying difficulty I find in translating Quebec theatre is dealing with this preoccupation with language, the constant awareness of the importance of speaking French¹⁵ (1995 : 87).

L'exubérance langagière dont font preuve les auteurs plus récents ne les empêche pas d'être traduits dans des versions anglaises où, cependant, on insiste moins sur l'origine du texte emprunté comme c'était le cas pour les pièces de Tremblay. Il faut dire qu'en renonçant au joul, le texte dramatique québécois

14. Au sujet de la traduction anglaise de *The Edge of Earth is Too Near*, Violette Leduc, de Marchessault, Ray Conlogue écrit dans *The Globe and Mail* : « Part of the problem is a French lyrical verbosity that does not work in English » (cité par Wallace, 1990 : 225) ; je traduis : « Le problème vient en partie d'une verbosité et d'un lyrisme français qui ne passent pas en anglais. » Commentant la traduction anglaise de la pièce de Garneau *Warriors* par Linda Gaboriau, il note que « [t]he difficulty is that Gilles' exuberant language and his passion for ideas are distinctly Gallic. An anglophone adman might well have Gilles' talent and encounter his moral dilemma, but there is no way he would *talk about it* in this fashion » (1990 : C9) ; je traduis : « La difficulté, c'est le langage exubérant de Gilles et sa passion des idées. Un publicitaire anglophone pourrait avoir le talent de Gilles et se heurter au même dilemme moral, mais il n'en parlerait certainement pas de cette façon-là. » Enfin, il intitule sa critique du *Passage de l'Indiana* de Chaurette : « Fuelled by long monologues, play's verbosity is its engine » (Conlogue, 1996 : C15) ; je traduis : « Nourrie de longs monologues, la verbosité est le moteur de la pièce. »

15. Je traduis : « Dans tout le théâtre québécois, il y a un personnage invisible et omniprésent : la langue québécoise. La seule présence de cette langue parlée, quel que soit le niveau choisi, est un symbole de survie culturelle, d'aspiration et de communion [...]. La grande difficulté de traduire le théâtre québécois vient de la préoccupation dont la langue fait l'objet, d'une conscience aiguë de l'importance de parler français. »

délaisse l'examen d'une aliénation propre au Québec pour s'ouvrir à d'autres horizons discursifs, et propose un menu thématique varié auquel le Canada anglais emprunte volontiers, sans insister toutefois sur les marques d'altérité linguistique. Aucun gallicisme exotique dans les traductions des pièces de Chaurrette, de Marchessault et de Garneau que j'ai étudiées, où on préfère angliciser ou évacuer une référence socioculturelle qui pourrait dépayser le public dans un discours résolument moderne qui, dès lors, cesse de donner prise au regard ethnographique.

Si la préoccupation dont la langue fait l'objet dans l'écriture dramatique québécoise s'est manifestée de façons variées depuis 1968, les stratégies mises en œuvre pour en rendre compte au Canada anglais affichent aussi une diversité qui reflète l'état des systèmes dramaturgiques en question et les besoins auxquels la traduction répond dans un contexte où écrire et traduire n'échappent pas au rapport de force qu'entretiennent les langues officielles du Canada.

Louise Ladouceur est chercheure postdoctorale au Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval, où elle enseigne la traduction littéraire. Ses recherches et ses publications portent sur la traduction du théâtre dans une perspective comparative canadienne et sur la position du sujet critique en traductologie. Elle a traduit six œuvres pour la scène et participé à de nombreux événements théâtraux.

Bibliographie

- BARBE, Jean (1987), « *Les Feluettes*. Le retour de l'âme », *Voir*, 3 septembre, p. 6.
- BOSLEY, Vivian (1988), « Diluting the mixture : Translating Michel Tremblay's *Les Belles-Sœurs* », *TTR*, vol. 1, n° 1, p. 139-145.
- BOUCHARD, Michel Marc (1987), *Les feluettes ou La répétition d'un drame romantique*, Montréal, Leméac.
- BOUCHARD, Michel Marc (1990), *Lilies or The Revival of a Romantic Drama*, trad. de Linda Gaboriau, Toronto, Coach House Press.
- BRASSARD, André (1968), « Quand le metteur en scène... », dans Michel TREMBLAY, *Les belles-sœurs*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, p. 6.
- CONLOGUE, Ray (1990), « Warriors succumb to faulty adaptation », *The Globe and Mail*, 28 février, p. C9.
- CONLOGUE, Ray (1996), « Fuelled by long monologues, play's verbosity is its engine », *The Globe and Mail*, 9 novembre, p. C15.
- CONOLLY, L. W. (dir.) (1995), *Canadian Drama and the Critics*, édition revue et corrigée, Vancouver, Talonbooks.
- DENIS, Jean-Luc (1990), « Traduire le théâtre en contexte québécois : essai de caractérisation d'une pratique », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56, p. 9-17.
- GABORIAU, Linda (1995), « The cultures of theatre », dans Sherry SIMON (dir.), *Culture in Transit : Translating the Literature of Quebec*, Montréal, Véhicule, p. 83-90.
- GERMAIN, Jean-Claude (1968), « J'ai eu le coup de foudre », dans Michel TREMBLAY, *Les belles-sœurs*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, p. 3-5.
- JOHNSTON, Denis W. (1991), *Up the Mainstream : The Rise of Toronto's Alternative Theatres, 1968-1975*, Toronto, University of Toronto Press.
- KOUSTAS, Jane (1995), « From "Homespun" to "Awesome" : Translated Quebec theatre in Toronto », dans Joseph I. DONOHUE et Jonathan M. WEISS (dir.), *Essays on Modern Quebec Theatre*, East Lansing, Michigan State University Press, p. 81-107.
- LADOUCEUR, Louise (1997), « Separate Stages : la traduction du théâtre dans le contexte Canada/Québec ». Thèse de doctorat, Vancouver, University of British Columbia.
- PONTAUT, Alain (1972), « *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay cinq ans après », dans Michel TREMBLAY, *Les Belles-Sœurs*, Montréal, Leméac, p. I-VII.
- RUBIN, Don (1979), « John Van Burek : Tremblay in translation », *Canadian Theatre Review*, n° 24, p. 42-46.
- SAINT-PIERRE, Jacques (1991), « Michel Tremblay, dramaturge québécois et canadien : bilan de la réception d'une pièce et sa traduction », dans François DUMONT et Frances

FORTIER (dir.), *Littérature québécoise : la recherche en émergence*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 57-69.

SIMON, Sherry (1994), *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.

TREMBLAY, Michel (1968), *Les belles-sœurs*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston.

TREMBLAY, Michel (1971), *Hosanna*, trad. de Bill Glassco et John Van Burek, Vancouver, Talonbooks.

TREMBLAY, Michel (1972), *Les belles-sœurs*, Montréal, Leméac.

TREMBLAY, Michel (1974), *Les Belles Sœurs*, trad. de Bill Glassco et John Van Burek, Vancouver, Talonbooks.

TREMBLAY, Michel (1991), *Hosanna*, trad. de Bill Glassco et John Van Burek, édition revue et corrigée, Vancouver, Talonbooks.

TREMBLAY, Michel (1991), *La Maison Suspendue*, trad. de Bill Glassco et John Van Burek, Vancouver, Talonbooks.

TREMBLAY, Michel (1992), *Les Belles-Sœurs*, trad. de Bill Glassco et John Van Burek, édition revue et corrigée, Vancouver, Talonbooks.

TREMBLAY, Michel (1993) « Les Belles-Sœurs », trad. de Bill Glassco et John Van Burek, dans Jerry WASSERMAN (dir.), *Modern Canadian Plays*, 3^e éd., revue et corrigée, Vancouver, Talonbooks, vol. 1, p. 103-133.

USMIANI, Renate (1983), *Second Stage : The Alternative Theatre Movement in Canada*, Vancouver, University of British Columbia Press.

WALLACE, Robert (1990), *Producing Marginality : Theatre and Criticism in Canada*, Saskatoon, Fifth House.

WHITTAKER, Herbert (1973), « Les Belles Sœurs Milestone play », *The Globe and Mail*, 4 avril, p. 13.

Janusz Przychodzeń
Université Berkeley

Les belles-sœurs en Pologne et au Québec : enjeux sociocritiques de la traduction et de la théâtralité

Dans le premier acte des *Belles-sœurs*, la pièce la plus connue de Michel Tremblay, et la plus représentative – diront d'aucuns – du répertoire dramatique québécois, Marie-Ange Brouillette s'exclame : « J'parle comme que j'peux, pis j'dis c'que j'ai à dire, c'est toute ! Chus pas t'allée en Europe, moé, chus pas t'obligée de me forcer pour bien perler ! » (Tremblay, 1972 : 25). En disant cela, la pauvre femme ne s'attendait évidemment pas à ce que, peu de temps après, la chance lui sourie et qu'on l'invite à faire le tour de l'Europe. Le plaisir de voyager qu'ont connu « les belles-sœurs » n'avait pas été partagé par les traducteurs, chargés de la mission quasi impossible de transposer dans des codes culturels spécifiques un univers qui souvent leur restait aussi étranger que le continent européen à Marie-Ange Brouillette.

L'une des traductions européennes de l'œuvre de Tremblay a été signée par Józef Kwaterko (Tremblay, 1990), professeur de littérature québécoise au Département de philologie romane à l'Université de Varsovie. La principale difficulté

de ce projet était, une fois de plus, de trouver dans la langue choisie un sociolecte équivalant au joul. Bien consciente de cette contrainte, Marianne Ackerman a avancé qu'il serait nécessaire, pour rendre compte du caractère distinct du langage du dramaturge québécois et des enjeux socioculturels qui s'y rattachent, en ce qui concerne l'anglais du moins, de traduire *Les belles-sœurs* non pas en anglais standard, mais dans des registres plus spécifiques, des langues vernaculaires comme le « British Cockney », le « Irish Brogue » ou le « Black-American English » (1988 : 40). On sait par ailleurs que *Le vrai monde ?* de Tremblay a été traduit en « Scottish English » ; dans ce cas, le choix de la langue était justifié, selon Jean Fouchereaux, par les nombreuses affinités et similitudes culturelles et historiques qui existent entre le Québec et l'Écosse¹.

Sujet national, sujet sociopolitique

Dans ce contexte, mais probablement sans que le dramaturge lui-même ne l'ait le moins envisagé, les pièces de Tremblay se présentent bel et bien comme un symbole plus large de l'oppression sociale et culturelle, et forcent leurs traducteurs non seulement à se tourner vers des langues dont les pragmatiques apparaissent comme minoritaires, mais aussi à opter pour ce que l'on pourrait appeler des traductions solécistes, c'est-à-dire des traductions basées sur un répertoire de formes langagières souvent fautives, localement utilisées et parfois même valorisées. C'est d'ailleurs de cette manière que la traduction du *Vrai monde ?* en scots a servi, comme l'ont relevé Martin Bowman et William Findlay, à promouvoir une nouvelle dramaturgie écossaise sur la scène internationale (1994 : 61). Il faut toutefois savoir que cette situation a ses effets pervers, dont le principal est de limiter sérieusement la portée de l'œuvre dramatique traduite.

D'autre part, il est évident que l'on ne peut pas toujours trouver des contextes sociopolitiques similaires à l'univers québécois, et c'est sans doute pour cette raison qu'à côté des traductions fidèles – disons – on dénombre également des traductions plus universalistes, comme celle du *Vrai monde ?*, signée par John Van Burek et Bill Glassco. Plusieurs critiques déplorent cependant le fait que, au nom d'un élargissement de l'horizon de la réception, on assiste alors à l'homogénéisation et à l'édulcoration du langage du spectacle, au nivellement de son contenu politique et à l'effacement de sa thématique nationaliste. Il est frappant que la pièce ainsi traduite devienne moins représentative d'une nation entière

1. Voir l'article de Martin Bowman, « Traduire le théâtre de Michel Tremblay en écossais », ici même (p. 90-99).

ou d'un groupe ethnique spécifique, trait idéologique indissociable des *Belles-sœurs*, et qu'elle se donne plutôt à voir, dans une perspective de réception élargie, comme une métaphore de la condition d'une seule classe sociale, ouvrière en l'occurrence, ce qui ne contredit en rien le statut réel du joul au Québec.

En fait, cette ambiguïté était déjà propre au projet de Tremblay qui, on s'en souvient, a décidé d'utiliser le joul, langage de la communauté ouvrière de l'est de Montréal, pour « décrire un peuple » (québécois?). La confusion n'a pas épargné non plus certains critiques, en particulier Michel Bélair qui a prêté aux *Belles-sœurs* un pouvoir de représentation sociale, politique et culturelle exemplaire, en soulignant que les personnages de Tremblay, pour la première fois, parlaient sur la scène « de la même façon que partout ailleurs au Québec » (1973 : 56). Il semble que tout le débat autour du joul ait été partiellement fondé sur ce malentendu, et qu'on n'ait plus très bien distingué les faits linguistiques de leurs effets idéologiques. Ces enjeux, au cœur des discussions organisées par l'école de *Parti pris*, ont perdu beaucoup de leur actualité aujourd'hui, alors que les Éditions Robert diffusent un dictionnaire du français québécois, et qu'il est de plus en plus admis que le langage de Tremblay est une transposition littéraire d'un idiome qui n'a jamais été utilisé comme tel dans la réalité.

Siostrzyczki, de Józef Kwaterko

Comment situer la traduction polonaise par rapport à cette problématique ? À quels registres de la langue polonaise le traducteur a-t-il fait appel ? Pour répondre à ces questions, il faut savoir tout d'abord que le polonais, en tant que langue slave occidentale, parlée par environ 40 millions de personnes, est une langue morphologiquement homogène, dite « język ogólnopolski » ou « język narodowy », qui néanmoins comprend en soi plusieurs dialectes et de nombreux idiomes, dits « gwary ». La Pologne toutefois ne compte pas de minorités linguistiques significatives, et les groupes sociaux qui utilisent les dialectes n'entretiennent de rapports vraiment conflictuels ni avec le polonais national, ni avec la culture polonaise au sens large. Le recours à un dialecte serait donc tout à fait injustifié dans cette situation. Les (micro)conflits de types social et politique qui, pourrait-on dire, depuis toujours et partout, caractérisent les rapports entre le centre et les régions, ne sauraient évidemment que faiblement traduire la conflictualité majeure, dominée par l'élément national (anciennement colonial), qui nourrit le rapport du Québec au monde (surtout à la France et au reste du Canada). Qui plus est, les différences régionales en polonais sont relativement minimes et, disent les dialectologues, n'entravent pas la communication sociale

(Bąk, 1995). La transposition du monde de la pièce à l'échelle des transformations territoriales historiques de la Pologne (par exemple, Gdansk, ville libre) est à rejeter, car ces territoires sont habités actuellement par des populations intégrées à la société polonaise. Et l'histoire racontée par la pièce de Tremblay ne présente pas de points communs avec les expériences historiques particulières de la Pologne. En le faisant, on inscrirait inévitablement l'œuvre de Tremblay dans la rhétorique du dangereux révisionnisme historique, inspiré de l'extrême droite.

Une traduction des *Belles-sœurs* ne saurait s'appuyer naïvement (et à tout prix) sur une déviation de la norme d'une langue nationale ; elle doit également tenir compte du fait que les autres décalages visés sont très souvent chargés de situations sociales concrètes et différentes du contexte québécois. Dans certains cas, ces situations, une fois fondues dans la narration de la pièce, font parler tout d'abord les contextes de réception, en faisant disparaître presque naturellement la représentation socioculturelle d'origine. Une situation semblable (mais inverse) survient, comme l'a démontré Annie Brisset (1990), dans le processus de traductions québécoises du répertoire théâtral international. Le problème avec la traduction de la pièce de Tremblay tient au fait que l'œuvre appelle (idéalement) la transposition d'un cas particulier dans la langue d'arrivée, mais qui annule une particularité au profit d'une autre. L'effet obtenu est contraire donc, dans une bonne mesure, au projet initial. Peu importe que le contexte soit ou ne soit pas compatible avec l'univers de la pièce ; à mon sens, dans les deux cas, la traduction travaille de toute manière contre (quoique différemment) l'œuvre de Tremblay.

Quant aux idiomes urbains en Pologne, connus sous le nom de « gwary miejskie », ils sont utilisés par des populations sans instruction, souvent ouvrières. Parmi les plus répandus, on compte bien sûr ceux qui sont parlés dans des grandes villes comme Varsovie, Cracovie, Katowice, Łódź et Poznań. Le choix du traducteur aurait pu s'arrêter, par exemple, sur l'idiome de Varsovie qui, très expressif, est caractérisé par une musicalité frappante (très importante chez Tremblay), par beaucoup d'ellipses et d'expressions humoristiques (« le parc des raides » pour désigner « le cimetière »), et qui est, en outre, légèrement influencé par le russe et le yiddish. Le choix de cet idiome aurait pu être justifié également par une production littéraire déjà reconnue, surtout celle de Stefan Wiechecki, dit Wiech. La vie de cet écrivain, actif dans les années 1950 et 1960, est chronologiquement assez près de l'époque des *Belles-sœurs*. Il faut préciser aussi que, dans un sens, Wiech a joué pour la littérature polonaise un rôle un peu similaire

à celui que Tremblay a joué pour la québécoise dans la mesure où, à cause de l'usage controversé du langage plébéien utilisé dans ses écrits, il a souvent été accusé d'avoir contaminé la langue nationale en Pologne. Pour d'autres, au contraire, il l'a bel et bien enrichie².

Toutefois, le traducteur a préféré recourir au polonais commun, et seulement à une stylisation idiomatique, en s'inspirant du langage populaire de la classe ouvrière, mais sans se sentir obligé d'inscrire l'univers de la pièce traduite dans un territoire social et géographique bien déterminé. Les stylisations dialectales sont nombreuses dans la littérature polonaise et, pour s'en rendre compte, il suffit de penser à Adam Mickiewicz, Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, Eliza Orzeszkowa, Stefan Żeromski, Stanisław Wyspiański et, surtout, Władysław Reymont qui a reçu en 1924 le Prix Nobel de littérature pour son chef-d'œuvre *Les paysans*. Il semble que c'est l'usage fréquent et accepté de cette pratique qui a guidé le traducteur dans le transfert des *Belles-sœurs* à la culture polonaise.

Également, il faut savoir que, dans le cas des idiomes urbains, la recherche de l'effet d'étrangeté, si désiré par rapport à la norme nationale du polonais, s'avère également sérieusement contrecarrée au moment où nous nous apercevons que nous sommes dans un pays qui, pendant plus de cinquante ans, avait été aux prises avec les idéologies communiste, socialiste et ouvrière qui ont dominé le centre de la scène sociale par une multitude de représentations dites populaires. L'usage « controversé » du langage populaire en Pologne n'a pas adopté la même pragmatique qu'au Québec quoique, on s'en souvient, le tumulte suscité par le joul ait été fréquemment proche de celui entourant les idéologies socialistes. Au Québec, contrairement à ce qui s'est passé en Pologne, ces idéologies n'ont pas réussi à obtenir la légitimité nécessaire pour dominer complètement la scène, de sorte qu'elles ont été, en grande partie, progressivement abandonnées. De cette manière, par rapport à cette époque, nous nous retrouvons avec des contextes politiques, sociaux et culturels très différents. D'ailleurs, l'association du « joul » avec le « peuple » et la « nation », en conservant cependant toujours un sens capital de « marginalité », ne correspond pas aux associations qui se sont produites à l'intérieur de la culture polonaise et qui relevaient plus du champ sémiotique d'une certaine « internationale communiste ». Dans cette situation, on comprend bien que la transposition des *Belles-sœurs* en

2. Pour Piotr Kuncewicz notamment : voir *Leksykon Polskich Pisarzy Współczesnych* (1995 : 408). Il existe aussi un dictionnaire de cet idiome urbain (*Słownik gwary warszawskiej XIX wieku*) et une étude de Bronisław Wieczorkiewicz, publiée sous le titre « Gwara warszawska dawniej i dziś ».

Pologne, à une époque fraîchement postcommuniste mais encore animée par les souvenirs du passé récent, n'a pu avoir recours, aussi explicitement que dans la pièce originale, au registre populaire/ouvrier du langage, et ce afin d'éviter de réanimer un des supports trop connus (omniprésents et *surreprésentés*) de l'ancienne propagande.

Il est intéressant néanmoins de noter par quels moyens le traducteur a réussi à obtenir *l'effet* linguistique d'une communauté ouvrière, sans pour autant quitter le terrain du polonais standard. Notons tout d'abord que la différenciation et la dénaturation du langage se font ici à plusieurs niveaux. On observe quelques irrégularités dans la déclinaison, c'est-à-dire dans la flexion des noms, des adjectifs et des pronoms (particularité inexistante en français), puisque la traduction de « T'as quand même pas envie de marier un colleur de semelles pis de rester strapeuse toute ta vie ! » (Tremblay, 1972 : 18) se lit : « Chcesz wyjść za faceta, co reperuje buty a samej [au lieu de *sama*] do końca życia być pakowaczką ? » (1990 : 51). Ce genre de faute réapparaît dans la phrase « J'peux ben pardre patience » (1972 : 18), qui a été traduite par « Wychodzę z nerw » (1990 : 52), au lieu de « Wychodzę z nerwów ». En ce qui concerne la conjugaison des verbes, c'est surtout l'emploi du mode imperfectif à la place du mode perfectif (distinction également inexistante en français) qui caractérise le discours polonais des personnages : « Puszczaj mnie Pani ! » au lieu de « Puść mnie Pani ! » (1990 : 83), dans la traduction de « Voulez-vous ben m'lâcher ! » (1972 : 108) ; « Oddawajcie je » au lieu de « Oddajcie je ! » (1990 : 82), dans la traduction de « Donnez-moé-les ! » (1972 : 107). Par rapport à la phrase « J'ai pour mon dire que si le bon Dieu [...] » (1972 : 40), on remarque l'utilisation erronée, mais très commune, du temps présent, là où les puristes exigent habituellement l'emploi du temps passé : « Ja tak, jak pisze w Piśmie Świętym [...] » (1990 : 59) au lieu de « Ja tak, jak jest napisane w Piśmie Świętym [...] ».

Du point de vue phonétique, plusieurs mots prononcés (écrits) de manière déformée, tout comme dans l'original, renvoient au langage d'une population sans instruction. Lors de sa description du nouveau catalogue, Germaine Lauzon parle d'un « set complet avec le stirio » (1972 : 20), ce qui donne en polonais « cały zestaw strofoniczny » (1990 : 52) au lieu de « cały zestaw stereofoniczny ». La femme dit aussi « peprzniczki » au lieu de « pieprzniczki » lorsqu'elle parle « des poivrières » (1972 : 20). On dénombre aussi quelques pléonasmes. La traduction de « Ç'a pas pris de temps ! » (1972 : 10) donne « Szybko się uwineli ! » (1990 : 50) où le verbe « uwinąć się » signifiant « faire vite », il était inutile de lui ajouter l'adverbe « szybko » qui signifie « vite ». Il s'agit du même type d'erreur

quand dans « Mały wąsik », le diminutif « wąsik », qui signifie « une petite moustache », est précédé inutilement de l'adjectif « mały » qui signifie « petite ». On remarque aussi qu'Olivine Dubuc, dans le texte original, est donnée, après être tombée (en bas !) du troisième étage, comme « au moins morte ! » (1972 : 27), tandis qu'en polonais les personnages disent qu'elle « s'est tuée à mort », ou « na śmierć umarła » (1990 : 56). Il s'agit d'un néologisme, mais on aurait pu utiliser aussi bien l'expression existante « zabiła się na śmierć ».

En raison de l'attitude conciliatrice adoptée, la traduction perd beaucoup des nuances du texte original, car si le joual diffère radicalement du français à presque tous les niveaux de la structure de la langue (lexique, syntaxe, phonétique, conjugaison, emploi des prépositions et des articles), le polonais employé ici se distingue plutôt timidement et seulement ponctuellement de la norme. Il ne choque pas l'oreille comme le fait le langage utilisé dans l'original. Il faut toutefois préciser qu'avec un taux d'analphabétisme pratiquement inexistant, la Pologne jouit d'une langue de communication sociale fortement uniformisée où les interactions entre les idiomes, les dialectes et la langue nationale se font dans une seule société, ce qui ne permet pas l'existence des différences semblables à celles qui caractérisent le joual au Québec et le français de France, qui constituent des entités sociales, politiques et culturelles bien différenciées. (En fait, pour choquer le public, il faudrait que le langage dans la traduction devienne *vulgaire* et non *populaire*.) À cet égard, la comparaison en polonais et en joual des quatre premières phrases de la réplique de Germaine Lauzon qui raconte l'arrivée des timbres oblige à remarquer tout de suite que les nombreux décalages qui caractérisent le texte québécois (« j'ai resté » au lieu de « je suis resté », « à matin » au lieu de « ce matin », « ça sonné » au lieu de « ça a sonné », « J'vas » au lieu de « Je vais » – Tremblay, 1972 : 10) n'existent pas dans la traduction polonaise.

Par rapport aux autres traductions de pièces de Tremblay, qui oscillent inévitablement et paradoxalement entre deux pôles, celui de la représentation d'un collectif d'énonciation ethnique et national au statut souvent problématique et celui de la représentation d'un collectif d'énonciation sociopolitique plus spécifique, celle de Kwaterko penche vers la deuxième option. Habituellement peu prisé des critiques séduits par l'exotisme et le particularisme du joual, ce type de traduction peut cependant se défendre, si on tient compte aussi de la nébuleuse idéologique qui accompagnait l'œuvre de Tremblay au moment de sa création : campant l'univers (fictionnalisé) d'un groupe social très limité, soit celui des habitants d'un quartier ouvrier de la ville de Montréal, la pièce est

devenue rapidement, mais par une sorte de malentendu, le porte-étendard d'une société qui se cherchait des symboles capables de traduire de manière condensée autant ses aspirations que... ses déceptions. Devant une telle situation, le traducteur qui appartient à un contexte social où les dialectes, qu'ils soient de la ville ou de la campagne, s'avèrent inaptes à rendre compte des situations, des conflits et des valeurs qui se trouvent au cœur de l'œuvre, ce traducteur donc doit évidemment recourir à l'option plus universalisante mais, ironiquement, plus réductrice aussi de la vision du monde que représentent les personnages. Néanmoins, il faut toujours rester conscient que le dilemme du traducteur est aussi, en réalité, celui de l'auteur et qu'il reflète au niveau plus profond de la représentation une contradiction, propre à l'ensemble de la culture québécoise. De ce point de vue, la pièce de Tremblay est évidemment beaucoup plus difficile à traduire que d'autres œuvres littéraires.

Du point de vue de *l'énonciation*, déplacée de l'échelle nationale à l'échelle intrasociale, aussi par l'usage d'une langue proprement nationale – ce qui récupère néanmoins, après coup, quoique déjà au moment de *la réception*, sans que l'on s'en rende compte parfois, l'effacement de la représentation proprement nationale –, la pièce traduite témoigne, tout compte fait, des pertes, des écarts et des absences par rapport à l'œuvre originale, qui, ironiquement, a été justement conçue tout entière pour exprimer une perte, une absence et un écart.

Dans un article, devenu un classique, Laurent Mailhot fait une liste des éléments « défaillants » dans la représentation sous-jacente à la pièce de Tremblay :

1. « L'absence d'intrigue, l'absence d'hommes... concourent, avec l'absence du français correct, du bon usage, à créer sur la scène un univers cohérent dans son incohérence, à rendre sensible la menace d'anéantissement, à faire des *Belles-sœurs* une tragédie du vide, de la désintégration » (Godin et Mailhot, 1970 : 198) ;
2. « De dialogue il n'y a pas, à proprement parler [...], mais seulement des bribes, des mots lancés, des taquineries, des injures, des histoires ("En parlant de moineaux, ça me fait penser...") » (p. 198) ;
3. L'absence de conflit proprement dit : « Le véritable drame, ici, ne saurait apparaître qu'au fil des petits drames, des travers, du ridicule, du joual. Accumulation de dispersions qui contribuent au progrès et à l'unité de la fresque » (p. 198) ;

4. L'absence de l'action entendue au sens habituel du terme : « [L]es lignes se croisent, se heurtent, les fils se nouent en un tissu d'apparence uniforme mais plein de contrastes, d'aspérités, de mailles défaits, de trous » (p. 198) ;
5. L'absence d'identité : « La famille, ici encore, ici surtout, c'est la femme, la mère, mais à un degré de décomposition et de pourrissement inédit. [...] Nous avons affaire à une machine en pièces détachées, à une femme-tronc, éventrée, vidée de son contenu, éparpillée. Il n'y a plus de femme, il n'y a que des miettes. La femme, la vraie femme, est en morceaux, qu'il faudrait ramasser et indéfiniment recoller, comme les timbres » (p. 195). Georges-Henri D'Auteuil, pour sa part, note l'absence structurelle de personnages dans la pièce de Tremblay, puisqu'il remarque que celle-ci contient en effet « beaucoup de croquis de l'âme féminine », mais « aucun tableau complet », « plusieurs esquisses de personnages », mais « aucun vraiment approfondi » (cité à la p. 202).

Le traducteur polonais n'a eu d'autre choix que de réparer la langue et, en bonne partie, la représentation (si on considère que c'est surtout dans et par la langue que la représentation se construit), mais ce faisant, et inévitablement, il a « abîmé » l'univers dysfonctionnel (le parfait déséquilibre) dont rend compte toute la pièce. En y surajoutant « du national », par exemple, il a effacé cet aspect capital de la problématique qui fait l'objet de l'œuvre. La pièce de Tremblay a été produite dans une société animée profondément par le désir et le phantasme (bien contradictoires) de se faire reconnaître comme une nation – et un pays – à part entière, préoccupée continuellement par son existence et sa survivance politique et nationale (Dumont, 1993). Elle est reçue en Pologne dans un contexte où ce genre de tourmente sociale est actuellement à peu près inexistant, à l'exception peut-être de certains discours inquiets face à la prochaine unification économique de l'Europe élargie. C'est que l'usage contradictoire et la manipulation implicite du sens du mot « national » lors de la traduction étudiée ici vient du fait que les connotations qui accompagnent ce terme en Pologne et au Québec ne sont pas les mêmes : ce qui est de l'ordre de l'évidence, d'un côté, apparaît comme un objet de préoccupation constante, différemment évidente, de l'autre côté.

*
* * *

Il apparaît ainsi que le processus de traduction reproduit curieusement, entre la pièce originale et la pièce traduite, la dynamique que le dramaturge s'est

efforcé de construire à l'intérieur de son œuvre. Ces nouvelles absences/surprésences se surajoutent ironiquement à la représentation de Tremblay, construite elle aussi sur une accumulation d'absences, sur ce présupposé capital du discours social québécois qui est « l'impossibilité (ou l'absence) de représentation ». Ce présupposé est central dans *Les belles-sœurs*, si on tient compte du sens relatif au rituel avorté de fabrication d'une (nouvelle) représentation, qui demandait dans sa forme la plus simple de coller les timbres dans les livrets. À la fin de la pièce, les livrets abandonnés sur la scène avec leurs pages vides (ou plutôt à moitié vides), car la représentation « ne colle pas », surgissent comme l'élément très éloquent d'une histoire racontée autour d'une absence on ne peut plus symbolique, puisque située déjà dans la métareprésentation.

Si on admet que la pièce de Tremblay est représentative en quelque sorte du répertoire dramatique québécois, et que la nature particulièrement emblématique, hétérogène et transdiscursive du théâtre constitue l'un des accès privilégiés à la vision collective d'une société, conformément aux thèses de Goethe, Nietzsche et Sartre, pour ne mentionner que ceux-là, on peut déduire de manière tout à fait légitime que dans *Les belles-sœurs* la fonction du livret est la même que celle d'un livre blanc sur la culture : cet objet le moins signifiant du spectacle, délaissé complètement par les personnages et ignoré par la critique, garde en soi la totalité du sens de la représentation de la pièce et de la représentation théâtrale et socioculturelle mises ensemble ; il représente au fond l'essence même de la culture québécoise.

Il est intéressant de noter par ailleurs que la symbolique spécifique au syndrome de la page « blanche », du livre « blanc », avec ses multiples corrélations, se retrouve fréquemment dans les pièces produites au Québec. À cet égard, il suffit de penser à « l'admirable » page vide d'un album de famille, qui est jeté par la suite à la poubelle, dans la pièce fondatrice du répertoire québécois qu'est *Tit-Coq* ; au « livre dont on a jamais lu une ligne » (Bouchard, 1995 : 48) dans *Les muses orphelines* ; ou à la réaction si révélatrice du dramaturge Charles Charles, qui « effrayé devant la page blanche, [...] pleure en silence » (Chaurette, 1981 : 119-122), dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*. Dans tous ces cas, il s'agit d'un lieu commun, d'une sorte d'apriorisme fondamental, présent également dans d'autres pièces et d'autres secteurs de discours social ; c'est un élément de représentation dont il faut nécessairement tenir compte dans l'herméneutique et l'exégèse de la culture québécoise.

Plus encore, le modèle spécifique et généralisé de l'absence a des implications sérieuses – autant dans la pièce de Tremblay que dans d'autres pièces du répertoire québécois –, non seulement sur la nature de la représentation mais aussi sur celle du théâtre et, partant, de la théâtralité. Cela a été observé, entre autres, par Jean-Pierre Ronfard dans le cas de *Ha ha !...* : « Dans sa rigueur absolue le jeu de la poisse aboutit à la destruction du théâtre. [...] Qui mène aussi le théâtre à sa négation » (1982 : 8-9) ; par Louise Vigeant, dans le cas de *Vie et mort du Roi Boiteux* : « L'espace traditionnel est ainsi renversé comme un gant ! » (1989 : 50), « [d]ans ce mouvement [...], on assiste à une remise en question du principe même de la représentation » (p. 48) ; par Gilbert David et par Rodrigue Villeneuve, dans le cas de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* : « Le thème central est la Représentation – en fait l'impossibilité de la représentation, sa dissolution inéluctable au moment même où on croit s'en saisir » (David, 1988 : 107) ; « Serions-nous en présence d'un texte capable d'offrir matière à d'innombrables réflexions et de savants commentaires, mais dépourvue de "théâtralité", c'est-à-dire de ce que Roland Barthes définit comme un appel à la représentation ? » (Villeneuve, 1994 : 663).

Pour quiconque est un peu familiarisé avec le fonctionnement synchro-diachronique du discours social et de l'hégémonie, ces quelques exemples parmi cent apparaîtront comme une manifestation d'une logique de dénégation de la représentation, du théâtre et, au fond, de la théâtralité même. Cette contradiction qui affecte la représentation, et dont le film de Denys Arcand, *Jésus de Montréal*, rend compte de manière exemplaire, nous oblige en fait à revoir la notion habituelle de théâtralité, afin de la soustraire aux normes de l'universel et, conformément à certaines hypothèses d'André Belleau sur les rapports spécifiques de la société québécoise avec la culture, la désigner ici comme le symptôme d'une *théâtritude*, soit une mise en impasse constitutive du processus de la création, une altération profonde du principe de différenciation, qui mène à la négation, subtile parfois, du mécanisme de la théâtralité. Cette dynamique semble néanmoins fonctionner paradoxalement comme une force fondamentale de la production de la représentation et de la métareprésentation théâtrales, celles d'un spectacle que l'on pourrait saisir, dans une autre perspective déjà, comme un *petit rituel*³.

3. Pour plus de détails sur la dénégation du théâtral, la « théâtritude » et l'impossible représentation, je renvoie le lecteur à ma thèse de doctorat : « Le théâtre québécois dans tous ses discours. Linéaments d'une hégémonie socio-culturelle » (Przychodzeń, 1997).

Au fond, c'est avec ce genre de différences essentielles des modes de représentation – et là encore presque rien n'a été dit sur la spécificité du théâtre polonais et d'autres théâtres – que le traducteur de la pièce de Tremblay est inévitablement aux prises, sans en être tout à fait conscient. En relisant attentivement les deux textes avec leurs contextes, on s'aperçoit que la question québécoise disparaît progressivement et presque entièrement de la scène, devant les spectateurs polonais, dont la plupart s'avèrent incapables de saisir de nombreuses allusions au statut ambigu de cette province-pays dans la confédération canadienne. À cet égard, par exemple, le sens métaphorique et dérisoire du *Ô Canada* de la fin du spectacle leur échappe complètement, et même leur laisse croire à des connotations faussées, puisque la pièce, au moment de sa conclusion, apparaît comme un produit culturel typiquement et essentiellement canadien !

En tenant compte de la sémiotique généralisée des absences, on n'est pas du tout surpris que, dans *Les belles-sœurs* (pièce on ne peut plus « québécoise »), le mot Québec n'apparaisse nulle part, et que ce soit l'anonymat de l'espace dégradé, représenté par la simple cuisine et juxtaposé à la durée historique, celle de l'année 1965, qui « nomme » alors le plus efficacement le lieu (national) du drame. Notons que la didascalie initiale de la pièce (« L'action se déroule en 1965. Cuisine ») n'annonce pas une spatio-temporalité normale car, face à la durée proprement historique (et concrète), on devrait s'attendre à la présence d'une spatialité proprement sociale, soit « 1965, Québec », ou « 1965, Montréal », ou à la rigueur « 1965, la maison de Germaine Lauzon ». Rien de tel puisque le dramaturge opte ici pour le plus petit, le moins noble et le plus anonyme des lieux – la cuisine. C'est sur cette distorsion, presque une incompatibilité, que se fonde toute la dynamique du conflit dans la pièce, au cours de laquelle la cuisine se transforme en un symbole anonyme de la province, surtout au moment final du drame, quand les belles-sœurs, en quittant la scène, entament l'hymne national du Canada.

Pour plusieurs raisons, dont surtout la différence entre le partage administratif de la Pologne et celui du Canada, le passage à propos du vendeur de brosses : « Aie, y voyage à tous les coins d'la province, c't'homme-là ! » (Tremblay, 1972 : 53) a été traduit : « Ten człowiek zjechał wzdłuż i wszecz całą provincję Québec » (1990 : 64). Mais en inscrivant le nom de la province dans le texte, le traducteur met explicitement en scène le Québec et brise de cette manière le pacte du silence dont se nourrissait subrepticement toute sa représentation. Il donne un coup de pouce à la reconnaissance de la culture québécoise

en la mettant sur la carte (discursive) du monde, mais cela fait en sorte que, sur le plan métaphorique, le voyage de Marie-Ange Brouillette tout comme la réalisation du rêve de Germaine Lauzon n'ont pratiquement et malheureusement jamais eu lieu. Ainsi, en regard de toute la complexité sémiotique nationale, linguistique, géopolitique, historique et sociale dont la pièce est tellement chargée, très peu d'éléments réussissent à passer la frontière. Ce qui est traduit, ce sont surtout des éléments qui touchent aux conflits individuels (sociaux) considérés déjà comme plus universels. Ironiquement, donc, la pièce écrite en réaction contre une domination, un certain universalisme, reste en bonne partie condamnée à parler au nom de ce qu'elle désirait tellement dénoncer et subvertir au départ.

Janusz Przychodzeń a une formation en philologie romane, avec une spécialisation en culture québécoise, en sociocritique de la littérature et en analyse du discours social. Il a publié un ouvrage et plusieurs études sur la littérature au Québec (essai, théâtre, roman). Il est boursier de l'Université McGill, du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada et du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec. Il est chercheur postdoctoral à l'Université de Berkeley, à l'Université de Guadalajara et à l'Université de Toronto.

Bibliographie

- ACKERMAN, Marianne (1988), « Sweet Jesus ! Who's that, Ma ? », *Saturday Night*, June.
- BAK, Piotr (1995), « Głównie cechy dialektów polskich », *Gramatyka Języka Polskiego*, Warszawa, Wiedza Powszechna, p. 25-36.
- BÉLAIR, Michel (1973), *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac.
- BOUCHARD, Michel Marc (1995), *Les muses orphelines*, Montréal, Leméac.
- BOWMAN, Martin, et William FINDLAY (1994), « Québécois into Scots : Translating Michel Tremblay », *Scottish Language*, n° 13.
- BRISSET, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Montréal, Le Préambule.
- CHAURETTE, Normand (1981), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac.
- D'AUTEUIL, Georges-Henri (1968), « Les belles-sœurs », *Relations*, octobre, p. 286-287.
- DAVID, Gilbert (1988), « Formes et figures dans un rétroviseur », *Cahiers de théâtre Jeu*, juin, n° 47, p. 104-108.
- DUMONT, Fernand (1993), *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal.
- GODIN, Jean Cléo, et Laurent MAILHOT (1970), *Le théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges contemporains*, Montréal, Hurtubise HMH.
- KUNCEWICZ, Piotr (1995), *Leksykon Polskich Pisarzy Współczesnych*, Graft-Punkt, t. 2.
- PRZYCHODZEŃ, Janusz (1997), « Le théâtre québécois dans tous ses discours. Linéaments d'une hégémonie socio-culturelle ». Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill.
- RONFARD, Jean-Pierre (1982), « Préface », dans Réjean Ducharme, *Ha, ba !...*, Ville Saint-Laurent, Lacombe, p. 7-12.
- TREMBLAY, Michel (1972), *Les belles-sœurs*, Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel (1990), « Siostrzyczki », trad. de Józef Kwaterko, *Dialog*, n° 8, p. 50-83.
- VIGEANT, Louise (1989), *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia.
- VILLENEUVE, Rodrigue (1994), « Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans de Normand Chaurette », dans Aurélien BOIVIN, Roger CHAMBERLAND, Gilles DORION et Gilles GIRARD (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. VI : 1976-1980, Montréal, Fides, p. 663-664.

Jill Mac Dougall
Theatre Dynamics

La voix de l'autre : réflexions sur le théâtre migrant, l'œuvre d'Abla Farhoud et sa traduction anglo-américaine

*L'écriture de la modernité est celle qui se maintient
dans un espace entre identités, dans un espace hors-
identitaire. Ce ne sont pas les régimes d'appartenance,
mais les espaces de l'exil...*

Sherry SIMON,
« Espaces incertains de la culture »,
Fictions de l'identitaire au Québec.

Des espaces de l'exil

Réfléchir sur le théâtre migrant m'oblige d'abord à m'interroger sur ma propre pratique en tant que traductrice de pièces francophones aux États-Unis, vaste domaine où je vis en exilée, et à définir ce que j'entends par « la voix de l'autre ». Si l'expression évoque l'entreprise anthropologique – et la traduction se rapproche intimement de l'ethnographie –, il ne s'agit pas de construire un autre exotique. La traduction doit plutôt faire parler un sujet qui circule dans « un espace entre identités », une voix qui arrive des espaces de l'exil. Elle sonne

l'alarme et sème le doute sur tout projet identitaire totalisant. Véhiculée par l'art, cette voix ne peut pas éviter le politique.

Depuis près de vingt ans, je traduis des pièces de théâtre de la francophonie, d'auteurs européens, africains, antillais, québécois, dont la plupart sont des migrants, voyageant mentalement et physiquement entre des sphères culturelles et linguistiques. Ces voyages sont loin d'être de tout repos ; ce genre de tourisme est accompagné de conflits. Le terme francophonie en lui-même évoque une pluralité culturelle qui n'est pas une joyeuse fête postmoderne, mais un univers aux appartenances troubles, marqué par une histoire coloniale qui est pratiquement ignorée dans le contexte québécois¹.

Ma réflexion porte sur la traduction de « la voix de l'autre » dans le théâtre québécois, plus précisément à travers l'œuvre d'Abla Farhoud. Je pense que toute discussion sur le « théâtre d'ici vu d'ailleurs » devrait forcément comprendre les voix d'ailleurs qui ont marqué le théâtre québécois depuis les années 1970. Ce sont des voix de source où se mêlent la parole venue d'un autre espace et celle du voisin. C'est la voix de l'hétérogénéité même (L'Hérault, 1991) qui met en cause quiconque se réclame d'un sujet ou d'un théâtre national. C'est une voix qui dérange toute notion de frontières ethniques ou nationales.

Mais « l'ailleurs » qui constitue le public cible de mes traductions, c'est les États-Unis, siège du paradoxe américain et centre de pouvoir qui impose sa voix au monde entier, par le biais des médias de masse. Ce pays est aussi le lieu privilégié de la pluralité démocratique où le fracas des voix minoritaires empêche souvent d'entendre clairement la voix de la raison. Dans un pays essentiellement monolingue où toutes les minorités cherchent à se faire entendre, mon œuvre de traductrice confronte une série d'éléments qui restent mal connus aux États-Unis : la francophonie, le Québec et la culture moyen-orientale.

En somme, toute ma réflexion est un mouvement de va-et-vient entre des espaces de l'exil, entre le vaste ailleurs que représentent les États-Unis et le théâtre immigrant qui a marqué le paysage théâtral québécois, de Marco Micone

1. Dans l'imaginaire nationaliste, le Québécois persiste à se voir comme un colonisé cherchant la liberté, alors que dans la francophonie, le Québécois est perçu comme un être privilégié. Pour la majorité des African Americans, la francophonie équivaut au Tiers Monde, aux peuples de couleur ; le québécois est assimilé au « français des Blancs ».

à Wajdi Mouawad ; entre l'ailleurs qui imprègne l'œuvre d'Abla Farhoud et l'ailleurs que je cherche à traduire.

L'irruption de l'ailleurs dans le théâtre québécois

C'est durant les années 1980, avant la multiplication des repères culturels, avant l'avènement du Festival de Théâtre des Amériques et le succès foudroyant de créateurs comme Robert Lepage qui ont projeté la scène internationale sur la scène québécoise et la scène québécoise sur la scène internationale, que l'ailleurs a surgi dans le théâtre québécois grâce aux créateurs immigrés.

Si, contrairement à ce qui s'est produit aux États-Unis et au Canada anglophone, les voix minoritaires ont résonné tardivement sur la scène québécoise, c'est non seulement parce que ce théâtre est resté longtemps tourné vers sa propre quête identitaire et la protection de la langue, redoutant « la déchirure de l'ordre symbolique du pays » (Légaré, 1988 : 62), mais aussi parce qu'il y a eu peu de créateurs venus d'ailleurs qui travaillaient en français. Rares étaient les enfants d'immigrés qui, comme Farhoud, faisaient leurs études dans cette langue.

Ce contexte social a rendu plus percutant encore l'irruption bruyante de cette « voix étrangère » sur la scène montréalaise en 1979. Criant leur impuissance et leur marginalité dans un mélange de français, d'anglais et d'italien, les « gens du silence » parlent fort et beaucoup dans la première pièce de la trilogie de Micone. Autre figure pionnière de cette dramaturgie néo-québécoise, Farhoud a débuté avec *Quand j'étais grande*, au troisième festival du Théâtre Expérimental des Femmes en 1983. Croyant avoir écrit une pièce dénonçant l'injustice faite aux femmes dans un village libanais, l'auteure s'étonnait de voir que le public la percevait plutôt comme une « œuvre immigrante ».

Au cours des années 1980 et au début de la décennie suivante, la dramaturgie des écrivains d'ailleurs a pris son essor au Québec. Des auteurs établis comme Anne-Marie Alonzo et Pan Bouyoucas étaient répertoriés au catalogue du Centre d'essai des auteurs dramatiques. Des créateurs latino-américains tels Miguel Retamal et Alberto Kurapel introduisaient de nouvelles voix d'ailleurs. Enfin, une étoile montait sur les scènes montréalaise et internationale : Wajdi Mouawad.

Avec son besoin vital de reconnaissance internationale et sa capacité exceptionnelle d'œuvrer entre les marges et les grands courants, le théâtre québécois a su intégrer, et même exporter, ses voix d'ailleurs. Entre le succès à l'échelle

nationale de *Gens de silence* et le succès à l'échelle internationale de *Littoral* se trace le chemin du théâtre immigrant québécois. Réclamant d'abord sa place au sein de la communauté d'accueil, et aboutissant finalement au refus de l'étiquette « immigrant de service² », cette dramaturgie s'insère dans le théâtre mondial.

La quête de l'autre dans l'œuvre d'Abla Farhoud

Comme Mouawad, Farhoud est reconnue des deux côtés de l'Atlantique comme une figure de la dramaturgie francophone. Ses œuvres ont été produites au Québec, en France, en Belgique, en Côte-d'Ivoire, aux États-Unis et au Canada ; elles ont été publiées en français et en anglais ; elles ont été couronnées de prix (le Prix Arletty, le Prix Théâtre et Liberté de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) et, plus récemment, le Prix France-Québec 1999).

À l'opposé des portraits sociocritiques de Micone, l'œuvre de Farhoud relève d'une quête plus personnelle. Il s'agit moins de faire entendre la voix dissidente par rapport à la société dominante que de trouver la voix de l'autre à travers son expérience et son art. Quoique ses pièces soient peuplées de personnages arabes immigrés au Québec, son théâtre se centre moins sur l'immigration que sur l'émigration. La distinction est importante, car elle indique la rupture initiale d'un sujet migrant en quête d'un temps, d'un espace autre, d'une quête propre au sujet postcolonial :

Partir pour toujours, partir en sachant qu'on ne reviendra pas... quel étrange sentiment... différent de la peine, du chagrin, de la souffrance de tous les jours... Perdre un œil ou une jambe, et se voir en train de perdre son œil ou sa jambe, ce n'est pas tant la blessure qui fait mal que de savoir qu'on n'aura plus d'œil ni de jambe, savoir que c'est pour toujours... (Farhoud, 1998 : 54).

2. Dans le discours et la pratique des figures « d'ailleurs » du théâtre montréalais, on sent une lassitude d'être continuellement appelées à servir de porte-voix à l'immigrant. Micone se concentre depuis plusieurs années sur la traduction des classiques. Mouawad rejette le rôle du « Libanais de service » et poursuit une recherche sur le geste créatif (*Rêves*). Dans une communication à Venise, lors d'un colloque sur l'écriture migrante (en octobre 1999), Farhoud posait la question : « Immigrant un jour, immigrant toujours ? » Cette auteure, qui désire explorer d'autres thèmes que celui de la condition de l'émigrante, démontre que l'enfermement dans une étiquette équivaut à un ghetto. Cependant, cette marque de différence qui peut sembler dépassée sur la scène montréalaise reste une voie d'accès vis-à-vis d'autres marchés, notamment celui des États-Unis où la diversité sert encore de capital symbolique.

Mis à part les écrits où l'auteure donne libre cours à son goût pour le merveilleux et le conte³, et *Maudite machine* (Fahroud, 1999) – une fresque fantasque d'un quartier montréalais –, l'œuvre de Farhoud est dominée par la blessure du départ et l'impossible quête de la reconstitution du sujet migrant. Ses pièces semblent chargées d'une mission délicate : transmettre la mémoire qui s'échappe et qu'on ne pourra jamais posséder ; naviguer entre une langue maternelle que l'on connaît si mal et une langue minoritaire en Amérique du Nord ; inventer une langue pour dire les choses de la vie simplement, trouver le mot exact qui exprime l'essentiel. Quatre de ses six pièces (*Quand j'étais grande*, *Les filles du 5-10-15¢*, *Jeux de patience* et *Apatride*), de même que son roman (*Le bonheur a la queue glissante*), qui est en fait un long monologue très théâtral, traitent ouvertement de la douleur de l'émigration, du sujet sans port d'attache, de la quête d'une vérité à travers une langue toujours inadéquate.

« Ya bayé, ya immé... ana Kaokab... C'est trop difficile pour moi de vous parler en arabe. Je sais seulement des mots de tous les jours, des mots pour boire et manger » (Farhoud, 1993 : 9), dit la plus jeune des sœurs adolescentes condamnées à travailler dans le magasin de leur père pour gagner l'argent nécessaire pour repartir au Liban. Tout ce que Kaokab enregistre à l'aide de son magnétophone est destiné aux Martiens ou aux générations à venir ; mais ce qui s'adresse à ses parents, elle demande à Amira, la sœur aînée, de « le traduire ». Dounia, immigrante à Montréal de 75 ans, qui ne sait pas écrire, qui ne sait parler que l'arabe, souhaite que ses enfants traduisent sa mémoire, ses contes et proverbes, une sagesse du quotidien qu'elle confie à ces petits-enfants avec qui elle ne peut communiquer que par des gestes et des bribes de français.

La difficulté de communiquer avec l'autre dans l'espace de l'exil est le pivot de l'œuvre. Dans *Jeux de patience*, la Mère, une femme arrivée récemment d'un pays du Moyen-Orient déchiré par la guerre qui a coûté la vie de Samira, sa fille de 15 ans, s'oppose à sa cousine Monique/Kaokab, une romancière québécoise dont le double nom indique une ambiguïté identitaire. Pourquoi, demande la Mère à sa cousine, l'immense bibliothèque de l'auteure ne contient-elle aucun livre en arabe, aucun livre « qui parle de nous, même pas un conte populaire » ? Parce que, répond Monique/Kaokab, « je ne parle pas notre langue ». Forte de son expérience de colonisée, la Mère demande à sa cousine si elle n'aurait pas été séduite, conquise elle aussi par l'Occident. « On m'a poussée dans le train en

3. Son théâtre joué mais resté impublié comprend *Schéhérazade* (1992), *La possession du prince* (1993) et *Le Ramayana* (1995), une adaptation du poème épique indien.

marche, c'est tout. Je n'ai pas choisi d'émigrer. On ne m'a pas demandé mon avis ! » dit la romancière. « Le destin ne nous demande jamais notre avis. C'est ça la règle », réplique la Mère, terminant la discussion sèchement (Farhoud, 1997 : 48). C'est plus que la méconnaissance de la langue maternelle qui est ici en jeu. Par-delà la tension linguistique, il y a des perspectives culturelles qui, dans la vie quotidienne, séparent la Montréalaise de sa cousine. L'auteure vit seule, dans une ville paisible et dans le confort. La Mère arrive d'un pays détruit où elle a perdu sa fille unique. La Nord-Américaine croit en la volonté individuelle et va jusqu'à suggérer que sa nièce aurait choisi de mourir plutôt que de continuer à vivre l'enfer de la guerre. La femme du Moyen-Orient en doute et trouve arrogante cette foi dans le pouvoir personnel.

L'œuvre est traversée par un souci constant de trouver le verbe qui peut rejoindre l'autre et par la conviction que la parole peut franchir les barrières, et même rompre la chaîne de la violence. Cette lutte est inscrite dans la dramaturgie et la scénographie par des jeux de mise en abyme. Dans *Quand j'étais grande*, la sœur aînée essaie d'écrire son premier souvenir du pays de son enfance, souvenir d'une femme accusée d'adultère qui court éperdument pour échapper à la lapidation. Les mots que Myriam n'arrive pas à trouver se manifestent en images fugitives sur un écran au fond de la scène et dans la présence physique d'une femme qui court autour de la salle tout au long de la représentation. Dans *Les filles du 5-10-15¢*, la sœur cadette, se sentant prisonnière du magasin, enregistre ses pensées, souvent projetées hors scène, et risque sa vie pour récupérer ses bandes magnétiques qui brûlent dans l'incendie que les filles allument pour détruire leur prison. En tentant de l'empêcher, la sœur aînée crie : « Quand on brûle, il faut tout brûler » (Farhoud, 1993 : 62).

Dans *Jeux de patience*, Monique/Kaokab tente d'écrire dans un espace dominé par une immense bibliothèque, qui est aussi une carte du monde où les sites de conflits armés sont illuminés, et le terrain de jeu de sa nièce morte, dont l'esprit est véhiculé par l'actrice qui escalade les étagères. Dans *Le bonheur a la queue glissante*, il y a aussi une romancière, la fille de Dounia, qui cherche à capter le récit des secrets de sa mère qui, elle, jure de ne pas pouvoir parler et de ne jamais dévoiler ce qui fait honte, mais qui finit par remplir un livre de sa parole. Dounia, nom qui signifie « le monde » en arabe, Dounia, une « femme sans lettres » (Verduyn, à paraître) finit par trouver sa voix.

L'autoréflexivité dans l'œuvre accentue davantage la difficile transmission de la parole, la quête d'une voix qui sache rejoindre l'autre, que Farhoud elle-

même. Comme dans le rêve, il y a une troublante circulation du sujet. Qui écrit qui ? Est-ce la mère qui trouve sa voix, ou la fille rivée à son ordinateur dans *Le bonheur à la queue glissante* ? Est-ce Monique/Kaokab qui invente le monologue de Samira décrivant le jour de sa mort, ou l'esprit de la jeune fille qui souffle à l'oreille de l'écrivaine ?

Il ne s'agit pas d'enchaîner l'autre, mais de saisir l'instant d'une rencontre. Les pièces de Farhoud sont des rituels de remémoration qui cherchent à réconcilier le passé et le présent dans une rencontre qui va au-delà des barrières culturelles ou linguistiques. Il ne s'agit pas de détruire l'altérité, mais de créer le hiatus spatio-temporel qui permette une rencontre simple, simple comme le geste de Monique/Kaokab qui, dans la scène finale de *Jeux de patience*, offre une pomme à sa cousine qui l'accepte. En définitive, c'est aussi la rencontre avec le lecteur ou le spectateur qui est visée, un moment fugitif que je vise également à travers la traduction.

« English is broken here » : stratégies de traduction

La traduction de ce théâtre qui chevauche le monde québécois et un monde d'ailleurs pose des problèmes d'ordre politique, linguistique et esthétique lorsqu'elle est destinée à un troisième monde, celui des États-Unis. Non seulement la dialectique inhérente à toute traduction théâtrale est multipliée par la présence d'une autre voix, d'une autre langue que l'auteure et la traductrice cherchent à capter, mais la méconnaissance des univers culturels québécois et arabe ajoute un niveau de complexité qui rend encore plus improbable le moment de rencontre souhaité.

Parlant des États-Unis, mais d'une position délibérément marquée par la différence, la *performance artist* et critique culturelle américo-cubaine Coco Fusco remarque que l'un des « meilleurs résultats du climat culturel des dix dernières années est l'épanouissement d'une variété de pratiques et de perspectives artistiques qui témoignent de l'impossibilité de réduire l'identité culturelle à un paradigme simpliste⁴ » (Fusco, 1995 : 33). Il est bien connu que si les États-Unis sont un pays d'une grande diversité, ce n'est que récemment que les minorités ont su faire entendre leurs voix sur la scène nationale. Les artistes noirs,

4. « Perhaps the best result of the cultural climate of the past decade has been the flourishing of a variety of artistic practices and perspectives, which testifies to the impossibility of reducing cultural identity to a simplistic paradigm ». Je traduis.

latinos ou asiatiques ont voulu se démarquer de la culture WASP⁵ qui, paraît-il, deviendra aussi une minorité au ^{xxi}e siècle. En même temps qu'ils affirment leur différence par rapport à la voix hégémonique, ils imposent leurs différences de groupe. Un Américain d'origine mexicaine a peu en commun avec un immigrant brésilien ; une danseuse d'origine japonaise a peu en commun avec une poète coréenne. L'altérité elle-même est devenue un capital symbolique.

Mais en ce qui concerne la scène nationale, les voix arabes y sont encore peu présentes. À part les productions de l'Ubu Repertory à New York, je ne connais aucune production d'auteur arabe ni de pièce qui puisent directement aux sources culturelles arabes ou qui parlent des immigrés arabes. Malgré le fait que le gouvernement des États-Unis cultive des intérêts dans le monde arabe – ou peut-être à cause de cela justement –, la perception de l'Américain moyen dépasse rarement les stéréotypes dénoncés par Edward Saïd dans *Orientalism* (1979). Cette perception se réduit aux voiles et aux robes, au houmous et au taboulé, aux images Disney des *Mille et une nuits*, aux contacts anonymes qu'on aurait eus avec des chauffeurs de taxis. Si des individus de la communauté arabe américaine ont fait des efforts pour être entendus dans les médias de masse, ils n'en ont fait aucun dans les arts.

Dans ce climat, traduire une œuvre imprégnée de références arabes est à la fois un défi et, pour moi, une nécessité idéologique. Quant au contexte québécois qui joue un grand rôle dans la saisie de cette œuvre, il reste un ailleurs mal connu et donc difficile à traduire. Cet ailleurs double inscrit dans la traduction de Farhoud exige des stratégies qui dépassent la simple transposition linguistique. Peut-être s'agit-il moins de stratégies après tout que d'un concept que je résumerais en empruntant une phrase de Fusco : « English is broken here. » Il s'agit, tout en travaillant dans « the world language », de briser la langue afin qu'à travers ses fissures percent d'autres réalités linguistiques et sociales. Il s'agit d'un jeu paradoxal, car tout en rendant les personnages familiers, en permettant l'identification avec eux, tout en faisant le pont entre la communauté présentée dans l'original et le public cible, la traductrice doit aussi rappeler au spectateur qu'il est question d'un ailleurs.

Dans les quatre œuvres de Farhoud dont j'ai parlé, les contextes québécois et montréalais jouent un rôle important. Dessinée en filigrane, la communauté

5. White Anglo-Saxon Protestant.

d'accueil n'est jamais vue comme une opposante hostile, mais comme un élément absent qui accentue l'isolement de l'immigrant. Dans *Quand j'étais grande*, la petite fille née et éduquée au Québec représente pour sa sœur aînée la voie de l'assimilation et la voix inconsciente du pays d'origine. Dans *Les filles du 5-10-15¢*, le monde extérieur est figuré par les clients anonymes qui passent dans le magasin, personnages d'une petite ville provinciale, qui relèvent du cliché. Le titre de la pièce indique aussi l'isolement des deux sœurs, les « filles du 5-10-15¢ » dont personne ne semble connaître le nom. Dans *Jeux de patience*, l'auteure libano-qubécoise et sa cousine évoluent dans le monde clos du cabinet de l'auteure, un monde où pénètre le fracas des guerres lointaines en contraste avec la paix insouciant de l'hiver montréalais. Curieusement, puisque Dounia est de la première génération et ne sait pas parler le français, c'est peut-être dans *Le bonheur a la queue glissante* que l'enracinement est le plus grand, les rapports avec la communauté d'accueil les plus soutenus. Ces liens sont tissés dans les souvenirs du personnage de gens qui l'auraient aidé à s'adapter et dans ses rapports avec ses enfants et ses petits-enfants devenus Québécois ou nés au Québec.

Le Québec habite ces œuvres, et il ne peut être question de l'adapter à un contexte États-Unien, de transposer l'action à Philadelphie, par exemple, une ville dont la grandeur et la diversité ethnique ressemblent à celles de Montréal. Dès lors, le traducteur a un problème : comment traduire le contexte de l'original alors que le public cible n'en a qu'une connaissance indirecte ? Comment faire comprendre que le milieu dans lequel surgit cette « voix d'ailleurs » est un contexte francophone avec ses propres problèmes reliés à son statut minoritaire en Amérique du Nord. Les ailleurs s'enchaînent.

Si on ne peut pas reconstituer le contexte québécois, on peut le suggérer et ainsi laisser entrevoir son altérité. Outre les références contenues dans les dialogues et les didascalies, la langue peut servir à indiquer au public l'existence d'une autre réalité. Au lieu de domestiquer le texte, au lieu d'aplatir les références culturelles, mon projet est de les souligner, de rompre le flot du familier avec des mots qui signalent l'étrangeté. Plutôt que de remplacer des métaphores et des proverbes par des expressions habituelles plus ou moins équivalentes, on peut traduire littéralement et ainsi retrouver le sens premier : « un cheveu sur la soupe » n'est jamais aussi pleinement déplacé que « a hair in the soup ». Et le lecteur ou le spectateur sera plus enclin à dire que l'œuvre « ne ressent pas la traduction ».

Une autre façon de rappeler que nous sommes ailleurs est d'insister sur la prononciation francophone des noms propres, de ne pas transformer la rue Saint-Laurent en Saint Lawrence Street, de ne pas appeler Véronique Veronica. Cela peut poser des problèmes pour les comédiens américains. Et c'est tant mieux : soit ils apprennent, soit ils butent sur les mots et rappellent au public qu'ils incarnent un ailleurs sur la scène. Comme dit Lepage, la langue peut servir de costume⁶, un costume dont les coutures sont plus au moins évidentes selon l'acteur.

L'insertion du français joue alors un rôle similaire aux mots arabes qui parsèment le dialogue de Farhoud, dans la mesure où ils rappellent une altérité multiple, une condition d'aliénée que le public est appelé à partager. Les expressions transposées directement de l'arabe ne devraient poser que les difficultés techniques de la transcription phonétique qui diffère du français à l'anglais et, encore une fois, de la capacité des comédiens à reproduire les phonèmes et à s'en approprier le sens. Même ici cependant la traduction ne peut être transparente, car la parole fluctue toujours selon le contexte de l'échange et la connaissance des interlocuteurs. Dans une tentative de retrouver la langue citée, ou du moins de la laisser transparaître, j'ai fait figurer les caractères en arabe dans les éditions de *Quand j'étais grande* et du *Bonheur à la queue glissante*. Ces caractères ne sont plus alors des lexèmes pour la majorité des lecteurs, mais du graphisme pur qui évoque une langue inconnue.

Est-ce que cette utilisation de la langue arabe comme un symbole d'elle-même renvoie à l'éternelle quête de la langue et de l'ineffable ? Ou est-ce qu'elle pêche par son souci d'exotisme décoratif ? Le problème même de la représentation orientaliste est très souvent soulevé explicitement par l'ironie, comme dans *Jeux de patience*, lorsque la Mère se moque des expressions archaïques de sa cousine et du fait que celle-ci apprend l'arabe en lisant *Les mille et une nuits*. Par ailleurs, des contes qui rappellent les narrations de Schéhérazade surgissent souvent dans l'action dramatique. Les contes, au même titre que les proverbes et les longs monologues poétiques qui entrecourent le dialogue naturaliste, en français ou en anglais « de tous les jours », dessinent en sous-texte la langue manquante.

6. « [...] language is like a costume you put on » (Robert Lepage, cité par Hunt, 1989 : 117).

Les passages lyriques résistent particulièrement à la traduction anglaise, connue pour son économie. Il s'agit alors non pas d'adapter les mots à la langue mais la langue aux mots. « English is broken here. » Et ce faisant, elle révèle les riches possibilités d'une langue inconnue, des voix nouvelles, des voix de l'altérité qui nous parlent des espaces de l'exil, terres à découvrir et à rencontrer.

Jill Mac Dougall, traductrice, critique, metteuse en scène et animatrice au théâtre, a travaillé en France, au Zaïre, en Côte-d'Ivoire, au Québec et aux États-Unis. Elle a publié des articles critiques en français et en anglais, des traductions de pièces francophones et deux livres : Performing Identities on the Stages of Quebec et Contaminating Theatre. Intersections of Theatre, Therapy, and Public Health. Elle enseigne le théâtre aux États-Unis et y codirige le Theatre Dynamics.

Bibliographie

- BERTIN, Raymond (1999), « Vivre le monde/A global experience », *Théâtre Québec. Bulletin d'information sur l'activité théâtrale au Québec*, CEAD, p. 2-9.
- BRISSET, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule.
- CENTRE DES AUTEURS DRAMATIQUES (1994), *Théâtre québécois. Répertoire du Centre des auteurs dramatiques*, Montréal, VLB/CEAD.
- CENTRE DES AUTEURS DRAMATIQUES (1998), *Québec Plays in Translation : A Catalogue of Québec Playwrights and Plays in English Translation*, Montréal, CEAD.
- FARHOUD, Abia (1993), *Les filles du 5-10-15*, Carnières (Belgique), Éditions Lansman. [« The girls from the five and ten », trad. de Jill Mac Dougall, dans *Plays by Women. An International Anthology*, New York, UBU, 1988, p. 103-159.]
- FARHOUD, Abia (1994a), *Quand j'étais grande*, Solignac, Le bruit des autres. [« When I was grown up », trad. de Jill Mac Dougall, *Women & Performance*, n° 9, 1990, p. 120-143.]
- FARHOUD, Abia (1994b), *Apatride*. Inédit. [*Apatride*, trad. de Shelley Tepperman, 1997. Inédit.]
- FARHOUD, Abia (1997), *Jeux de patience*, Montréal, VLB. [« Game of patience », trad. de Jill Mac Dougall, dans *Plays by Women II*, New York, UBU, 1994, p. 37-84.]
- FARHOUD, Abia (1998), *Le bonheur à la queue glissante*, Montréal, l'Hexagone. [*Dounia, A World*, trad. de Jill Mac Dougall, 1999. Inédit.]
- FARHOUD, Abia (1999), *Maudite machine*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- FUSCO, Coco (1995), *English is Broken Here : Notes on Cultural Fusion in the Americas*, New York, The New Press.
- HUNT, Nigel (1989), « The global voyage of Robert Lepage », *TDR*, vol. 33, n° 2.
- LACHANCE, André (1999), « Marco Micone : ni traduire, ni trahir », *Recto Verso*, n° 278, p. 8-14.
- LAMAR, Celita (1996), « Defining marginal spaces : Three plays by Anne-Marie Alonzo, Abia Farhoud, and Pol Pelletier », dans Michael BISHOP (dir.), *Thirty Voices in the Feminine*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, p. 190-198.
- LAMAR, Celita (1997), « Resetting the margins : Abia Farhoud's dramatization of the female immigrant experience in Quebec », dans Roseanna LEWIS DUFAULT (dir.), *Women by Women*, London, Associated University Presses, p. 136-146.
- LÉGARÉ, Anne (1988), « D'un lieu, l'autre », *Conjonctures 10-11*, « Le Québec et l'autre », n° 10-11, p. 59-70.
- L'HÉRAULT, Pierre (1991), « Pour une cartographie de l'écriture hétérogène : dérives identitaires des années 1980 », dans Sherry SIMON, Pierre L'HÉRAULT, Alexis NOUSS et Robert SCHWARTZWALD, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, p. 53-114.
- MAC DOUGALL, Jill (1990), « Growing, growing, grown... Analysis of a work in progress », *Women & Performance*, n° 9, p. 144-155.

- MAC DOUGALL, Jill (1997), *Performing Identities on the Stages of Quebec*, New York, Peter Lang.
- MICONE, Marco (1982a), *Gens du silence*, Montréal, Québec/Amérique. [« Voiceless people », trad. de Maurizia Binda, dans Marco MICONE, *Two Plays*, Montréal, Guernica, 1988, p. 85-164.]
- MICONE, Marco (1982b), *Addolorata*, Montréal, Guernica. [« Addolorata », trad. de Maurizia Binda, dans Marco MICONE, *Two Plays*, Montréal, Guernica, 1988, p. 85-164.]
- MICONE, Marco (1988), *Déjà l'agonie*, Montréal, l'Hexagone. [*Beyond the Ruins*, trad. de Jill Mac Dougall, Toronto, Guernica, 1995.]
- MORF, Nicole (1989), « Bribes identitaires sur le Québec », *Conjonctures*, « Cultures en exil », n° 12, p. 5-32.
- MOSS, Jane (1996), « Multiculturalism and postmodern theater : Staging Québec's otherness », *Mosaic*, « Idols of otherness : The rhetoric and reality of multiculturalism », vol. 29, n° 3, p. 75-96.
- MOUAWAD, Wajdi (1992), *Journée de nocces chez les Cromagnons*, Montréal, CEAD.
- MOUAWAD, Wajdi (1999), *Rêves*. Inédit.
- MOUAWAD, Wajdi, et Isabelle LEBLANC (1999), *Littoral*, Montréal, Leméac.
- PARÉ, François (1992), *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir.
- SAID, Edward (1979), *Orientalism*, New York, Random House.
- SIMON, Sherry (1988), « Speaking with authority : The theatre of Marco Micone », dans Marco MICONE, *Two Plays*, Montréal, Guernica, p. 165-178.
- SIMON, Sherry (1991), « Espaces incertains de la culture », dans Sherry SIMON, Pierre L'HÉRAULT, Alexis NOUSS et Robert SCHWARTZWALD, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, p. 13-52.
- SIMON, Sherry (1994), *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- SIMON, Sherry (dir.) (1995), *Culture in Transit : Translating the Literature of Quebec*, Montreal, Vehicule Press.
- SIMON, Sherry (1999) « L'appartenance hybride », dans Diane LAMOUREUX, Chantal MAILLÉ et Micheline DE SÈVE (dir.), *Malaises identitaires*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage.
- VENUTI, Lawrence (dir.) (1992), *Rethinking Translation*, London, Routledge.
- VERDUYN, Christl (1992), « La voix féminine de l'altérité québécoise littéraire », dans Yolande GRISÉ et Robert MAJOR, *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, p. 379-390.
- VERDUYN, Christl (à paraître), « Femme(s) sans lettres », dans Lucie LEQUIN et Catherine MAVRIKAKIS, *La francophonie au pluriel : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, l'Harmattan.

Jean-Pierre Ryngaert
Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

Le Québec comme réserve d'émotion et territoire de l'âme pour les Français : Michel Tremblay et Daniel Danis à Paris

Dans l'histoire déjà longue et parfois tourmentée du théâtre québécois en France, j'ai retenu deux extrêmes : la visite fondatrice des *Belles-Sœurs* à Paris, en 1973, et la mise en espace, déjà rendue banale, de *La langue des chiens de roche* de Daniel Danis au Théâtre Ouvert, par un metteur en scène français, Michel Didym, en 1998. Vingt-cinq ans séparent les deux événements que j'ai souhaité mettre côte à côte afin d'en souligner les reliefs et les aspérités. Pour nuancer, il faudrait analyser chacune des étapes intermédiaires. Je me contenterai de ces couleurs fortes, peut-être excessives, avec l'espoir qu'elles révèlent des contradictions de chaque côté de l'Atlantique et que, nous disant quelque chose du théâtre de l'autre, elles nous parlent aussi de nos théâtres respectifs, fussent-ils imaginaires. J'ajoute que je m'appuie essentiellement sur les dossiers de presse inégalement fournis mais

également révélateurs¹, sur ma connaissance des textes, sur ma présence au spectacle de Danis et sur mon expérience des théâtres québécois et canadien².

Les très officielles Belles-Sœurs

Les Belles-Sœurs a été jouée pour la première fois³ en France, du 22 novembre au 8 décembre 1973, à l'Espace Pierre Cardin, pendant deux semaines, par la Compagnie des Deux chaises et dans la mise en scène d'André Brassard, sous l'égide du ministère des Affaires extérieures du Canada. Il s'agit d'une visite officielle, donc, dans le théâtre chic d'un quartier chic, visite subventionnée dans un théâtre très privé, pour une série de représentations très courte ; et plusieurs journalistes en regrettent la brièveté. Souvenons-nous qu'il y a environ 300 spectacles différents chaque soir dans Paris et sa banlieue, et qu'il faut du temps pour que l'information circule et pour que la presse fasse son office. D'ailleurs, les critiques ne se déplacent plus automatiquement pour chacune des créations, et la place consacrée au théâtre dans les journaux commence à se réduire.

Cette situation ne concerne pas le spectacle en visite, dénué d'objectif commercial. Le dossier de presse annonce la couleur – « acte de naissance du théâtre québécois » –, bien que Tremblay se défende d'être venu chercher une quelconque reconnaissance française : « Je ne suis pas venu me faire consacrer par Paris, mais montrer une pièce dans une langue que j'aime », dit-il dans *Le Monde*, et sans doute est-ce une précaution utile.

1. Il s'agit des dossiers de presse que l'on peut consulter à la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris. Pendant longtemps, ces dossiers ont été patiemment construits par les bibliothécaires ; faute d'un personnel suffisant, cette tradition n'existe plus. Outre les avant-premières signalées et moins intéressantes pour nous, les articles critiques, tous datés des premiers jours des représentations, sont de Jacques Cellard (*Le Monde*), Jean-Jacques Gautier (*Le Figaro*), Dominique Jamet (*L'Aurore*), Pierre Marcabru (*France-Soir*) et Patrick de Rosbo (*Combat*) ; quant à l'article des *Nouvelles littéraires*, il n'est pas signé. On prendra note que ces indications seront mes seules références bibliographiques à ces articles sur *Les Belles-Sœurs* parus dans des journaux qui sont des titres importants de la presse française à cette époque.

2. Au cas où ce serait une précaution méthodologique utile, je précise ici que, à l'époque de la visite des *Belles-Sœurs* à Paris, je venais de rentrer d'un séjour de quatre ans à Ottawa ; que j'avais été comédien au Centre national des arts (1971-1973) ; que j'avais écrit un article sur le texte dès 1971 dans *Livres et auteurs québécois* ; et que je n'ai pas vu les représentations parisiennes, car je travaillais à ce moment-là loin de la capitale. Je ne sais d'ailleurs pas si j'y serais allé ; mes concitoyens m'horripilaient chaque fois qu'ils s'intéressaient – d'une manière forcément maladroite de mon point de vue – au Canada. On en trouve encore peut-être trop de traces dans mon ironie actuelle. Il faut croire que je rêvais – et que je rêve encore sans doute – d'exclusivité amoureuse.

3. Une autre visite avait eu lieu auparavant, mais elle était passée inaperçue.

Contrairement à mes préjugés, qui m'en faisaient craindre la froideur, la presse est venue, dès les premiers jours, et elle s'est montrée favorable, voire enthousiaste ; l'acte de naissance a bien été enregistré. Une première lecture du recueil d'articles de presse pourrait même s'avérer décevante pour le chercheur, comme s'il n'y avait pas grand-chose à signaler : tout s'est bien passé et tout le monde semble avoir « aimé ça », texte, mise en scène et comédiennes. Dès lors, c'est le détail de l'accueil qui va nous intéresser, l'analyse plus précise des articles et ce qu'ils racontent du mode de réception.

Du côté de la langue

Les représentations ont été placées, et cela n'est pas une surprise, sous le signe de la langue. Le dossier de presse donne des définitions du joual et prend des précautions pour qu'il n'y ait pas d'erreur sur la nature du produit. Du côté québécois comme du côté français, on veut que la « compréhension » soit excellente. Un lexique d'une page est inclus dans le programme. Des avant-premières comme celle du *Figaro* rassurent les futurs spectateurs avec des exemples : « Vous voyez, le joual – ou dialecte québécois – n'est pas si difficile à comprendre. Et les 15 comédiennes de cette pièce sans hommes ont reçu la consigne d'articuler... » Les deux problèmes, le lexique et l'accent, sont considérés comme réglés par la plupart des journalistes, même quand ceux-ci soulignent la vitesse d'élocution des actrices. L'ensemble des articles a suivi le mouvement. Le plus étonnant est que le journal *Le Monde* a publié une critique dithyrambique, titrée « Quinze femmes du Québec », remarquablement informée, signée par un journaliste habituellement responsable des rubriques linguistique et grammaticale, Jacques Cellard. J'ai vérifié auprès du journal : celui-ci ne s'occupait pas de théâtre, et ma mémoire ne me jouait pas de tours. Échafaudons quelques hypothèses : *Le Monde* est un journal si sérieux que, pour rendre compte de cette manifestation artistique, il envoie un linguiste ; ou bien celui-ci, un passionné, convainc la rédaction ; ou bien le titulaire de la rubrique n'a pas envie de se déranger pour un texte contemporain qui serait difficile à comprendre. L'éloignement dans le temps rend ces hypothèses invérifiables. Cependant, en lisant l'article, je pense que le statut du linguiste a justifié sa présence :

Ici encore on remerciera les interprètes d'avoir rendu la pièce de bout en bout « lisible » à un public parisien ; et on appréciera l'exploit que représente cette clarté en se souvenant que le joual n'est « ni » la langue du Québec ni même celle de Montréal [...] mais une langue miroir, à

la fois vraie et littéraire, dans laquelle se réfléchit la servitude et la prise de conscience d'un peuple,

écrit Cellard, réagissant en spécialiste et en passionné des questions de langage.

Cette question de compréhension linguistique sera au cœur de l'exportation des textes de théâtre québécois en France pendant très longtemps, culminant avec les commandes de traduction, comme si le lexique était l'essentiel et que le joual avait l'exclusivité des difficultés linguistiques de tous les textes de théâtre du monde. Tout le reste, et notamment le contexte culturel ou politique, aurait été limpide !

En attendant, ils l'ont tous aimée la langue. Avec lyrisme, comme Dominique Jamet dans *L'Aurore* :

J'avoue raffoler pour ma part de ce rude et fruste parler québécois qui roule ses « r » comme des cailloux, qui traîne sur les fins de mots comme un paysan revenant des champs, qui croque à l'oreille comme une pomme sous la dent, qui a gardé à travers les humiliations et malgré les altérations tant du français d'autrefois, qui nous restitue dans sa saveur l'accent perdu de nos provinces, l'accent gardé intact par la « belle province » perdue.

Avec sérieux, comme Cellard : « *Les Belles-Sœurs* sont en joual comme Andromaque est en alexandrins, parce qu'il faut une langue à une œuvre, et une forte langue à une œuvre forte. » Et, ajoute-t-il plus loin : « Nous avons [le privilège], après que l'oreille s'est faite à cette parlure colorée, d'y retrouver une langue à la fois nôtre et autre. » Mais les journalistes ne prennent pas pour autant conscience du contexte ni de la guerre linguistique : « Il n'est pas jusqu'aux inévitables emprunts à l'anglais qui dans leur déformation ou leur transposition ne me paraissent signe de bonne santé. Ainsi "T'es ben smatte" ou "une journée à shop" », avoue Jamet. Certains montrent à la fin de l'article qu'ils apprennent vite : « Si vous avez votre voyage du théâtre de tous les jours, je vous garantis que vous ne vous achalerez pas. »

L'altérité est dans le fond difficile à admettre linguistiquement. Plusieurs journalistes tombent dans le panneau d'un rapprochement artificiel. Ils n'examinent pas la langue pour elle-même, mais en tant qu'une excroissance ou une

bizarrerie de la langue française, notamment en renvoyant à son histoire. Un exemple frappant figure dans *Le Figaro* :

Tout cela est bien pittoresque. Mais l'intérêt majeur que nous éprouvons est sans doute suscité par l'effet que nous produit ce fameux langage plus ou moins patoisant. [...] À quoi je pensais ? À la famille Hernandez. Et ce que je retrouvais ? Beaucoup des intonations de ma Normandie natale : le pays de Caux, Dieppe, le faubourg pêcheur du Pollet, ou les environs de Rouen, d'Elbeuf... Et aussi une France rustique d'il y a des tas d'années... Mais ce théâtre là, lui, est original, et québécois de maintenant.

Figures de l'appropriation culturelle

Parmi les références au Canada utilisées, on rencontre inévitablement celle à Maria Chapdelaine. « L'anti-Maria Chapdelaine » est d'ailleurs le titre d'un entre-filet en avant-première, du *Figaro*. On trouve aussi une allusion au feuilleton télévisuel *Quelle famille !*, lors d'un entretien avec Tremblay, à cause de l'homonymie avec la famille Tremblay de la série ! Dans *L'Aurore*, le portrait de l'auteur tend vers la mythologie bûcheronne : « [...] une sorte de colosse de trente ans aux cheveux longs et au regard d'une douceur enfantine. »

Pour rendre compte de l'autre, on le tire à soi plutôt que d'aller vers lui. Avec une bonne volonté un peu didactique, les critiques cherchent des équivalences françaises qui parlent aux lecteurs. Ainsi, deux d'entre eux se réfèrent à la « famille Hernandez », archétype de la famille rapatriée d'Algérie, célèbre pour son accent de pieds-noirs (le côté « famille Hernandez au Canada »). Deux journalistes convoquent Henri Monnier⁴ : « On songe à une sorte d'Henri Monnier canadien, s'attachant non pas à peindre des imbéciles, mais d'honnêtes gens crétinisés. » On a déjà noté le rapprochement un peu étonnant avec Racine et *Andromaque*. Mais le lieu commun dominant concerne le passage à l'universel, éventuellement pour nous parler à nous, ou à nous *aussi*, Français :

Pour la première fois, me semble-t-il, le théâtre canadien, traitant d'un sujet local, atteint à l'universel, car cette banlieue du Québec, nous

4. Précisons, si nécessaire, que Henri Monnier est un caricaturiste, romancier, auteur dramatique français du XIX^e siècle, créateur du personnage de Monsieur Prudhomme, type immortel du bourgeois caricatural et grotesque. Le rapprochement culturel ne relève pas de l'évidence.

aurions tort de l'oublier, pourrait être aussi celle de Paris. Et c'est pourquoi, il est bon d'aller voir les *Belles-Sœurs*, pièce qui dit tout haut ce que les Français ont même perdu l'habitude de dire tout bas.

J'avoue ne pas bien comprendre ici l'allusion à ce qui serait « dit tout bas ». Quelqu'un suggère que la langue de Tremblay « garderait ses significations et sa vérité humaine en berlinois à Berlin, en milanais à Milan et en cockney à Londres – privilège d'un théâtre qui est en même temps d'une date et d'un lieu, d'aujourd'hui et de partout. » On ne saurait être plus explicite ni plus heureux de se sentir interpellé par cet universel-là.

Un tout petit *speak white*

L'aliénation dont il est question, quand il en est question, n'est pas vraiment nommée si ce n'est par Jamet qui voit ceci : « Sous les bigoudis et les chapeaux à l'américaine [...] elles ont gardé une âme de paysannes déracinées. » Pour sa part, Cellard tient à y voir une tragédie classique : « Comédie de Bécassines ? Certainement pas. Tranches de vie ? À la rigueur. Disons une tragi-comédie classique dans son principe (qu'en un lieu, en un jour...) révolutionnaire dans sa volonté et son expression... » Le contexte sociopolitique n'est jamais nommé. La bataille de la langue n'est pas vraiment prise en compte, ou peut-être est-elle totalement méconnue. Le passage à l'universel est commode, car il permet de ne pas se soucier de ce qui se passe vraiment localement. Le bon accueil diplomatique évacue toute allusion au nationalisme.

Il y a quelques exceptions cependant : « Tremblay s'en tient à la "vérité crue" et c'est cette vérité crue que restitue drôlement, cruellement, la compagnie canadienne des Deux chaises », écrit Marcabru dans *France-Soir*, sans commenter davantage cette « vérité crue ». Un très bref article non signé des *Nouvelles littéraires* est titré « Speak white ». Il demeure énigmatique et très marginal :

C'est d'abord la réalité de la condition féminine québécoise qu'il nous raconte, mais c'est en fait la condition du monde ouvrier de son pays qu'il traduit, et, par delà, l'impossible situation faite aux « petites gens » [...] le racisme est en tout : parlez français au Canada hors de Québec et vous pourrez vous entendre dire : *speak white* (« parlez blanc ») comme à New-York, comme à Durban.

Voilà le seul article qui parle directement, mais très allusivement, de la situation politique. Or, il s'agit d'un hebdomadaire littéraire, et pas d'un quotidien engagé... Patrick de Rosbo dans *Combat* est tout aussi énigmatique ; déçu, il ne dit pas vraiment de quoi ou pourquoi :

Il semble que la mise en scène d'André Brassard ait seulement consisté à ouvrir le couvercle de la boîte où étaient emprisonnées les sauterelles aliénées et furibondes, que la pièce de M. T. se soit contenté de leur laisser la parole. Un déclic et voilà débridée, lancée dans l'espace, la faconde inépuisable (à la longue un peu vertigineuse pour nos facultés d'attention), mais nous ressentons surtout très fortement le néant assourdissant de tout ce bruit. Cela seul comptait. D'ailleurs, qu'avaient-elles d'autre à nous confier ?

Il n'est pas question de reprocher à des journalistes de théâtre, qui ne font que refléter la réalité française, de méconnaître la situation linguistique ou de ne pas faire le lien avec le contexte politique. Pourtant, de Rosbo, sans y répondre, pose bien ici la question de ce qu'il pourrait y avoir d'essentiel derrière tout le « bruit » fait par les belles-sœurs.

Ambiguïtés

Sans qu'elle les ait vraiment analysées, la critique française éclaire certaines ambiguïtés du texte et du spectacle, voire du dossier de presse. Celles-ci concernent principalement le statut du joul et la question de l'aliénation.

Tremblay écrit-il en « joul » ? S'agit-il d'une « vraie langue » ou d'une « langue-miroir » fabriquée pour la circonstance ? Cette langue est-elle dénoncée comme étant une source d'aliénation ou comme participant à l'aliénation, ou bien, au contraire, y a-t-il une vraie satisfaction de mettre enfin sur la scène une langue plus proche de celle parlée ordinairement ? L'ensemble de la critique française se réjouit beaucoup d'entendre cette langue, qui donne l'occasion de cultiver la nostalgie du « vieux français » ou du « patois de nos provinces ». Elle ne bronche pas devant les anglicismes, mais ne réagit pas non plus au problème politico-linguistique sous-jacent, lié à la proximité de l'anglais. Il est surprenant d'entendre Jean-Jacques Gautier s'émouvoir, et en même temps se tromper totalement de question – cela me rappelle ma Normandie natale, dit-il en substance – lui qui, par ailleurs, s'affiche comme puriste et farouchement conservateur. La question de la langue est ramenée au passé, aux racines, au « cousinage » ; à aucun

moment elle n'est ramenée à un combat ou à un vrai problème de prise de parole et d'expression au présent.

Corollaire de cette question, celle de l'aliénation. De quoi s'agit-il exactement pour les Français? Il semble qu'ils l'apparentent à un phénomène universel. *Grosso modo*, les pauvres et les femmes connaîtraient partout l'aliénation, dans n'importe quelle banlieue du monde. En analysant la situation particulière, on accéderait à l'universel. Mais la situation particulière est-elle vraiment mesurée à travers la représentation? N'y a-t-il pas un habillage rapide, à coups de généralités un peu sentencieuses, un affichage : avons-nous compris la « profondeur » de la pièce, qui relève du tragique? Mécaniquement, cela donne parfois des explications confondantes, du type : ces paysannes déracinées sont aliénées par la société de consommation américaine.

La plupart des critiques ont ri et ont été émus par *Les Belles-Sœurs*, sans vraiment déceler l'enjeu que pouvait représenter l'occupation provocante de la scène par ces femmes. Pourtant, le dossier de presse donnait clairement tous les éléments. Il n'est cependant pas si simple de faire la relation, pour des Français en tout cas, entre l'aliénation dont il est question et le monde qui est présenté sur scène. Son « pittoresque », son comique, l'efficacité spectaculaire de la dénonciation pouvaient l'emporter sur tout le reste.

La langue des chiens de roche, déjà assimilée ?

Un Québécois de Paris

La langue des chiens de roche a été présentée quelques jours au Théâtre Ouvert à Paris⁵, à la mi-octobre 1998. Une mise en espace au Théâtre Ouvert est une sorte de mise à l'essai d'un texte, après trois semaines de répétitions, sous la direction d'un metteur en scène et en présence de l'auteur. Cet affrontement du plateau sous forme d'un « chantier » exclut, on l'imagine, toute précaution diplomatique, toute étiquette trop officielle. Quand un auteur étranger est invité, il est considéré au même titre qu'un auteur français et il accepte les règles du jeu : être un peu « un auteur à l'essai ». Certes, Danis avait déjà été créé à Paris. *Celle-là* avait été montée par Alain Françon au Théâtre Ouvert, et avait obtenu le Prix du syndicat de la critique 1995 pour la meilleure création *française*. Quand un

5. Théâtre Ouvert est un centre dramatique national dirigé par Lucien et Micheline Attoun, spécialisé dans les écritures contemporaines.

auteur revient dans des circonstances moins officielles, il accepte donc de faire partie des auteurs « en travail ». Christian Rioux, correspondant du *Devoir* à Paris, précise d'ailleurs que, « [à] Montréal, *La langue des chiens de roche* n'avait été montée que dans le cadre d'un cours animé par Claude Poissant au Conservatoire d'art dramatique, en mai 1998 ». Nous ne sommes donc plus du tout dans le cadre de l'exportation, dûment estampillée, d'un auteur québécois se risquant à la grande traversée, mais dans le passage ordinaire d'une frontière banale par un artiste qui travaille là où on lui propose de travailler. À la limite, *La langue des chiens de roche* serait mieux servie à Paris qu'à Montréal, en tout cas elle y serait servie plus tôt. Cette abolition des barrières est réjouissante – Danis était d'ailleurs annoncé pour octobre 1999 au Théâtre national de la Colline. Elle n'est cependant pas sans conséquences sur les phénomènes de réception, quand on sait la tendance très française à l'annexion des artistes francophones, belges ou suisses par exemple, qui se produisent en France. La « communauté » professionnelle franco-québécoise était dans la salle.

Selon le dossier de presse, deux journaux seulement, *Le Figaro* et *L'Humanité*, à l'opposé de l'échiquier politique⁶, font une place à l'événement. Cela va dans le sens de la banalisation déjà signalée ; pour la presse parisienne, débordée, il ne s'agit que d'un jeune auteur contemporain de plus en visite au Théâtre Ouvert. Le fait qu'il soit québécois ne fait vraiment plus rien à l'affaire.

Encore la langue

La langue de Danis est sûrement, pour les Français, aussi colorée et aussi exotique que l'était celle de Tremblay. Peu de précautions sont prises : ni traduction, ni lexique. Tout au plus sait-on que l'auteur a fourni certaines explications lexicales au metteur en scène, qui déclare au *Devoir* qu'il n'a à peu près rien changé au texte « même s'il dit en souriant que Danis aurait intérêt à retirer de ses pièces quelques québécismes ». À ma connaissance, cela n'a entraîné aucun incident diplomatique majeur.

Aucun comédien québécois ou ex-québécois, comme on a pu le voir dans les années 1980 pour d'autres créations, ne figure dans la distribution. Ce sont

6. *Le Figaro* est un grand quotidien de la droite libérale, *L'Humanité* l'organe de presse officiel du Parti communiste français. Les articles sont : « *La langue des chiens de roche* de Daniel Danis », de Frédéric Ferney (*Le Figaro*, 13 octobre 1998, p. 27), et « Du naturalisme lesté d'un bon potentiel d'animalité », de Jean-Pierre Leonardini (*L'Humanité*, 12 octobre 1998, p. 21).

tous, comme on dit, « des acteurs de premier plan », qui ne font, du reste, aucune tentative pour faire québécois ou indien. La question de la langue est traitée ici globalement, dans sa bizarrerie, sa poéticité. Elle ne s'accompagne d'aucune précaution. J'ai même eu l'impression, les premières minutes, que les comédiens parlaient très « parisien populaire », peut-être pour suggérer un milieu populaire québécois, ou bien pour éviter toute tentation d'imitation québécoise. Seul un acteur, originaire du Nord, laisse parfois transparaître certains « a » un peu plus pâteux, comme l'indice d'un accent régional auquel, il faut le dire, je suis particulièrement sensible, compte tenu de mes propres origines.

Du côté de la critique, Frédéric Ferney du *Figaro* est enthousiaste : « Est-ce sa langue qui est un pays ou bien son pays qui se fait langue ? Rien de dialectal ni de folklorique dans cette prose qui, si elle s'enracine là-bas dans la terre du Saguenay [...] suscite un rivage fictif, une sorte d'utopie de vents et de brumes où s'estompent les contours du lac Saint-Jean. » Et Jean-Pierre Leonardini dans *L'Humanité* : « Sa langue est riche, singulière, du français rugueux truffé d'images et d'idiotismes étincelants, au service d'un naturalisme lesté d'un bon potentiel d'animalité. »

En apparence, plus de problèmes. Danis est des nôtres...

Le folklore écarté

Les deux journalistes manifestent le même rejet pour le folklore, et s'affirment rassurés. Leonardini signale que « la fable aurait pu peser lourd, au pire comme du Caldwell patoisant », et affirme : « Danis, en vrai poète, porte un univers, invente un verbe autonome. Il est un auteur d'Amérique dans une expression à nous adressée avec violence. » Et en écho, Ferney ajoute : « Danis n'est pas un dramaturge ethnique (ou régionaliste) rivé à un terroir : il est moins tributaire du sol que des grandes largeurs où il erre avec l'accent de Chicoutimi. C'est un espace mental plutôt que natal dans lequel l'auteur inscrit *La langue des chiens de roche*. »

Cette réconciliation par l'universel est un peu étonnante, si l'on considère les orientations politiques des deux journaux. De ce point de vue, il serait intéressant d'analyser de près les fables proposées pour cette pièce. Rioux dans *Le Devoir* donne, en 1998, un résumé prudent et raisonnablement localisé de la pièce :

La langue des chiens de roche raconte l'histoire de deux Amérindiennes expulsées de leur réserve pour avoir été violées par des Blancs. Deux femmes de chair et de sang qui vivent sur une île au milieu du Saint-Laurent où, chaque fin de semaine, s'organisent des *rave parties* orgiaques. Une île aussi où les protecteurs de la nature viennent persécuter les derniers sauvages qui polluent le sol et nourrissent mal leurs chiens.

On voit bien comment cette fable se situe entre le réel et l'imaginaire.

Ferney, dans *Le Figaro*, nomme précisément l'île, puis écarte très vite la référence :

Des voix parmi des écueils – des voix bourruées et douces qui nous parviennent des confins. Ce sont celles d'hommes et de femmes qui habitent dans une île du Saint-Laurent et qui semblent exilés au milieu de la mer. Il y a, entre eux, une sorte d'impatience, de rudesse, d'âpreté amoureuse qui nous charme et nous surprend. On dirait qu'ils sont ivres de s'étreindre et incapables de s'aimer, seulement capables d'oser se sentir, se flairer, comme des chiens. Cette île n'existe pas, mais une douleur comme ça, un mal de chien qui fait japper, oui ça existe. Est-ce beau ? Oui, très beau, immédiatement et sans remède.

Leonardini dans *L'Humanité* force également sur l'histoire d'amour : « *La langue des chiens de roche* c'est un ramassis d'enfants perdus, nés de viols ou de mère inconnue, avec bibine en quantité industrielle, saillies derrière les fourrés et un lancinant appel d'amour avec un grand A. » Quant à Michel Didym, le metteur en scène, il déclare, dans *Le Devoir*, que l'écriture de Danis « permet surtout de s'éloigner vraiment du naturalisme et de la psychologie qui gangrène le théâtre français ».

*
* *

Banalisation, intégration, appropriation, abandon des barrières ; diminution de la méfiance, de l'inquiétude de ne pas comprendre ; disparition du processus de comparaison, qui permettait de saisir le différent ou l'étranger en le rapportant à des notions ou à des valeurs familières : telles seraient quelques-unes des transformations les plus notables, en tout cas les plus immédiates, de la réception d'un texte à l'autre.

Pourtant, à vingt-cinq ans d'intervalle, il semble qu'il n'y ait toujours pas de véritable intérêt pour le local, le régional, le particulier. Nous craignons les pièges du folklore, du dialecte, du trop étranger. Tout se passe comme si les critiques sautaient par-dessus toute analyse qui nécessiterait de comprendre ce qui se passe localement, du point de vue de la langue comme de celui des fables. Ils sautent très vite à l'universel, au général, à la poésie qui nous permettent de nous réconcilier tous, autour de valeurs comme l'Amour avec un grand « A ». Vive l'espace mental, non à l'espace local ! Du même coup, toute analyse politique est exclue. C'est encore plus étonnant dans les années 1990, où deux critiques appartenant à des journaux politiquement opposés se retrouvent sur le terrain de l'émotion, qui apparaît en ce moment comme la valeur la plus universelle et la plus répandue.

Je ne suis pas plus persuadé que mes compatriotes que l'oppression des Amérindiens par les Blancs soit au centre de la pièce de Danis. Je suis quand même un peu étonné qu'aucune remarque, même mineure, ne concerne le champ du politique. Danis est félicité de ne pas être un « dramaturge ethnique » et d'exister davantage dans son rêve, dans une « province de l'âme » que sur les rives du lac Saint-Jean. Une « joie si pure qu'elle fait mal », dit l'un. « L'impression du passage de la vie même », dit l'autre. On ne saurait mieux dire. Comme si nous avions constitué au Québec une réserve d'énergie, d'émotion, d'amour, d'ivresse, et que nous puissions aller en puiser un peu dans ces vastes espaces, quand nous en manquons sur nos terres étroites et mesquines. Les provinces de l'âme posent sûrement moins de problèmes économiques ou artistiques que les provinces d'un pays. Nous n'avons pas fini d'inventer des travestissements à la « belle province ». Nous n'arrivons pas à y voir une trace quelconque d'aliénation, pas plus en 1973 qu'en 1998. Même la langue contribue à notre émotion et à nos nostalgies. Sans doute faut-il encore nous laisser rêver...

Jean-Pierre Ryngaert est professeur en études théâtrales, directeur de l'UFR d'Études théâtrales de l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Auteur de divers ouvrages (dont Introduction à l'analyse du théâtre et Lire le théâtre contemporain), il anime des stages de formation au jeu et travaille parfois comme metteur en scène.

Bibliographie

DAVID, Gilbert, et Pierre LAVOIE (dir.) (1993), *Le monde de Michel Tremblay*, Éditions Jeu/Éditions Lansman.

PAVIS, Patrice (1990), *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti.

PAVIS, Patrice (1996), *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan Université.

RYNGAERT, Jean-Pierre (1994), « Sur quelques différences », *Théâtre/Public*, « Québec », n° 117, p. 41-44.

Guy Teissier
Université François Rabelais

« De la dithyrambe pure à la critique acide¹. » La France accueille Robert Lepage...

Un Québécois à Paris

1999

Robert Lepage a été désigné comme commissaire général du Printemps du Québec en France, aidé par Didier Fusillier, le directeur de la Maison des Arts de Créteil. Les 3 et 4 juin a été joué à Nantes, en avant-première, le spectacle *Jean sans nom*, mis en scène par Lepage, sur une musique de Robert Charlebois et un livret de Jean Charlebois : 15 tableaux, inspirés de *Famille sans nom* de Jules Verne, ont déroulé une saga dans le Québec du XIX^e siècle, au temps des Patriotes. Dans des décors virtuels en 3D. Enfin, du 20 au 24 octobre 1999, la Maison des Arts de Créteil, dans la banlieue parisienne, a inscrit dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, « 2000 en France », *Zulu Time*, « le premier cabaret

1. D'après l'article « La nouvelle création de Lepage dérange en France », publié dans *Le Soleil*, le 23 novembre 1994.

technologique du Québécois Robert Lepage », qu'Olivier Schmitt dans *Le Monde* du 25-26 octobre 1999 a qualifié de « merveilleuse déception ».

1998

En 1998, après deux représentations à Maubeuge, *La géométrie des miracles* a été joué du 20 au 29 novembre, à la Maison des Arts de Créteil. Lepage revenait donc près de Paris pour le Festival d'Automne, douze ans après ses débuts en France. Avant même de voir le spectacle, les Français avaient entendu parler de la nouvelle réalisation du célèbre metteur en scène québécois.

Le 5 mai, *Le Monde* avait consacré une page entière à l'édition 1998 du festival international de théâtre de Toronto, le Du Maurier World Stage. À la différence de ses collègues canadiens qui avaient démolì le spectacle de Lepage, Schmitt, en admirateur constant, a apprécié une « réelle ambition » et une « totale originalité ». Il commentait : « *Géométrie des miracles* est avant tout un spectacle "à l'ancienne" accompagné d'effets visuels presque rudimentaires en regard des expériences scéniques antérieures. » Sa conclusion tient en trois adjectifs : « Simplement drôle, magique, et saisissant ».

Le 2 septembre 1998, *Libération* rendait compte des représentations de Salzbourg : « Le nouvel opus théâtral du Canadien tombe dans l'emphase. » Éric Dahan a trouvé la première partie du spectacle « pour tout dire emballante » et apprécié la « truculence burlesque » de certaines scènes. « Mais, à trop forcer le trait de ces vies en parallèle et de ces personnages polyglottes et aux identités multiples, il s'installe comme un pathos humaniste d'une lourdeur pénible du genre "putain, la vie comment c'est fascinant"... »

Le 19 septembre 1998, *Le Monde* dans son supplément « Festival d'Automne » titrait sa présentation-annonce du spectacle : « Robert Lepage et les démiurges. »

Quelle géométrie pour quels miracles ? Celle du saut dans l'espace, physique et mental, qui relie et oppose deux hommes du début du siècle qui ne se sont jamais rencontrés : l'architecte américain Frank Lloyd Wright et le philosophe russe George Ivanovitch Gurdjieff.

Les voilà donc réunis sur un plateau de théâtre détourné en une vaste étendue de sable aux formes mouvantes de collines. Nous sommes dans les années 20. Le bolchevisme a exilé Gurdjieff en France, où il a fondé près de Fontainebleau un « Institut pour le développement

harmonieux de l'homme ». Il a des adeptes jusqu'en Amérique. Parmi ceux-ci, Olgivanna, la troisième femme de Frank Lloyd Wright, qui poursuit ses recherches sur l'« architecture organique » fondée sur une mystique de la nature. Pourquoi rapprocher ces deux hommes qui n'ont en commun guère plus que leur anticonformisme ? La réponse appartient aux obsessions de Robert Lepage : jouer du corps dans l'espace de la représentation ; rapprocher les époques et les continents, à une vitesse sidérale ; fouiller la mémoire commune du siècle ; confronter l'individu au groupe. La pierre qui, dans *La géométrie des miracles*, soude l'édifice de Robert Lepage, tient à une question récurrente de notre fin de siècle : celle du maître et de l'élève, du demiurge et du disciple, du gourou et de l'adepte. Œuvre chorale, musicale et chorégraphique, *La géométrie des miracles* s'inscrit dans le droit fil des créations du metteur en scène. À une différence près : un retour peut-être annoncé à une forme plus traditionnelle de la représentation².

La presse parisienne ne fut pas plus tendre que celle de Toronto. De l'avis d'Alain Spira, dans le *Paris-Match* du 19 novembre 1998, « [b]elle et hiératique comme du Bob Wilson, cette fresque percute l'intellect, mais rate le cœur. À croire que cette *Géométrie des Miracles* ne s'adresse qu'aux forts en maths ». Dans *Le Nouvel observateur* du 18-24 novembre 1998, Odile Quirot – qui avait vu à Barcelone la « vingtième naissance (prématurée, on l'aura compris) » de ce « récit assez obscur et décousu » qui « glisse gentiment vers l'esthétique new age » – se proposait de suivre Lepage « cette fois encore dans son atelier. Qui sait si le miracle ne finira pas par se produire ? ». Appréciant ce « théâtre qui mélange sans complexe ni culpabilité intellectuelle un langage aussi banal que celui d'une sitcom avec celui d'une forme esthétique extrêmement élaborée », Véronique Klein faisait le même pari dans *Les Inrockuptibles* du 18-24 novembre 1998 : « [...] n'oublions pas que la version de la *Géométrie des Miracles* qui nous arrive est en pleine croissance, certains personnages n'ont pas encore pris corps quand d'autres manquent d'épaisseur. Comme le souligne Robert Lepage, ça fait partie du jeu. »

« Robert Lepage à Paris : un grand, mais qui peut mieux faire » : c'est ainsi que dans *La Presse* de Montréal, du 26 novembre 1998, Louis-Bernard Robitaille titrait son bilan. « Vendredi soir dernier, on entendait de vraies huées qui se mê-

2. Cet article n'est pas signé. Toutefois, à la reprise de certains termes, on peut penser qu'il s'agit d'un article d'Olivier Schmitt.

laient aux bravos à la fin de la pièce. Ce genre de petite bataille constitue une autre forme de consécration à Paris. » Le journaliste soulignait l'absence du metteur en scène lors du festival parisien, et le regret chez les organisateurs que Lepage « ne daigne même pas venir "vraiment" à Paris, pour y faire une création originale, dans un théâtre prestigieux "intra-muros" ». Et Robitaille de conclure : « De toute évidence, Lepage a à Paris – et en Europe – un énorme potentiel [...] Mais le monde de Lepage est planétaire, et dans ce monde sans doute tous les lieux se valent-ils : Québec, Mexico et Paris. »

*
* *

La France avait découvert Lepage progressivement, à partir de 1986, avec prudence. Avant de conquérir Paris, il a dû faire ses preuves – éclatantes – dans les festivals de province (à Limoges et en Avignon), et dans des théâtres de banlieue. Et soudain ce fut un fol engouement. Mais les grandes machines qu'il a produites et présentées ces dernières années ne semblent plus recueillir une adhésion unanime : s'il a ses admirateurs passionnés, il a aussi ses détracteurs farouches³.

La longue marche d'un Québécois en France

1986

« *Vinci* de Robert Lepage triomphe à Limoges. » Dans *Le Soleil* de Québec, le 19 octobre 1986, Jean-Paul Bury décrivait ainsi cette première apparition en France d'un spectacle de Lepage : « *Vinci* [...] a fait figure de révolution à Limoges, tant elle contraste avec les spectacles présentés, notamment par les troupes venues d'Afrique francophone. » Le critique relevait les éléments spectaculaires – « une débauche de jeux de lumières, de sons, de trouvailles scéniques et d'effets spéciaux orchestrés par Daniel Toussaint, véritable magicien des pupitres, claviers et consoles » – qui ont séduit la centaine de spectateurs du théâtre de poche Expression 7, fascinés par « l'un des créateurs les plus inventifs de la jeune scène québécoise ».

Le 21 octobre 1986, Jacques Parneix, dans *Le Populaire du Centre*, analysait les réactions :

3. Pour son cinéma également : ses films ont été des échecs en France.

La façon dont il joue avec les mots donne à son spectacle une force émotionnelle lourde de sens. [...] Derrière l'humour se cache le désespoir. Le désespoir de l'artiste qui se rend compte de sa marge de manœuvre. Entre accepter de se commettre avec la société qu'on méprise et refuser de collaborer il n'y a qu'une liberté individuelle épaisse comme une lame de rasoir, celle avec laquelle on se tranche les veines.

Il relevait également les prouesses techniques : « Le jeu de miroirs est incessant entre les projections lumineuses, les accessoires, la musique et le son. Le tout est réglé au micron près, au centième de seconde près, avec l'aide de l'informatique qui fait une entrée fort intéressante au théâtre. » Il concluait en soulignant le paradoxe de cette réussite : « On garde de tout cela un sentiment de simplicité évidente. Pourtant l'échafaudage que l'on devine derrière l'édifice est d'une incroyable complexité. »

Jacques Morlaud, dans le quotidien parisien communiste *L'Humanité* du 31 octobre 1986, réservait une mention plutôt élogieuse au spectacle de Lepage. Il opposait pourtant le fond du message à la forme du spectacle : « Même si la réflexion sur l'art peut paraître un peu superficielle, il n'en reste pas moins que ce spectacle étonne et incite au rêve par sa beauté esthétique, son habile construction et son interprétation (un Robert Lepage élégant et émouvant). » Cette opposition sera l'une des constantes de l'accueil critique français au cours des années suivantes, devant les spectacles que Lepage proposera.

La première européenne de *Vinci* à Limoges avait été un coup de maître de Lepage qui n'était jamais sorti du Canada auparavant. Avignon et Limoges attendaient de pied ferme le retour de ce jeune metteur en scène québécois.

1987

En juillet 1987, au théâtre La Condition des Soies, le Festival off d'Avignon accueillit *Vinci*. « Dans la jungle d'Avignon où il aurait pu facilement passer inaperçu, Robert Lepage a triomphé en remportant le trophée "Coup de pouce" qui couronnait hier dans la ville des Papes la meilleure pièce de théâtre parmi les 360 œuvres inscrites au "off Avignon", annonçait Jean-V. Dufresne, dans *Le Devoir* du 30 juillet 1987. Et le 2 août, dans *La Presse* de Montréal, Jean Beaunoyer expliquait : « Le trophée *Coup de pouce*, comme son nom l'indique, a été institué pour promouvoir une pièce de qualité. Et c'est pourquoi Robert Lepage s'est mérité, par le jeu et la qualité scénique de *Vinci*, deux semaines de spectacle au théâtre Boulogne-Billancourt à Paris en décembre. »

Du 3 au 13 octobre 1987, Limoges donnait un nouveau spectacle de Lepage, *La trilogie des dragons*. La capitale du Limousin semblait être devenue cette année-là « la succursale du Québec théâtral en France », du moins selon Robert Lévesque, dans *Le Devoir* du 29 septembre 1987. Après l'Afrique, honorée en 1986, le Québec était sous les feux des projecteurs⁴. Il revenait à Lepage – dont le *Vinci* « avait soulevé un enthousiasme quasi-unanime » – d'ouvrir officiellement le 4^e Festival des francophonies⁵.

La Trilogie des dragons, peut-on lire dans *La Montagne* du 5 octobre 1987, c'est construit de symboles et de correspondances. Comme pour *Vinci* – mais d'une manière un peu moins sophistiquée – Robert Lepage, avec l'aide de ses comédiens (ils ont écrit la pièce en collaboration), fabrique des images fortes qui remuent (par comparaison, d'autres scènes moins dessinées perdent un peu de leur intérêt). Il faut voir les dernières minutes de la deuxième partie (une enfant traumatisée par la guerre, semble-t-il) pour comprendre ce qu'émotion veut dire.

C'était des louanges que Morlaud exprimait cette fois sans réticence dans sa critique, le 6 octobre 1987 : « Un spectacle dont la force réside en la beauté esthétique, la force visuelle et gestuelle, la correspondance entre le rêve et la réalité, une mise en scène judicieuse, une interprétation homogène. » Il relevait que « *La Trilogie des dragons*, spectacle trilingue, se distingue par la qualité de sa recherche, sa modernité, son thème traité avec sérieux et sincérité, un contenu à l'opposé du superficiel, une forme théâtrale qui ouvre la porte de l'imaginaire (ne serait-ce que par des éclairages étudiés et magnifiques), une interprétation d'excellente facture. » Et de conclure : « À plus d'un titre, nous avons nettement préféré cette pièce à *Vinci*. Nous justifions cela par la façon dont est traité le sujet de la pièce, la mise en scène raffinée, la recherche théâtrale investie par toute l'équipe du théâtre Repère. »

Du 3 au 13 décembre 1987, *Vinci* fut joué au TBB de Boulogne-Billancourt. « Un bon tremplin », écrivait un Louis-Bernard Robitaille convaincu, dans le long

4. Michel Garneau était invité à lire sa dernière pièce, *Les guerriers*, et René-Daniel Dubois son *Being at home with Claude*. Le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD) pilotait ces deux lectures.

5. C'est la version « intermédiaire » de trois heures qui fut présentée, ce que Jacques Morlaud regrettait dans un article de *L'Écho du Centre*, le 6 octobre 1987. Quant au mélange des langues dans *La trilogie des dragons*, on ironisait dans *La Montagne*, le 5 octobre 1987 : « Le spectacle est parlé en français (avec l'accent) et en anglais (pour une bonne partie) avec même un peu de chinois. Sans sous-titre. C'est peut-être pour ça que l'on a mis cette année le mot "francophonie" au pluriel. »

article de *La Presse* du 8 décembre, où il détaillait les avantages et inconvénients de ce théâtre de la banlieue parisienne, pour les abonnés duquel « *Vinci*, déniché au festival d'Avignon, est un spectacle gratuit. Ils sont donc apparemment 299 abonnés tous les soirs et quelques dizaines de spectateurs payants. Ce qui fait à la fois des "bonnes" salles et des spectateurs pour faire la réputation de la pièce. » Côté critique toutefois, il cache mal sa déception derrière quelques piètres satisfactions.

*
* * *

De Limoges en Avignon, de festival en festival, avec *Vinci* et les dragons, Lepage était donc arrivé jusqu'à Paris. Mais la capitale française ne s'ouvrait pas encore vraiment pour accueillir ce jeune Québécois inconnu. Lepage dut attendre cinq ans pour figurer avec cinq spectacles au programme du Festival d'Automne parisien. Non sans avoir fait une nouvelle fois escale à Boulogne-Billancourt et s'être installé à Maubeuge. En trois ans, Lepage franchissait les portes de Paris et s'installait en triomphateur – contesté par certains – dans ce paysage théâtral, l'espace d'un automne étonnant qu'il avait préparé à Maubeuge.

1989

Du 20 avril au 12 mai, le TBB de Boulogne-Billancourt accueillit à nouveau Lepage avec *La trilogie des dragons*. « Courez-y vite ! », recommandaient *Les Nouvelles du Nord*. Dans cet article d'avril 1989, Louis Vallier et Angélique Négroni avançaient même : « Il faut peut-être remonter au siècle d'or espagnol et aux chorégies antiques pour trouver "quelque chose" de comparable à ce qui réussit à être simultanément populaire et très ambitieux. » Sophie Cherer écrivait dans *7 à Paris* qu'il s'agissait à la fois d'un « happening sans temps morts et sans improvisations ronflantes » et d'un « feuilleton télévisé sans vulgarité, sans cliché, sans figure oubliée et surtout sans platitude ». Dans *Le Monde* du 22 avril, Odile Quirot sous-titrait son article : « Une brassée d'images fortes et de sensations vraies. On revient ébloui du voyage au pays de *La Trilogie des dragons*. » « Le spectacle est si riche, si dense qu'on ne sait quel fil tirer pour en donner la couleur, la saveur, l'intelligence », avouait-elle, en saluant les comédiens qui « passent, avec une remarquable fraîcheur, du naturalisme à un jeu métaphorique ». Jean-Pierre Leonardini était encore plus dithyrambique dans *L'Humanité* : « Cet objet théâtral, qui porte au plus haut les virtualités poétiques et plastiques des arts de la scène constitue sans conteste l'attraction majeure d'une saison parisienne relativement pauvre. » Dans *Le Quotidien de Paris*, Valérie Dassonville

trouvait les comédiens « absolument remarquables » et concluait : « Le théâtre de Robert Lepage est un théâtre organique qui privilégie les intuitions et impressions des créateurs et du public. C'est un théâtre accessible et populaire. » Outre-Atlantique, à Québec, Jean St-Hilaire avait raison d'intituler sa revue de presse dans *Le Soleil* du 15 mai 1989 : « Paris acclame *La Trilogie des dragons*. »

Lepage met Paris dans sa poche

1992

Au Centre culturel du Manège⁶, le Festival international de théâtre de Maubeuge avait présenté en première européenne *Les aiguilles et l'opium*, de Robert Lepage, qualifié dès lors de « diva des scènes euro-américaines ». La plus « française » de ses pièces se déroule à Saint-Germain-des-Prés et évoque le Paris des années 1950⁷. Le risque était plus grand que partout ailleurs, parce que Lepage utilisait cette fois des références culturelles très contemporaines et très présentes à l'esprit des spectateurs français. D'où les réactions très diverses...

Achmy Halley, dans *L'Humanité* du 28 avril 1992, n'y a vu qu'« un exercice maniéré », « un spectacle propre, avec écran de cinéma qui bascule, films d'époque, effets spéciaux maîtrisés ». Il émit des réserves :

Malheureusement, hormis quelques beaux moments d'émotion dans la solitude de la chambre occupée par Sartre, hôtel de Louisiane, rue de Seine, et quelques éclats d'humour (anthologique histoire contemporaine du Québec en cinq leçons !) *les Aiguilles et l'Opium* se cantonne dans des images convenues et des procédés racoleurs qui finissent par ennuyer. À trop vouloir enrober les sentiments et pailleter l'espace scénique, on finit par étouffer l'émotion.

Sont annoncés ici les reproches de « spectacle pour le spectacle » qu'une partie de la critique française va désormais opposer au Québécois !

6. • Le Manège, qui dispose au centre-ville d'une salle superbe de six cents places, est dirigé par un jeune homme du cru, Didier Fusillier [...] En plein désert culturel, il a créé, en 1987, un festival de théâtre grand ouvert sur le monde qui, en cinq ans, est devenu le rendez-vous de professionnels reconnus en quête d'un dialogue rénové avec le public. On parle ici de l'Avignon du nord. Il n'y a vraiment pas de quoi rire : c'est vrai !, écrivait Schmitt dans *Le Monde* du 9 avril 1992.

7. Par l'intermédiaire des figures symboliques de Jean Cocteau (lisant sa *Lettre aux Américains*), de Jean-Paul Sartre, de Juliette Gréco (chantant la chanson *Je suis comme je suis* de Jacques Prévert) et de Jeanne Moreau traversant l'écran d'*Ascenseur pour l'échafaud* (de Louis Malle) sur la musique de Miles Davis.

« C'est très beau », déclarait Olivier Schmitt dans *Le Monde* du 9 avril 1992, en ajoutant toutefois : « Peut-on juste reprocher à Robert Lepage un excès d'égo-centrisme qui le fait se placer trop explicitement sur un pied d'égalité avec les artistes qu'il admire ? Certes son talent est énorme, sa fantaisie singulière, mais son spectacle gagnerait par un peu plus de modestie. » Pour sa part, Lucile Ghedira s'avouait totalement conquise. « La réalisation technique éblouissante n'étouffe en rien la beauté d'un texte où se mêle[nt] harmonieusement la poésie de Jean Cocteau et celle de Robert Lepage. On est subjugué. » Saluant « la confirmation d'un talent », elle concluait que ce « spectacle mériterait maintenant de triompher à Paris ». Ce qui se produisit quelques mois plus tard. Enfin, pour le *Télérama* du 2 septembre ce « bijou scénique non identifiable [...] fut une vraie commotion poétique, une expérience quasi-surréaliste ».

Entre le 15 octobre et le 30 novembre, Lepage – l'un des trois invités du Festival d'Automne à Paris – présentait un véritable cycle en cinq spectacles : trois Shakespeare – *Macbeth*, *Coriolan* et *La tempête*⁸ – et deux de ses pièces. « Cette fois, Paris ne pouvait plus ignorer Lepage, lequel affrontait la presse et le public français comme jamais il n'avait pu le faire », écrivait Gilles Costaz, dans son excellent article-bilan « Robert Lepage à Paris » (1992 : 160-164)⁹. Joués au début octobre, à Maubeuge, où Lepage était invité comme artiste en résidence, les trois Shakespeare traduits « archaïsant » par Michel Garneau et montés par Robert Lepage dans l'imaginaire de notre temps ne firent pas la une des journaux parisiens. *Macbeth* fut cependant selon Costaz « [u]n triomphe ! Des spectateurs sur les marches et une presse extrêmement chaleureuse » (p. 160). « Une féroce beauté », titrait Colette Godart dans *Le Monde* du 16 octobre 1992. « Robert Lepage invente des mirages nocturnes, fait naître des visions de mondes disparus, et les efface, les transforme sans leur laisser le temps d'être élucidées. On est ébloui, ébahi. Robert Lepage est un magicien. » Dans *La Croix* du 17 octobre 1992, Philippe du Vignat constatait : « Avec *Macbeth*, Lepage gagne son pari : essayer de retrouver un souffle et une rythmique, bref une énergie proche du texte anglais. » Pour Fabienne Pascaud dans le *Télérama* du 25 novembre 1992, Lepage, « artiste cosmopolite, mi-ange, mi-démon, crée des ambiances envoû-

8. Le Centre Georges-Pompidou accueillit *Macbeth* du 15 au 17 octobre, *Coriolan* du 19 au 22 octobre et *La tempête* du 24 au 26 octobre.

9. Ce cycle Lepage apparaissait aux journalistes de théâtre comme un véritable événement. « Avant le début des représentations, les informations ont été assez nombreuses dans la presse, avec surtout des entretiens dans *Le Nouvel Observateur*, *Télérama*, *Libération*, *Le Figaro* ainsi qu'à France Culture » (Costaz, 1992 : 160).

tantes, entêtantes [...] Sa mise en scène de *Macbeth* surtout, imprégnée de BD et de kabuki, redessinait en quelques jeux de lumière et quelques ombres un monde archaïque à la violence primitive ». La critique soulignait l'apport spécifique du metteur en scène : « Il suffit à Robert Lepage de deux trois objets, de deux trois planches de bois pour suggérer l'indicible. Il dit que la pauvreté de moyens le stimule ; que le public d'aujourd'hui est trop aliéné par de gros effets gadgets, qu'il faut lui rendre la liberté de rêver. »

Pourquoi alors ce silence relatif de la critique ? Costaz l'explique ainsi : « La critique parisienne serait-elle particulièrement paresseuse ? Non, elle est débordée. [...] Dans ces conditions, aller voir trois spectacles d'un même metteur en scène, dont chacun n'est donné que trois soirs, relève de l'impossible » (1992 : 161). Il y a eu quelques allusions à ces « trois Shakespeare – présentés le mois dernier devant des salles éberluées et enthousiastes – » sous la plume d'Olivier Schmitt, dans *Le Monde* du 21 novembre. « Il eût fallu dire la diversité de cette trilogie », regrettait Costaz (1992 : 161).

Par contre, sur *Le polygraphe*, joué au Théâtre du Rond-Point du 19 au 29 novembre, « on s'est beaucoup battu. Emballément et rejet apparaissent dans les papiers », constatait Costaz (p. 162). Car ce spectacle révélait une large fracture dans la critique française (parisienne ?) avec les arguments antagonistes.

Franchement réticent, Pierre Marcabru dans le très conservateur *Figaro*, le 23 novembre 1992, analysait ce « spectacle à l'estomac » :

L'histoire en elle-même, vague enquête policière sur un meurtre et un viol à Québec, présentés ainsi comme les pièces brouillées d'un puzzle, manque de force, de singularité, de signification. Reste l'exercice de style, les audaces, le ton, l'ironie et l'agressivité qui font au Canada de Robert Lepage un auteur et un metteur en scène d'avant garde [...] Parfois c'est réussi, parfois, c'est presque infantile surtout quand on se met à parler.

Et il concluait, sceptique : « C'est réglé comme du papier à musique. Et puis après ? »

Nuancée, Armelle Héliot, pour *Le Quotidien de Paris*, le 27 novembre 1992, reconnaissait : « Un style, pas de doute. Des interprètes souples. Mais quelque chose qui est trop enfermé dans une esthétique systématique qui étouffe le sens,

lénifie les propos. [...] Mais tel quel *Le Polygraphe* est un spectacle intéressant et Marie Brassard qui a écrit et joue, une personnalité que l'on n'oubliera pas. »

Indéniablement enthousiaste, Olivier Schmitt consacrait à cette « pièce folle et forte » un long article dans *Le Monde* du 21 novembre 1992, où il rendait hommage au créateur sous toutes ses facettes. « Quoi de plus noble et de plus fécond pour un homme de théâtre, un homme de l'art, que de vivre ainsi en phase avec son époque ? Mais cela ne servirait à rien s'il n'avait le don, comme trop peu de ceux qui aujourd'hui arpentent le théâtre, de porter à la scène le fruit de ses recherches. » Et le critique d'énumérer les trouvailles de cette mise en scène en miroir : elle « utilise les techniques réputées cinématographiques [...] du jamais vu en scène et pourtant désormais évident », elle remet en question les genres du théâtre en « multipliant les effets de magie, comme seul en produisait le théâtre de trét[e]aux ». Le critique clôt ce catalogue d'éloges par la célébration de la beauté plastique créée par Lepage : « Il n'est pas un geste, un mouvement qui ne soit soigneusement chorégraphié [...] Ses nus, sculptés par la lumière, à l'opposé de tout naturalisme, sont, comme tout ce spectacle, une nouvelle, une splendide et sulfureuse page du grand livre des arts. »

Plus brève mais tout aussi enthousiaste, Caroline Alexander concluait dans *La Tribune Desfossés* du 24 novembre 1992 : « C'est neuf, c'est décapant, ça tourneboule les méninges, ça vient du Canada ; ça s'appelle *Le Polygraphe* et c'est signé Robert Lepage, trente ans. Une révélation. Comme on en rencontre tous les dix ans [...] Une secousse. »

Les aiguilles et l'opium fut joué au Centre Georges-Pompidou du 25 au 30 novembre. Ce spectacle eut « moins de chance critique. Contraints de choisir, les journalistes avaient préféré voir *Le Polygraphe* donné plus longtemps. Par ailleurs *Les Aiguilles et l'Opium* avaient déjà été vu en France, à Maubeuge » (Cotaz, 1992 : 163). Dans la seule critique qui tente de faire le point sur le travail de Lepage, Jean-Pierre Thibaudat, énumérant les ingrédients hétéroclites qui constituent l'intrigue du spectacle, constatait dans *Libération*, le 27 novembre 1992 : « Tout cela ne fait pas une pièce ; mais assurément Lepage est un homme de spectacle né. Qui a grandi avec le cinéma, art qui n'est pas seulement la métaphore constante de ses spectacles, mais son humus. » Pourtant, le critique déplorait « la faiblesse des acteurs » flagrante déjà, selon lui, dans la version de *Coriolan* : « Lepage n'est pas un acteur de première peinture, la pièce n'en est pas une, si bien que le dispositif, soufflant, s'épuise au fil des scènes, c'est-à-dire qu'il épuise ses gammes, ses variations. La représentation vire à la démonstration. »

Cependant, selon Gilles Costaz,

la réception par le public a été brûlante, intense, chaleureuse. On peut penser que *Les aiguilles et l'opium* a trouvé à Paris un accord unique. Pour l'avoir vu également à Maubeuge, nous pouvons dire combien la représentation était, dans son climat, différente à Paris. Le jeu de reflet entre ce Québécois parlant de Paris, Cocteau, Miles Davis, Sartre, Gréco et de lui-même, dans un lieu supposé être une chambre d'hôtel parisienne, et le public de Paris s'effectuait dans un accord heureux, tandis que la splendeur des effets techniques ne brisait pas l'émotion douce qui s'installait et demeurait longtemps, longtemps après que le poète-interprète eut disparu (1992 : 164).

Constatant que le Québécois était « enfin devenu un familier des amateurs de théâtre parisiens », Costaz concluait son bilan de la saison : « Un choc s'est produit, violent. Lepage est reparti, mais on peut entendre maintenant bien des gens demander : quand revient-il, Lepage ? » (p. 164)

1993

Le 21 juin 1993, le Syndicat professionnel de la critique dramatique et musicale proclamait au Vieux-Colombier son 30^e palmarès : le cycle du Canadien Robert Lepage au 21^e Festival d'Automne à Paris se voyait décerner le titre de meilleur spectacle étranger. Et Lepage revenait – assez discrètement, certes. Du 3 au 11 octobre, Châlon-sur-Saône reçut la trilogie Shakespeare. En mai 1994, Cherbourg donna une représentation du *Polygraphe* ; en novembre et décembre 1994, on jouait *Les aiguilles et l'opium* à Châlon-sur-Saône et à Rungis. En novembre 1995, une tournée présenta ce spectacle dans sept villes de province.

Les grandes machines d'Ex Machina

Avec Ex Machina Lepage devint un auteur de réputation mondiale. Et la France – grâce à Maubeuge et Créteil – s'associa à la coproduction de ces spectacles géants que le metteur en scène québécois présentait désormais aux quatre coins du monde.

À la Maison des Arts de Créteil – coproductrice des spectacles de Lepage avec le Festival d'Automne –, *Les sept branches de la rivière Ota*, pièce monumentale, fut représentée dans deux versions différentes en 1994 et en 1996.

1994

Du 18 au 26 octobre 1994, le Festival d'Automne à Paris proposa d'abord la seconde version, celle de trois heures et demie. Champion de l'éreintement, un critique de *Libération* avouait, le 27 novembre 1994, n'avoir « pas eu le courage » de rester pour la dernière partie : « L'absence d'écriture [...] ruine l'ambition de la démarche qui se réduit à un défilé d'images, de saynètes visuelles certes joliment torchées, mais à quoi bon ? » Et en guise de dernier trait, cette perfidie : « C'est l'international "visual show". Un produit bon pour l'exportation. »

À l'opposé, *Le Monde* du 25 novembre 1994 affirmait que « rien n'est jamais démonstratif » dans ce spectacle, l'un « de ces rendez-vous exceptionnels d'un théâtre qui s'invente devant et avec ceux qui le reçoivent, un théâtre indispensable et revigorant ».

Dans deux articles publiés en novembre 1994 par *Télérama*, Fabienne Pascaud analysa en profondeur cette « pièce mouvante et mortellement vivace [...] avec ses visions lancinantes, ses fulgurances de mise en scène, et aussi parfois ses facilités agaçantes. Bref, du théâtre qui frémit, tremble, mouille sa chemise et crève les planches. Du théâtre à partager, à flamber ». Elle concluait de manière nuancée mais globalement positive :

Robert Lepage cherche à nous réconcilier avec nous-mêmes. À nous dire que de l'horreur peut naître une autre forme d'art ; de la barbarie, une nouvelle manière d'aimer... Ce discours-là n'est pas sans ambiguïté. Mais il est riche de toutes les contradictions, fort de tous les paradoxes. Il est diaboliquement vivant. Et comme il s'accompagne d'images terribles et douces, rares et racoleuses, tragiques et burlesques, il incite à d'étranges voyages : au cœur de la douleur, au cœur de la beauté.

« Une merveille ! », proclamait avec une admiration sans réticence Frédéric Ferney, dans *Le Figaro* du 22 novembre 1994 : « Rien n'est montré, tout est dit. [...] le Québécois Robert Lepage a fabriqué un conte qui allie l'ampleur de la catastrophe et la proximité de la comédie, le désastre et l'amour de la vie. Ce spectacle inouï, époustouflant de beauté et d'audace, cumule les accents d'une *Iliade* avec les saveurs du *Déclin de l'empire américain*. » Et le critique détaillait son enchantement : « On est ébahi. On est totalement charmé, heureux, ébloui, fasciné et, pourtant, l'on reste critique : d'emblée, Robert Lepage suscite chez le spectateur un état d'éveil, qui n'exclut pas l'euphorie et qui permet de recevoir

chaque image, chaque son, chaque geste, dans sa vacillante primauté, dans sa splendeur lucide, effarée, universelle. »

1996

La pièce fut reprise dans une nouvelle version (4 intégrales et 2 en 2 parties) au Festival d'Automne à Paris, du 8 au 17 novembre 1996. « En près de sept heures non stop, il offre une vision à la fois déjantée et visionnaire, réaliste et sauvage, de notre société d'aujourd'hui. Amour, sexe, peur, horreur, solitude, souffrance et mort. Et rire. Et flamboyance », résumait laconiquement *Télérama* (13-19 novembre 1996). Dans *Le Monde* du 12 novembre, Brigitte Salino analysait plus longuement le spectacle. Elle reconnaissait que « la proposition est ambitieuse et salubre » et « appelle le respect », mais n'en attaquait pas moins : « *Les sept branches de la rivière Ota* pêchent, sur le fond et sur la forme. » Si elle admirait la maîtrise avec laquelle cinéma, marionnettes, musique, éclairages et effets spéciaux se conjuguent, elle en contestait le résultat : « Tout est précis, net, lisse, à l'image du contenu. Il souffle comme un parfum d'œcuménisme planétaire [...] On voyage autour du monde en restant à la surface. » Soulignant certaines « allusions désarmantes », une naïveté parfois « franchement pénible », la critique retrouvait seulement dans les deux comédiennes qui incarnent Jana et Ada Weber « cette chair qui manque cruellement au spectacle ». Et de s'arrêter sur ce qui peut sembler un paradoxe : « Robert Lesage excelle dans les scènes d'humour. Sa description de l'*underground* new-yorkais en 1960, sa satire d'une mise en scène ringarde de *La Dame de chez Maxim's*, sa façon soap de traiter les scènes de ménage entre un diplomate canadien et sa femme, tous ces moments dégagent une drôlerie irrésistible – mais on est loin, alors, d'Hiroshima. »

Elseneur, le spectacle solo tiré du *Hamlet* de Shakespeare (dans la traduction de François-Victor Hugo) fit la saison 1996 à Maubeuge, à Créteil et à Limoges. Ce ne fut pas une révélation. « Si c'est ça le théâtre », confiait un spectateur de Maubeuge au micro de France-Inter, « alors, je suis vraiment sur le cul. » Les représentations parisiennes à la Maison des Arts de Créteil, dans le cadre du Festival Exit (3-6 avril 1996), n'eurent que peu d'échos. Olivier Schmitt dans *Le Monde* du 3 avril 1996, fut seul, semble-t-il, à faire un papier, sous le titre ambigu « Les folies Shakespeare de Robert Lepage ». Le critique « attendait beaucoup, trop certainement » de Lepage, « enchanteur du théâtre depuis quinze ans ». Il égratigna moins les effets spéciaux et « le dispositif central incroyable » que l'interprétation de Lepage. « Sa lecture égotiste est une nouvelle fois spectaculaire mais elle exige un interprète irréprochable, ce qu'il n'est pas ici. »

Cinq mois plus tard, lors du 13^e Festival international des francophonies en Limousin, Limoges ne fut pas plus tendre pour ce *Hamlet* à la (Le)page, joué au Théâtre de l'Union, du 2 au 5 octobre 1996. La critique locale fit la fine bouche et s'interrogea sur la nécessité du spectacle. Dans *Le Populaire du Centre* du 5 octobre 1996, sous le titre branché « *Elseneur*: Super Lepage ou *Game over*? », Jacques Parneix se demandait : « Est-ce encore du théâtre? », tout en avouant avoir apprécié cette

véritable curiosité. On se laisse avec plaisir porter par l'invention de l'artiste qui se multiplie en scène grâce à plusieurs caméras vidéo dissimulées dans le décor, qui change de voix à chaque réplique (toujours grâce à la technique) afin d'identifier tous les personnages qu'il interprète seul, qui transforme la scène en champ d'étoiles ou en écran cinémascope, qui apparaît ou disparaît comme par enchantement, le tout sur un fond musical mariant musique élizabéthaine et techno.

Mais ce plaisir, reconnaissait à regret le critique, devait « tout à la magie de l'image, dont on connaît les ravages télévisuels, dont le charme n'est interrompu que par le texte et les "longueurs" qu'il impose à l'électronique... Un comble ». Et d'argumenter de manière assez conservatrice avec un pessimisme agressif : « Est-ce en enlevant au théâtre ce qui est sa substance qu'on le fera renaître ? Et dans ce cas, faut-il admettre que l'avenir est à une sorte de "théâtre de variété", plus proche d'un show de Johnny Hallyday à Bercy que d'une représentation à la Comédie-Française ? That is the question, comme le dirait Hamlet. Précisément. Être (lui-même) ou ne plus être. »

Dans *L'Écho du Centre*, Jacques Morlaud soulignait avec acidité, le 4 octobre, la métamorphose d'une vedette dans laquelle il ne retrouvait plus le débutant de 1986-1987 : « Lepage, professionnel du spectacle, semble glisser dans les vices de la starisation. À l'apparence, ce n'est plus l'artiste, amoureux de son métier, qui aimait livrer la conception de son travail à la discussion, ne serait-ce qu'au cours d'une rencontre avec la Presse, ces journalistes et photographes qui ont contribué à l'ascension de sa carrière. » La déception personnelle explique-t-elle, seule, le jugement négatif que ce partisan de la première heure (ou presque) portait sur *Hamlet* passé au scanner ? « Que nous a apporté franchement *Elseneur*? La démonstration que le théâtre peut se faire autrement, en tenant compte de la technologie la plus sophistiquée mise à sa disposition. Mais que devient l'acteur ? Un être limité dans ses mouvements au service de machines qui peuvent se dérégler à tout moment... »



À travers éloges et critiques, Lepage a réussi à devenir en treize ans l'homme de théâtre québécois le plus connu en France. Il y a présenté sept de ses spectacles originaux et quatre pièces de Shakespeare. Son itinéraire a commencé par Limoges et Avignon, s'est poursuivi par la banlieue parisienne, Boulogne-Billancourt puis Créteil (il n'est entré dans Paris que pour le Festival d'Automne de 1992). Sans oublier Maubeuge... et quelques circuits de province.

Il a imposé certaines caractéristiques de sa manière de travailler : *work in progress*, spectacle en gestation, jamais complètement accompli d'une version à l'autre, avec des géométries variables. Il a habitué le public français à un recours sophistiqué aux technologies les plus modernes et au mélange quasi babylonien des langues. Enfin, son refus de publier ses textes donne aux spectacles une dimension irremplaçable, unique.

Consacré par le Prix du meilleur spectacle étranger en 1993, Lepage est revenu en France en 1999 en commissaire général du Printemps du Québec. Pourtant, ses derniers spectacles ont été accueillis avec certaines réticences par les critiques, à Paris comme en province. Doit-on comprendre que l'éblouissement de 1992 s'est définitivement effacé ? Que Paris et la France, versatiles, brûlent rapidement ce qu'il ont, un moment, adoré ? Que l'invention scénographique de Lepage apparaît trop moderne, trop américaine, pour un public et surtout des critiques encore enfermés dans une approche traditionnelle et dépassée du théâtre ? Que les intentions esthétiques et politiques des derniers spectacles de ce Québécois semblaient aux Français à la fois démesurées et un peu naïves ?

Il y a sans aucun doute une histoire d'amour entre la France et Lepage, une histoire où chacun reste un peu sur la défensive, pour ne pas se laisser aller totalement. « Je t'aime, moi non plus. »

Guy Teissier, ayant enseigné la littérature comparée à Tours, a travaillé sur l'œuvre du dramaturge et romancier Jean Giraudoux (éditions critiques dans La Pléiade, 1982 et 1990 ; Théâtre complet dans la Pochethèque, 1993). Spécialiste du théâtre du xx^e siècle européen et francophone, il a publié en Europe et en Amérique des articles sur les dramaturges québécois (Jean Barbeau, Roland Lepage, Denise Boucher, Michel Marc Bouchard, Normand Chauréte, Jean-François Caron, Marie Laberge), et spécialement sur Robert Lepage.

Bibliographie

- ALEXANDER, Caroline (1992), « Robert Lepage, un Canadien qui décape les méninges », *La Tribune Desfossés*, 24 novembre, p. 10.
- ANONYME (1987), « *La Trilogie des dragons* : le festival débute fort », *La Montagne*, 5 octobre, p. 5.
- ANONYME (1992), « Robert Lepage », *Télérama*, 2 septembre, p. 8.
- ANONYME (1993), *Le Quotidien de Paris*, 22 juin.
- ANONYME (1994), « La nouvelle création de Lepage dérange en France », *Le Soleil*, 23 novembre, p. 1.
- ANONYME (1994), *Le Monde*, 25 novembre, p. 11.
- ANONYME (1994), *Libération*, 27 novembre, p. 11.
- ANONYME (1996), *Télérama*, 13-19 novembre.
- ANONYME (1998), « Robert Lepage et les démiurges », *Le Monde*, « Festival d'Automne », 19 septembre, p. 2.
- BEAUNOYER, Jean (1987), « La personnalité de la semaine : Robert Lepage », *La Presse*, 2 août, p. 4-5.
- BURY, Jean-Paul (1986), « *Vinci* de Robert Lepage triomphe à Limoges », *Le Soleil*, 19 octobre, p. 3.
- CHERER, Sophie (1989), *7 à Paris*, avril, p. 6.
- COSTAZ, Gilles (1992), « Robert Lepage à Paris », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 65, décembre, p. 160-164.
- DAHAN, Éric (1998), « Les mirages de Lepage », *Libération*, 2 septembre, p. 1.
- DASSONVILLE, Valérie (1989), *Le Quotidien de Paris*, avril, p. 6-7.
- DUFRESNE, Jean-V. (1987), « Lepage triomphe à Avignon », *Le Devoir*, 30 juillet, p. 4.
- FERNEY, Frédéric (1994), « Une merveille ! », *Le Figaro*, 22 novembre, p. 12.
- GHEDIRA, Lucile (1992), « Lepage, seigneur de Maubeuge », 9 avril, p. 8.
- GODARD, Colette (1992), « Une féroce beauté », *Le Monde*, 16 octobre, p. 8.
- HALLEY, Achmy (1992), « En quête d'inconnu », *L'Humanité*, 28 avril, p. 7.
- HÉLIOT, Armelle (1992), « Images », *Le Quotidien de Paris*, 27 novembre, p. 9.
- KLEIN, Véronique (1998), *Les Inrockuptibles*, 18-24 novembre, p. 3.
- LEONARDINI, Jean-Pierre (1989), *L'Humanité*, avril, p. 6.
- LÉVESQUE, Robert (1987), « Limoges, principale vitrine du théâtre québécois en Europe », *Le Devoir*, 29 septembre, p. 5.
- MARCABRU, Pierre (1992), « À l'estomac », *Le Figaro*, 23 novembre, p. 9.
- MORLAUD, Jacques (1986), « Appellation à contrôler ? », *L'Humanité*, 31 octobre, p. 4.

- MORLAUD, Jacques (1987), « Les Québécois, soucieux du théâtre d'aujourd'hui et de demain », *L'Écho du Centre*, 6 octobre, p. 5.
- MORLAUD, Jacques (1996), « Quand la technologie écrase l'homme... », *L'Écho du Centre*, 4 octobre, p. 13.
- PARNEIX, Jacques (1986), « Il faut voir *Vinci*, c'est un choc émotionnel rare », *Le Populaire du Centre*, 21 octobre, p. 4.
- PARNEIX, Jacques (1996), « *Elseneur*: Super Lepage ou *Game over*? », *Le Populaire du Centre*, 5 octobre, p. 13.
- PASCAUD, Fabienne (1992), « Robert Lepage », *Télérama*, 25 novembre, p. 8.
- PASCAUD, Fabienne (1994), « De Troie à Hiroshima », *Télérama*, novembre, p. 11.
- PASCAUD, Fabienne (1994), « Hiroshima, ou les sept branches de la rivière Ota », *Télérama*, novembre, p. 11.
- QUIROT, Odile (1989), « Sous le sable, l'étoile », *Le Monde*, 22 avril, p. 6.
- QUIROT, Odile (1998), « Équation non résolue », *Le Nouvel observateur*, 18-24 novembre, p. 2.
- ROBITAILLE, Louis-Bernard (1987), « Un bon tremplin pour *Vinci* à Paris », *La Presse*, 8 décembre, p. 6.
- ROBITAILLE, Louis-Bernard (1998), « Robert Lepage à Paris : un grand, mais qui peut mieux faire », *La Presse*, 26 novembre, p. 3.
- SALINO, Brigitte (1996), « Huit heures de théâtre pour raconter Hiroshima de 1945 à 1997 », *Le Monde*, 12 novembre, p. 12.
- SCHMITT, Olivier (1992), « Maubeuge, une renaissance », *Le Monde*, 9 avril, p. 7.
- SCHMITT, Olivier (1992), « L'automne de Robert Lepage », *Le Monde*, 21 novembre, p. 9.
- SCHMITT, Olivier (1996), « Les folies Shakespeare de Robert Lepage », *Le Monde*, 3 avril, p. 13.
- SCHMITT, Olivier (1998), « Toronto se querelle autour du ballet fantomatique de Robert Lepage », *Le Monde*, 5 mai, p. 1.
- SCHMITT, Olivier (1999), « Le premier cabaret technologique de Robert Lepage », *Le Monde*, 25-26 octobre, p. 1.
- SPIRA, Alain (1998), « Robert Lepage, pape du techno-O théâtre », *Paris -Match*, 19 novembre, p. 2.
- ST-HILAIRE, Jean (1989), « Paris acclame la *Trilogie des dragons* », *Le Soleil*, 15 mai, p. 7.
- THIBAUDAT, Jean-Pierre (1992), « Robert tourne Lepage », *Libération*, 27 novembre, p. 10.
- VALLIER, Louis, et Angélique NÉGRONI (1989), « Courez-y vite !... », *Les Nouvelles du Nord*, avril, p. 6.
- VIGNAL, Philippe du (1992), « Shakespeare, version québécoise », *La Croix*, 17 octobre, p. 8.

Marie-Christine Lesage
Université de Montréal

Du particulier à l'universel : réception critique de *Joie*, de Pol Pelletier, au Théâtre du Soleil, à Paris

L'étude de la réception critique de *Joie*, de Pol Pelletier, au Théâtre du Soleil, à Paris, du 1^{er} au 19 décembre 1993, prend tout son sens en regard de celle qu'il avait eue au Québec (et plus précisément à Montréal) lors des représentations en 1992-1993. Aussi est-ce à une analyse comparative des critiques québécoise et française que je me livrerai succinctement ici, car je crois qu'une telle analyse est susceptible de révéler certains filtres socioculturels qui teintent la réception critique de l'intérieur, et vont même parfois jusqu'à l'obscurcir, alors que celle à l'étranger peut servir de révélateur aux traits universels d'un spectacle, traits qui avaient été occultés – en tout ou en partie, selon les critiques – lors des représentations au Québec.

Joie est une création qui effectue un retour sur dix années de la pratique théâtrale québécoise (1975-1985) marquées par la création collective et le théâtre féministe. Il n'y a rien dans cela, à priori, de favorable au marketing artistique international. Et pourtant, *Joie* a trouvé preneur non seulement en France, mais aussi en Belgique, en Suisse, à Tunis et au Brésil. On peut se demander ce qui a déclenché cette invitation au Théâtre du Soleil, par Ariane Mnouchkine, alors

que Pelletier n'était à peu près pas connue à Paris¹. Évidemment, l'invitation a fait des vagues, et la critique québécoise a ensuite souligné en caractères gras ce passage qui, inévitablement, a conféré une certaine notoriété à Pelletier et à sa création. Être accueillie chez Mnouchkine équivalait à apposer, *ipso facto*, un sceau d'authenticité à son spectacle et, plus largement, à sa démarche artistique.

Cet accueil a été d'autant plus surprenant et imprévisible qu'une partie de la critique québécoise avait reproché à la création de Pelletier de se confiner dans un espace trop particulier, qui ne concernait qu'un individu (elle-même), et de s'adresser à un petit groupe « d'initiés », ceux qui ont vécu de l'intérieur le féminisme et la création collective. Le fait que le contenu du spectacle est autobiographique et porte sur les années du « régime de la communauté » a accentué le désaveu de la critique et, parallèlement, a ajouté à la surprise quant à sa brève carrière internationale. L'analyse comparée de la réception critique au Québec et à Paris permet de déceler rapidement des perceptions très différentes des critiques québécois et français, qu'il convient d'examiner de plus près afin d'éclairer les valeurs en jeu dans ce théâtre vu d'ici et vu d'ailleurs. De plus, on peut s'interroger sur l'impact du passage de *Joie* au Théâtre du Soleil eu égard à la réception subséquente du spectacle au Québec, lors de sa reprise à partir de 1995. Selon Pierre Cayouette, dans *Le Devoir*, les critiques québécois ont d'abord méprisé Pelletier,

[p]lus un beau jour, la grande Ariane Mnouchkine, éblouie par *Joie*, l'a invitée au Théâtre du Soleil, à Paris. À son retour de France, les critiques de Montréal l'ont sacrée génie et se sont jetés à ses pieds avec une ardeur cannibale, rivalisant d'hyperboles pour célébrer son talent. La preuve, une fois de plus, que pour un artiste québécois, mourir ou triompher en France apporte inexorablement un passeport pour la gloire ! (1996 : B1).

On sent bien que le critique n'échappe pas lui non plus aux hyperboles, car Mnouchkine n'a pu être « éblouie » étant donné qu'elle n'a pas vu le spectacle avant d'inviter Pelletier. De plus, on peut penser que c'est moins le passage en France que celui au Théâtre du Soleil qui a été déterminant par son rôle d'authentification artistique, et ce d'autant plus que *Joie* n'a pas « triomphé » à Paris : ce spectacle n'a fait courir les foules que la dernière semaine. Pourtant, une

1. On peut supposer que le rôle de Pelletier au Théâtre Expérimental des Femmes était peut-être connu de Mnouchkine.

chose est sûre, le discours critique en général change radicalement à la reprise de *Joie* en 1995, au Québec, et de spectacle au mieux intéressant pour la performance de l'actrice, *Joie* devient l'œuvre géniale, exceptionnelle à ne pas manquer.

Réception d'ici et d'ailleurs

À Paris, la réception critique a été mince mais tout de même assez significative pour la comparer à la réception critique reçue au Québec. J'ai relevé deux articles de Gilles Costaz dans *Cripure*² et *Passages* (les plus longs), et des articles de *L'Humanité*, de *Télérama*, du *Quotidien de Paris*, de *La Croix* et du *Monde*. Certains de ces journaux sont mineurs. D'autres (*Libération* notamment) n'ont pas publié de critique, mais que *Le Monde* s'y soit intéressé est révélateur. Les articles sont généralement assez courts (une ou deux petites colonnes), et le jugement qui y est porté est positif. La seule réserve se retrouve dans *Le Monde* et elle concerne la longueur du spectacle. Au Québec, sept critiques francophones se sont prononcés lors de la création du spectacle en 1992 et de sa reprise en 1993, au Festival de théâtre des Amériques. Trois étaient enthousiastes et ont émis des jugements positifs : Ariane Émond du *Devoir*, Jean Saint-Hilaire du *Soleil* et Pierre Lavoie de la revue *Jeu* ; deux ont émis des jugements très négatifs : Robert Lévesque du *Devoir* et Franco Nuovo du *Journal de Montréal* ; enfin, deux ont publié des critiques mitigées, sans partager toutefois l'enthousiasme des premiers : Luc Boulanger de *Voir* et Anne-Marie Lecomte de *La Presse*. Deux critiques, l'une positive et l'autre négative, émanaient de journalistes non spécialisés en théâtre (Émond et Nuovo). Dans l'ensemble, il a été possible d'identifier trois éléments principaux communs : le féminisme, l'autobiographie et la mémoire collective, et la performance physique de l'actrice. J'aborderai chacun de ces axes critiques successivement, en qualifiant d'abord la réception critique d'ici avant de la comparer à celle de Paris.

Le féminisme

La dimension féministe du récit de Pelletier a été généralement reçue avec beaucoup de tiédeur au Québec, quand ce n'est pas avec agressivité. Le féminisme est amené négativement surtout par Lévesque et Nuovo, alors qu'il est

2. Cet article a paru lors du passage de *Joie* au Festival des francophonies de Limoges. J'en tiens compte, car il complète celui que ce journaliste a publié dans *Passages*, lors de la représentation du spectacle au Théâtre du Soleil.

abordé d'une façon plus atténuée chez Boulanger et Lecomte, sans les jugements de valeur chargés d'affects qui accompagnent les arguments des premiers. On retrouve toutefois, chez ces quatre journalistes, un même reproche relié au fait que la création aborde les années 1970 marquées par le féminisme militant et la collectivité. Par exemple, Lecomte termine ainsi son article : « Aussi, pour ceux et celles qui ont vécu cette époque exubérante, *Joie* a-t-il un effet-miroir. Pour les autres, dont je suis [comprendre ici : pour la génération après le *baby-boom*], ce récit autobiographique est empreint d'une nostalgie qui sonne comme un reproche. Qu'est le militantisme devenu ? Il est devenu autre chose... » (1993). En ce sens, cette position rejoint celles de Lévesque et de Nuovo, qui affirment que ce récit est « dépassé ». Seuls Lavoie et Émond n'adoptent pas cette attitude négative.

La majorité des critiques (Lavoie et Émond exceptés) visent à discréditer une partie du récit porteur de valeurs affirmées par l'interprète. Leurs arguments sont fondés sur un préjugé défavorable envers le sujet, qui est identifié comme appartenant au féminisme radical chez Nuovo, qui parle de « militante engagée, d'intolérance du discours, d'artiste sectaire » (1992 : 46) ; au féminisme totalitaire chez Lévesque, qui qualifie ce théâtre de « théâtre manifeste d'antan, d'agit-prop, d'idéologie de combat » (1992 : B3) ; et enfin au militantisme nostalgique chez Lecomte et Boulanger. Ces opérations discursives des critiques visent à briser l'authenticité du récit en présentant son sujet comme un stéréotype dépassé et, surtout, en grossissant les traits de celui-ci, afin d'évoquer par dérision les valeurs supposées de Pelletier : le titre de l'article de Nuovo, « "Féminisme 101 : la lutte des femmes de théâtre de 1974 à nos jours", un cours de cégep servi par une militante enragée [...] », participe de cette stratégie efficace qui vise à tourner en dérision le discours opposé. Olga Galatanu, dans un article décrivant le mécanisme de fonctionnement des lieux communs dans le discours médiatique, « [...] lieu privilégié où s'exerce le pouvoir de la parole dans la vie sociale » (1994 : 75), explique que les opérations d'influence doxologique et de manipulation affective visant un public fonctionnent de manière « [...] à briser le stéréotype linguistique porteur des valeurs affirmées par l'adversaire et, corrélativement, à construire un nouveau stéréotype verbal qui soit susceptible à la fois d'évoquer (le plus souvent par dérision) le "lieu commun" qui convoque les valeurs de l'adversaire, et d'affirmer des valeurs opposées à celles-ci » (p. 75). Cela décrit assez bien le processus critique observé ici et permet, par ailleurs, de supposer qu'il existe un autre stéréotype construit par les critiques afin de réfuter le discours adverse. En fait, cette argumentation critique fonctionne sur la base de règles implicites relevant d'une sorte de « marketing doxique » (Cambron,

1989 : 37) qui sanctionne la recevabilité du discours et qui définit notamment ce qui est démodé. On reproche à Pelletier de ne pas tourner en dérision ce qu'on considère comme un stéréotype dépassé, et qui ne devrait plus être convoqué culturellement. Aussi est-elle classée « nostalgique ». Or c'est justement le fait qu'elle ne tourne pas en dérision le féminisme et qu'elle pose un regard rétroactif sur ces années en les remettant en question qui a retenu l'attention de Mnouchkine : « Avant que je voie le spectacle, on m'avait dit : c'est un spectacle où elle se moque un peu des féministes. J'étais très vigilante. Je me suis dit : qu'elle s'en moque un peu, beaucoup, très bien, mais si c'est une de celles qui renie, alors non, je trouve que c'est trop facile » (Halley, 1993b). Même constat chez Colette Godard du *Monde* qui a écrit dans sa critique de *Joie* : « Si Pol Pelletier se contentait de railler, elle serait à la limite du désagréable. Mais elle le rappelle : en dehors de tous ces excès, ces femmes se sont battues, elles ont gagné un espace de liberté [...] » (Godard, 1993 : 18). La critique française accorde une valeur positive au fait de donner un sens à ce passé. Gilles Costaz, quant à lui, précise : « [...] le mot "féministe", tel qu'elle-même l'emploie et tel que nous l'entendons en France, ne convient pas. L'aventure de Pol Pelletier n'est pas sectaire, bien qu'elle s'oppose naturellement aux arrogances masculines. Elle est féminine, et, par-dessus tout, libératrice » (1993-1994). Ce commentaire surprend tant il contraste avec la lourde charge teintée d'agressivité contre les propos féministes du spectacle qui a constitué l'argument principal de certains critiques québécois que Lynda Burgoyne a analysé en tant que « pouvoir andropocentrique » (1992). Le critique français semble préférer mettre cette question de côté, l'éluder, en privilégiant « l'humanité » de Pelletier et en expliquant que devant cette humanité toutes les réticences s'effondrent, que l'on soit homme ou femme (1993).

Qu'est-ce qui fait que Pelletier a pu être perçue comme une artiste sectaire au Québec et pas en France ? Et pourquoi aucune critique française ne l'a-t-elle accusée d'être nostalgique ? Il est surprenant de constater, lorsqu'on lit les articles parisiens, que cet aspect du récit de Pelletier qui concerne le féminisme est recadré en fonction de valeurs plus générales : la plupart parle de « théâtre mondial » (*L'Humanité*), de « théâtre politique » au sens large (*La Croix*) – terme qui est également utilisé par Mnouchkine pour qualifier le spectacle – et de « l'histoire moderne des femmes » (Costaz, 1993-1994). Autrement dit, la réception critique parisienne n'a pas perçu l'aspect du récit concernant le féminisme comme un stéréotype éculé, mais l'a plutôt interprété comme un moment de l'histoire des femmes et du théâtre, moment qui ne paraît pas entaché d'un interdit dans le discours social. Il est indéniable que le fait que certains critiques

québécois ont beaucoup côtoyé l'environnement évoqué dans *Joie* a teinté de jugements préalables leur réception critique : Lévesque la présente comme le « chef du féminisme de choc au Québec », Nuovo dit avoir été averti de la réputation de Pelletier et avoir été mis en garde contre l'intolérance de son discours. En ce sens, Émond avait bien raison de prévenir son lecteur en écrivant : « Vous ne connaissez pas Pol Pelletier ? Tant mieux, vous serez moins mal pris à trier tout ce qu'on raconte sur elle » (1992 : A10). D'être trop connue aura joué contre elle au Québec, et de n'être pas connue à Paris aura joué en sa faveur, la réception critique française étant vierge de tout préjugé.

Mais surtout, au Québec, l'absence de recul face à cette histoire sociale et culturelle récente a joué le rôle d'un véritable filtre socioculturel qui a empêché de percevoir l'humour, l'ironie et le regard autocritique que pose l'interprète sur cette période. Dans les articles de Lévesque et de Nuovo, le caractère mnémotique du récit n'est pratiquement pas retenu : ils interprètent le discours de Pelletier au premier degré, sans prendre en compte le regard à rebours. Dans l'ensemble, les articles français soulignent plutôt l'humour, parfois caustique, et le regard critique posé sur cette période. *Le Quotidien de Paris* écrit : « C'est jubilatoire, mais c'est drôle aussi. Elle a beaucoup d'humour. Elle ne se prend pas au sérieux, elle se joue d'elle-même, de ses désespoirs... et des autres actrices ! » (M. P. M. : 1993) ; Godard du *Monde* écrit :

Elle se souvient, et sourit. C'est vrai que le radicalisme des mouvements à leurs débuts, la volonté de s'affirmer, d'être subversif à tout prix ont entraîné bien des ridicules [...]. On retrouve – ou on découvre – les clichés de l'époque, les figures d'amazones déchaînées [...], un vocabulaire alors fracassant et devenu banal... Tout y est, c'est à la fois drôle et cuisant (1993 : 18).

Manifestement, les effets de distanciation qui ponctuent le spectacle apparaissent avec plus d'évidence à Paris parce qu'il y a moins d'affects en jeu, parce que l'histoire qui est contée n'est pas leur histoire immédiate. Ainsi, la critique française a pu apprécier l'aspect du récit portant sur le féminisme comme un discours au second degré, et la perception claire de l'humour parfois caustique a empêché que *Joie* soit interprété comme un discours nostalgique. Au Québec, seul Lavoie aura souligné ce processus de distanciation, appuyé éloquentement par le gant noir que porte l'actrice à la main gauche, celle qui représente la mémoire et instaure distance et réflexion. Cette perception différenciée des critiques français et québécois quant au féminisme militant débouche naturellement

sur le deuxième élément soulevé par les critiques, celui de l'autobiographie et de la mémoire collective.

L'autobiographie et la mémoire collective

L'aspect autobiographique est très révélateur, car le particulier vient s'opposer franchement à l'universel dans la réception critique comparée. D'une part, les critiques québécois les plus sévères (Lévesque et Nuovo) refusent de reconnaître ce lien entre autobiographie et mémoire collective d'une société et, d'autre part, ceux qui reconnaissent le caractère autobiographique de *Joie* (Boulanger et Lecomte) le reprochent à Pelletier. D'ailleurs, seuls Lecomte et Lavoie y voient un « récit autobiographique », les autres n'accordant pas cette valeur artistique au spectacle. On s'aperçoit que les jugements de valeur qui portent sur l'autobiographie se ramènent à des jugements sur la valeur artistique du spectacle : la majorité des critiques déclarent implicitement que *Joie* est « non artistique ». Du coup, ils affirment que la forme autobiographique n'est pas une forme artistique, faisant fi de ce courant pourtant majeur dans les années 1980-1990. Plutôt que de parler de récit autobiographique, les critiques parlent de « discours », ce qui est une manière de refuser le statut d'histoire racontée, de narration, à la création, ou, encore, ils associent ce récit au témoignage. Lévesque rapproche la forme du spectacle d'une forme de « dépôt de bilan, d'énumération, de nomenclature, de procès-verbal » (1992 : B3) ; Lecomte, tout en écrivant qu'il s'agit d'un « montage serré d'extraits de textes, de souvenirs, d'impressions et d'opinions [...] », relie immédiatement après ce montage à un témoignage : « *Joie* s'apparente au témoignage. Mais la dame abhorre le mot ! "N'est-ce pas de l'art que je fais ?", demande-t-elle à ceux qui ont un jour qualifié ainsi l'une de ses prestations » (1993 : E5). Cette opposition entre l'autobiographie, reçue comme un témoignage, et l'art avec un grand « A » est clairement posée. Boulanger, tout en affirmant qu'en dressant « [...] un parallèle entre son itinéraire et le pouls d'une époque, Pelletier veut éclairer notre mémoire collective », juge qu'elle « [...] arrive difficilement à décoller de l'expérience personnelle [...] » (Boulanger, 1992). La sanction de création « non artistique » qui accompagne cette critique de l'autobiographique amène les journalistes à conclure au spectacle « pour initiés » : l'artiste règle ses comptes, parle de sa carrière sans autocritique, elle fait preuve d'égoïsme et d'étroitesse d'esprit. Nuovo va jusqu'à dire que ce récit historique – sur l'histoire de la création féminine – aurait pu être grandiose, n'eût été cet égoïsme et cette étroitesse d'esprit (1992 : 46).

C'est justement cette qualité historique que la critique française a vue derrière l'autobiographique. Tous s'entendent d'emblée sur l'aspect narratif du récit, le mot discours n'étant à peu près pas employé ; de plus, l'aspect autobiographique du spectacle n'est pas dénigré mais interprété comme une forme artistique admise : Costaz écrit, à propos de cette forme, qu'il ne s'agit pas « seulement d'un témoignage », que « [r]ien n'est étroit, étriqué dans ce défi jeté et raconté » (1993-1994). Loin d'avoir été reçu comme un spectacle pour initiés ou trop ancré dans une histoire particulière, *Joie* est qualifié de récit intime : on peut lire, parmi les critiques, que Pelletier entend « [...] nous transmettre les mille et un battements de sa vie intérieure [...] » (Han, 1993). La plupart des critiques associent cette forme du récit intime au théâtre au modèle de Philippe Caubère, un ancien acteur du Théâtre du Soleil qui a ensuite créé des spectacles solos autobiographiques ; selon Godard, Pelletier est une « [...] sorte de Philippe Caubère féminin » (1993 : 18). Ce modèle connu permet de renforcer positivement la valeur artistique du spectacle québécois accueilli en France. Par ailleurs, ce caractère autobiographique est aisément mis en relation avec un récit historique plus large susceptible de concerner tous les publics : elle raconte « [...] les petites et grandes heures d'une vraie dame du théâtre mondial » (Halley, 1993a) ; « [...] Pol Pelletier fait de sa vie artistique une saga haute en couleurs, un roman picaresque qui témoigne dans l'excès et la passion des maux de notre siècle » (F. P., 1993). Costaz avance même une comparaison surprenante entre Caubère et Pelletier : « Caubère, c'est le concierge, le trou de la serrure, l'anecdote qui rabaisse alors que Pol Pelletier, c'est l'âme elle-même du théâtre, c'est la chronique du temps passé par [...] celle [...] qui l'a dessiné, porté à bout de bras, rêvé et vécu, aimé et haï, qui s'en souvient et en projette les idéaux brisés (à moitié seulement) sur le temps que nous vivons » (1993). Il se produit alors une étrange inversion, le critique reprochant à un artiste de la France à peu près les mêmes choses qui ont été reprochées à Pelletier par les critiques du Québec et, inversement, louant des qualités chez Pelletier qu'il refuse de reconnaître chez Caubère.

Cette attitude soulève une question : le théâtre à caractère autobiographique serait-il toujours mieux vu et apprécié ailleurs ? Il est évident que la critique française, qui ne possédait pas les clés de la petite histoire du théâtre féministe au Québec et qui ne connaissait pas Pelletier, a reçu ce récit avec plus de distance, comme un récit étranger, presque une fiction. Tous ces commentaires de la presse française mettent en relief une valeur plus générale, soit celle de la petite histoire qui devient, vue d'ailleurs, un prétexte pour parler de l'Histoire : l'histoire du théâtre, l'histoire d'une époque, marquée par la lutte des femmes, et, enfin, l'histoire d'une fin de siècle. Et c'est parce que la critique française peut

lire cette grande histoire derrière la petite que le caractère autobiographique n'apparaît pas étriqué. Outre la valeur historique accordée au spectacle en France, certains critiques identifient un autre niveau d'universalité qui touche, cette fois, à l'humanité. Le terme « humanité » revient fréquemment dans les critiques, afin de qualifier l'impression que cette actrice réussit à toucher le cœur de vérités essentielles. Et cette valeur est indissociable du dernier aspect de la réception critique de *Joie* : la performance physique de l'actrice.

La performance physique de l'actrice

Tous les critiques, québécois et français confondus, s'entendent sur la performance de l'actrice. À l'évidence, c'est cette qualité qui a permis au spectacle de tant circuler et d'être reçu au Théâtre du Soleil. La présence de l'actrice est l'élément qui déclenche cette impression d'humanité, comme si le corps devenait le support de cette valeur : on dit que c'est un « hymne à la vie » (Anonyme, 1993), qu'elle a une « [...] énergie et une maîtrise corporelle exceptionnelles [...] » (Halley, 1993a), que c'est un phénomène, qu'elle raconte avec « fougue et ferveur » (F. P., 1993), qu'elle fait montre d'une « vitalité explosive » (M. P. M., 1993), que c'est un « ouragan de vie » (Han, 1993), qu'elle « transmet sa fureur de vivre », que c'est « une bête de plateau, une bête humaine » (Costaz, 1993-1994). Godard écrit même que « [l]a façon dont Pol Pelletier raconte, joue, montre est une merveille » (1993 : 18). Le jeu physique, la performance de l'actrice, qui emprunte aux autres cultures (indiennes, sud-américaines) et à différentes formes (le chant, la danse, le conte) a été l'élément moteur qui a permis de transcender le récit particulier afin d'en révéler l'universalité. Si toutes les critiques québécoises ont souligné la performance physique fascinante et remarquable de Pelletier, ces commentaires positifs ont été, chez certains, schizophréniques, c'est-à-dire qu'ils séparaient radicalement performance physique et récit, appréciant l'un sans l'autre, attitude qu'on ne retrouve pas chez les critiques français et qui est, de toute façon, très paradoxale, dans la mesure où le récit ne prend son sens que s'il est reçu dans son entièreté, comme un contenu indissociable de sa forme.

*
* *

Les deux valeurs qui ont donc émergé lors du passage de *Joie* au Théâtre du Soleil sont celles concernant l'Histoire (le particulier rejoignant l'universel) et l'humanité. Au Québec, il semble que c'est la valeur historique du récit de Pelletier qui a rencontré la plus forte résistance : les critiques reconnaissent

qu'elle fait l'histoire d'une époque, mais ils cherchent à régler leurs comptes avec la mémoire en évacuant celle-ci. L'une des fonctions du récit est de réinterroger le passé, de se situer par rapport à lui car, comme l'a écrit Jean-Pierre Ryngaert : « L'Histoire récente [...] reprise, racontée, transformée en récits [...] assure à la fois l'unité d'un groupe social et la mémoire de ses origines [...] » ; et le fait d'affirmer cette mémoire récente peut être une « réassurance pour l'avenir » (1994 : 44).

En ce qui a trait à la valeur « humanité », elle permet de souligner un angle intéressant de la réception critique québécoise et française : *Joie* est reçu avant tout comme un récit éthique plutôt qu'esthétique : « Avant que d'être des objets esthétiques, les récits sont des objets éthiques, c'est-à-dire qu'ils ont pour fonction première de rassurer les hommes en société » (Cambron, 1989 : 40). *Joie* est reçu comme un « ouragan de vie » qui fait en sorte que l'on repart « réconforté » (Émond, 1992 : A10) et rempli d'une énergie nouvelle. Et ce n'est qu'avec le recul, après le passage au Théâtre du Soleil et lors de sa reprise en 1995, à Montréal³, que la critique québécoise abordera le spectacle comme une œuvre possédant des caractéristiques esthétiques bien définies. Ainsi, Hervé Guay écrit, dans *Le Devoir*, en 1996 : « *Joie* dispose non seulement d'un texte fort pertinent qui ne cesse de remuer des questions importantes mais table de plus sur une forme dramatique baroque. Il marie à la fois conte et théâtre, danse, chant et musique de manière à faire un ensemble d'un seul tenant » (1996 : B8). Cette reconnaissance esthétique témoigne de la distance prise par la critique québécoise face à cette œuvre qui, après le passage au Théâtre du Soleil, devient un « petit spectacle grandiose » (Boulanger (1995 : 36), qui n'avait pas eu ces bons mots lors de sa première critique, en 1992) ; de plus, le terme « discours » disparaît, on ne parle que de spectacle autobiographique sans que ce terme soit entaché d'un préjugé défavorable. À partir de 1995, la critique québécoise repère les mêmes valeurs que celles identifiées par la critique française en 1993 : l'importance de la mémoire (Guay, 1996), la quête de vérité (Bernatchez, 1996), la valeur historique : « Il y est exprimé vigoureusement, outre le cheminement d'une artiste engagée, combien ces années marquantes ont contribué à forger le paysage culturel québécois » (Guay, 1996 : B8). Reconnaissance de la pertinence de ce qui avait été présenté comme un stéréotype dépassé en 1992 !

3. Après vérification auprès des créatrices, j'ai appris que la version présentée en 1995, à Montréal, ne diffère pas, sur le fond, de celle de 1992-1993 : le spectacle a été un peu resserré, sans que le propos ait été modifié.

La critique québécoise a certainement accordé une importance hypertrophiée à ce passage au Théâtre du Soleil, car *Joie* n'a pas fait courir les foules à Paris, et le séjour a même été difficile pour l'artiste. Seulement, pour les journalistes québécois ce séjour aura joué le rôle d'authentification du spectacle par une autorité artistique (Mnouchkine), et on peut penser que sans celle-ci la critique québécoise n'aurait peut-être pas reconnue aussi rapidement et largement (car il y a eu consensus à la reprise) l'intérêt plus vaste de cette création. Le Théâtre du Soleil a eu, sur la critique québécoise, l'effet du carbone 14, révélant soudainement la pertinence de ce récit pour la société québécoise.

Marie-Christine Lesage est professeure adjointe au Département d'études françaises de l'Université de Montréal. Elle s'intéresse aux rapports entre le théâtre et les autres arts et à la dramaturgie contemporaine. Elle dirige actuellement un projet de recherche (FCAR) qui porte sur les formes dramatiques hybrides, mélangeant récit, poésie et théâtre. Elle collabore à diverses revues québécoises, dont les Cahiers de théâtre Jeu, Nuit blanche, Tangence, Voix et images.

Bibliographie

- ANONYME, « Joie » (1993), *L'Écho du centre*, 21 septembre.
- BEAUDET, Céline (1994), « Féminisme et syntaxe de l'argumentation : les chroniques d'Ariane Émond dans *Le Devoir* », *Présence francophone*, n° 45, p. 85-101.
- BERNATCHEZ, Raymond (1996), « Pol Pelletier : un sommet de vérité », *La Presse*, 18 octobre, p. B6.
- BOULANGER, Luc (1992), « *Joie*. Une femme sous influence », *Voir*, 15 octobre, p. 33.
- BOULANGER, Luc (1995), « Pol Pelletier. Femme de personne », *Voir*, 27 avril, p. 36.
- BURGOYNE, Lynda (1992), « Critique théâtrale et pouvoir androcentrique. Réception critique de "Leçon d'anatomie" et de "Joie" », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 65, p. 46-53.
- CAMBRON, Micheline (1989), *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, l'Hexagone.
- CAYOUILLE, Pierre (1996), « Pol Pelletier : actrice corps et âme », *Le Devoir*, 7 octobre, p. B1.
- COSTAZ, Gilles (1993), « Une femme prénommée Pol », *Cripure*, n° 10 (octobre-novembre).
- COSTAZ, Gilles (1993-1994), « Une femme du Québec », *Passages*, décembre-janvier.
- DAVID, Gilbert (1992), « L'intense parcours anarchiste d'une amazone », *Le Devoir*, 3 octobre, p. C7.
- ÉMOND, Ariane (1992), « Pol la magnifique », *Le Devoir*, 11 novembre, p. A10.
- F. P. (1993), « Joie », *Télérama*, 8 décembre.
- GALATANU, Olga (1994), « Convocation et reconstruction des stéréotypes dans les argumentations de la presse écrite », *Protée*, vol. 22, n° 2 (printemps), p. 75-79.
- GODARD, Colette (1993), « *Joie* au Théâtre du Soleil. Les amazones », *Le Monde*, 7 décembre, p. 18.
- GUAY, Hervé (1996), « Investissement garanti », *Le Devoir*, 21 octobre, p. B-8.
- HALLEY, Achmy (1993a), « La joie de Pol Pelletier », *L'Humanité*, 7 décembre.
- HALLEY, Achmy (1993b), « L'acteur n'est pas un diseur de mots », *Le Devoir*, 29 décembre, p. B8.
- HAN, Jean-Pierre (1993), « Pol Pelletier, Québécoise explosive », *La Croix*, 17 décembre.
- LAMONTAGNE, Gilles G. (1993), « Une Québécoise lancée en France par Ariane Mnouchkine », *Le Devoir*, 20 décembre, p. B8.
- LAVOIE, Pierre (1992), « "L'espoir est une poire" », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 65, p. 24-29.
- LECOMTE, Anne-Marie (1992), « Pol Pelletier et *Joie* : l'histoire d'un rêve... », *La Presse*, 11 octobre, p. B9.

- LECOMTE, Anne-Marie (1993), « Pol Pelletier : pour celles qui ont vécu les années 70 », *La Presse*, 12 juin, p. E5.
- LÉVESQUE, Robert (1992), « Règlement de comptes pour initiés », *Le Devoir*, 15 octobre, p. B3.
- LÉVESQUE, Robert (1995), « Le rêve repasse », *Le Devoir*, 29-30 avril.
- MONTESUIT, Carmen (1995), « Pol Pelletier dans "Joie" : tout un personnage ! », *Le Journal de Montréal*, 1^{er} mai, p. 46.
- M. P. M. (1993), « Une femme au soleil », *Le Quotidien de Paris*, 16 décembre.
- NUOVO, Franco (1992), « Féminisme 101 : la lutte des femmes de théâtre de 1974 à nos jours », *Le Journal de Montréal*, 16 octobre, p. 46.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1994), « Sur quelques différences », *Théâtre/Public*, n° 117, p. 41-44.
- SAINT-HILAIRE, Jean (1993), « La transe de Pol Pelletier et la belle sobriété de Lepage », *Le Soleil*, 14 juin, p. B5.
- SAINT-HILAIRE, Jean (1996), « De précieux sédiments d'âme », *Le Soleil*, 5 avril, p. C11.

Dominique Lafon

Université d'Ottawa

Nébuleuse créatrice et constellation familiale : les trois pièces satellites du *Chemin des Passes-dangereuses*, de Michel Marc Bouchard

La réception d'une œuvre théâtrale se mesure d'ordinaire aux critiques qu'elle suscite, aux mises en scène qu'on en propose, aux traductions ou adaptations par lesquelles on réduit la marge de l'ailleurs. Toutes ces démarches relèvent du jugement, de l'interprétation, voire de l'appropriation et, comme telles, déclinent les modalités de la différence pour les porter au compte de l'échange interculturel. Le phénomène que j'explore ici ne s'inscrit pas dans ce contexte de la réception et, à ma connaissance, il est le fruit d'une expérience, elle aussi, unique.

S'il fallait réduire cette expérience à une formule liminaire, je dirais qu'il s'agit moins d'un échange dramaturgique, bien que l'exercice ait mis en relation des dramaturges francophones, que d'une mise en orbite de l'imaginaire. Cette métaphore stellaire trouve son origine dans les circonstances qui entourent un projet conçu par Marie-Agnès Sevestre, directrice de l'Hippodrome (Scène nationale de Douai), et Vincent Goethals, directeur de Théâtre en scène (Roubaix),

pour servir à l'animation du Festival des Météores dont la vocation est « de bousculer la relation qui unit l'acteur et le spectateur » (Tartar, Mabardi et Kossi, 1998 : 4). Les organisateurs, prenant, dans tous les sens du terme, prétexte de la création du *Chemin des Passes-dangereuses* de Michel Marc Bouchard, le 26 mars 1998, à l'Hippodrome, commandèrent à trois jeunes auteurs contemporains francophones une courte pièce qui serait présentée en amont de la représentation de l'œuvre québécoise.

Leurs contraintes étaient les suivantes : Écrire sur les personnages absents, juste évoqués, à peine dessinés dans *Le chemin des Passes-dangereuses*. Écrire trois pièces en un acte, trois monologues, destinés à être joués en appartement ou dans des lieux non théâtraux. Inventer des histoires singulières dont le point de départ est l'œuvre d'un autre, mais qui ensuite peuvent prendre en toute liberté « *les chemins de l'imaginaire* » (p. 5).

Dans un premier temps, et le détail est d'importance, Sevestre et Goethals avaient demandé à Bouchard de leur fournir une liste d'auteurs susceptibles, selon lui, de relever pareil défi. Noëlle Renaude, Philippe Minaya et Eugène Durif déclinèrent l'invitation en raison de leur familiarité avec l'auteur comme avec son œuvre ; les organisateurs sollicitèrent trois jeunes dramaturges, moins chevronnés, venant de trois horizons différents de la francophonie : Luc Tartar de France, Veronika Mabardi de Belgique et Kossi Efoui, de France mais originaire du Togo. Ce choix, peu importe les circonstances qui y ont présidé, met en lumière certaines modalités de la contextualisation du projet qui déborde le cadre d'une francophonie strictement hexagonale et prend ses distances avec toute lecture autorisée de l'œuvre. La nébuleuse créatrice se mit ainsi en place dès l'été 1997, les trois dramaturges ayant en main une des premières versions de la pièce – je reviendrai sur ce point. « Lucie » de Tartar, « Martin » de Mabardi et « Le corps liquide » d'Efoui furent donc présentées, en appartement, à Douai, en janvier 1998, soit trois mois avant la première du *Chemin des Passes-dangereuses*, puis à Roubaix, début avril, toujours en avant-première. Deux d'entre elles seront présentées en décembre à l'occasion de la reprise de la pièce au Théâtre Gérard-Philipe, à Saint-Denis. L'expérience se poursuit ; la nébuleuse est devenue une constellation.

Il faut distinguer ce système dramaturgique des tentatives menées dans le passé par le Festival des francophonies de Limoges ou la Commission internationale du théâtre francophone (CITF) qui mirent en chantier des collectifs d'écri-

ture sur un thème donné. Ces initiatives, occasions d'échanges personnels très stimulants entre les dramaturges, ne permirent que rarement la création d'une œuvre. Mais ce constat n'est pas l'essentiel de la comparaison. *Le chemin des Passes-dangereuses* ne fut pas le prétexte à une collaboration, puisque chacun des textes est doublement autonome : les trois auteurs écrivirent sans concertation préalable, ni entre eux, ni avec l'auteur qui découvrit leur texte respectif en même temps que le public. Si le choix du lieu de leur représentation, l'appartement, illustre la dispersion de l'espace ; si le décalage de la programmation, qui inverse la logique causale, les pièces secondes précédant la pièce première, sanctionne l'éclatement temporel ; ces trois œuvres n'en gravitent pas moins dans une même orbite, chacune de leur trajectoire n'en dessine pas moins des liens spécifiques avec le texte dont elle s'inspire, liens qui ne doivent rien au partage, à l'échange, à la connivence. L'analyse de ces liens, qui participent de l'attraction comme de la répulsion, de la reconnaissance comme de la différence, permet de s'aventurer sur des chemins moins balisés par la théorie de la réception, que j'appellerai les passes dangereuses de l'imaginaire, qui pourraient bien être, à l'image du chemin au bord duquel se déroule la pièce de Bouchard, le lieu privilégié des vérités cachées.

*
* *
*

Bien que le texte des trois pièces ait été publié en 1998 par les Éditions Lansman, sous le titre *Nouvelles Écritures 2*, une courte présentation s'impose, ne serait-ce que pour établir les liens fictionnels que chacune d'entre elles entretient avec la pièce de Bouchard. On se rappelle que cette dernière met en scène trois frères qu'un accident de la route a jetés au fond d'un ravin près du chemin des Passes-dangereuses. Le spectateur découvre peu à peu qu'ils sont déjà morts, par leur incapacité à se situer dans le temps, par la réitération de certaines phrases ; ou qu'ils sont *en passe de* traverser ce que les anciens nommaient le Léthé, le fleuve au-delà duquel cesse la mémoire de toute chose. Au bord d'une autre rivière, celle où quinze ans plus tôt se noya, sous leurs yeux, un père auquel ils ne prêtèrent alors aucun secours, ils évoquent des épisodes de leur existence, dans cet état de conscience rétrospective qui précède, dit-on, la mort définitive. Certains des épisodes parlent du futur, tel le mariage de Carl, le plus jeune, qui a abandonné sa fiancée quelques heures avant la cérémonie pour céder au caprice de l'aîné, pour montrer à ses frères son camp de pêche. C'est cette Lucie qui est le personnage éponyme de Tartar. D'autres épisodes sont contemporains, comme l'agonie de l'ami d'Ambroise, le cadet, qui se meurt du sida dans un hôpital, et qui refuse toute visite. Ce Martin est le personnage choisi

par Veronika Mabardi. Mais un événement ancien vient surtout hanter ces morts-vivants du souvenir : la mort du père qui constituera le *leitmotiv* du monologue « Le corps liquide », d'Efoui, qui donne la parole à la mère des trois héros.

Une première lecture des trois monologues met en évidence la distance que les auteurs et l'auteure ont prise avec le contexte sociologique de l'œuvre prétexte. Pourtant, les personnages de Bouchard incarnent, à l'évidence, des destins presque caricaturaux de l'*homo quebecus* : l'esthète homosexuel, de Montréal ; le vendeur du Club Price, de Québec ; le bûcheron, du Lac-Saint-Jean. Trois lieux, trois discours contrastés qui s'opposent dans des dialogues où transparait la satire, voire le règlement de comptes. Seul leur passé commun, le drame de leur enfance, unit ces frères qui ne se ressemblent plus. Les monologues ignorent cette caractérisation externe, même s'ils cherchent à mettre en place une contextualisation nord-américaine par quelques détails. Tartar situe la rencontre de Carl et de Lucie dans un MacDonald, la mère d'Efoui évoque un révérend James, mais il ne s'agit là que de faibles indices d'un univers référentiel qui demeure dans l'ensemble largement tributaire de traits européens : la Simca dans laquelle Lucie oublie sa grand-mère et le quai de gare sur lequel Ambroise et Martin se rencontrent ont peu à faire avec la réalité québécoise.

On ne s'étonnera donc pas que des trois personnages de Bouchard, le seul auquel il n'est fait aucune allusion dans les trois pièces est Victor, dont le poids fictionnel est pourtant majeur, puisqu'il est l'instigateur de l'expédition punitive au terme de laquelle il jette son camion dans le ravin. C'est qu'il est le plus folklorique dans sa caractérisation d'*habitant*, de « John Wayne local ! Six de quotient intellectuel jacké sur des bottes de construction ». Il faut dire que, dans la première version¹, le personnage, qui n'entre en scène qu'au début de la deuxième moitié de la pièce, reprend dans son discours bon nombre des éléments déjà présentés dans le dialogue entre Ambroise et Carl. La version définitive² lui accordera plus d'autonomie discursive et fera une large place à l'évocation de ses fréquents retours sur les lieux de la noyade, accompagné de ses enfants et de sa mère. À la création montréalaise, Victor fut le personnage le plus prisé du public qui reconnut en lui une figure comique traditionnelle de l'épais, porte-parole de vérités rustiques et roboratives. Il défend ainsi le québécoïsme « plus pire » au nom de la loi de l'usage (« Tout le monde icitte disent « plus pire » » – Bouchard, 1998 : 46), et s'étonne de l'homosexualité de son frère,

1. Celle qui a été soumise aux auteurs.

2. La « version européenne » de la pièce a été publiée par les Éditions Théâtrales, à Paris, en 1998.

car pour lui « un homme, ça ronfle, ça du poil, c'est pas fidèle, c'est lâche, ça se lamente dès que ça travaille, ça s'endort après, ça parle pas, pis quand ça parle, c'est pour dire des menteries. J'comprendrai jamais » (p. 47). Cette autodérision implicite qui suppose une autoréférentialité et une complicité avec le public a été ignorée par les trois auteurs satellites pour cause de couleur locale. La folklorisation n'a pas sa place dans cet échange d'imaginaire, ce qui sanctionne le fait que, depuis quelques années, la couleur locale n'est plus au cœur de la perception du théâtre québécois à l'étranger.

Il est vrai qu'une des consignes imposées aux trois dramaturges, à savoir le monologue, les obligeait à privilégier l'intime aux dépens du général ou du sociologique. Il est non moins vrai que, en raison de l'absence sur scène de tout personnage féminin dans *Le chemin des Passes-dangereuses*, il était logique que deux des trois personnages absents choisis soient des femmes. Pourtant, même « Martin », seul texte à échapper à la loi des probabilités, est un curieux monologue qui donne la parole à un personnage cantonné dans un mutisme absolu, en mettant en scène non pas son incarnation, mais une incantation que décrit ainsi la didascalie liminaire : « Le comédien arrive, de passage, une valise à la main. Jeune en costume de ville. Il n'a rien d'autre que son corps pour convoquer, évoquer, donner à voir Martin. Ce qui reste de Martin tient dans une valise. [...] Le comédien pose la valise au centre de l'espace de jeu. [...] Il s'adresse à la valise » (Tartar, Mabardi et Kossi, 1998 : 23). C'est donc par la médiation de l'objet qu'est consacrée l'absence, comme le silence d'un être déjà disparu, réduit aux cendres que contient la valise. Peu à peu le texte passe du « il » au « tu », puis du « tu » au « je », dans une quête de la parole proférée et libérée d'un corps malade qu'on tient à l'écart de tout attouchement à mains nues. Les premiers mots audibles de Martin sont pour une femme, une aide soignante stagiaire qui voudra enlever les gants dont se servent toutes les autres infirmières, moins bouleversées qu'elle par la nudité d'un corps dévasté. Martin, dit le texte, est le premier homme nu d'Irène. La relation entre les deux personnages s'apparente dès lors à une relation amoureuse ; Martin souligne, dans son unique évocation de la noce de Carl, qu'elle a le même âge que Lucie ; c'est l'amour d'Irène qui conduit Martin à raconter pour elle, et pour le spectateur, l'éblouissement de sa rencontre, puis de sa relation avec Ambroise. Dans une sorte de maïeutique de la parole, le personnage féminin remet au monde l'exclu social, le reclus volontaire qui refuse de répondre aux appels téléphoniques quotidiens de son amant. La formule est belle qui résume, dans le texte, cette renaissance : « Quand j'étais intact, quand tu étais en rage, tu disais *Je ne comprends rien à ton envie d'être au monde*. Maintenant je pourrais te le dire, mais tu n'es pas là. J'étais au creux

de toi avec mon corps, comme j'ai été au creux d'Irène avec les mots » (p. 38). La parole des trois monologues est donc le fait des femmes, soit explicitement, soit symboliquement.

« Le corps liquide » est peut-être encore plus explicite de cette dérive sexuelle, puisqu'il est le seul qui s'attache à un personnage presque totalement absent de la première version de la pièce québécoise. Si de nombreuses références donnent à Lucie et à Martin une épaisseur fictive à la mesure des sentiments qui les lient à Carl et à Ambroise, la mère n'y est jamais évoquée. Le texte d'Efoui rompt ainsi délibérément avec un traitement voué à l'image paternelle, traitement qui organise *Le chemin des Passes-dangereuses* et, plus largement, l'œuvre de Bouchard. *Le voyage du couronnement*, en une sorte de perversion de la figure biblique d'Abraham, est exemplaire d'une remise en question radicale du père indigne qui sacrifie ses fils aux ambitions d'une carrière douteuse. Si les fils du Caïd se font justice en jetant par-dessus bord le Diplomate suborneur dont leur père s'était fait le complice, les frères des Passes-dangereuses désignent le vrai coupable en condamnant leur père à la noyade. La figure maternelle est absente de cette réitération des antagonismes virils. *Les muses orphelines* mettent en scène cette absence très significative d'un à priori qui explique peut-être en partie le refus de l'auteur à publier la version finale de *Soirée bénéfice*, pièce dont la figure centrale et la victime expiatoire sont justement la mère. Le choix d'Efoui compense une absence plus symbolique que fictionnelle, qui s'inscrit dans le même paradigme que le traitement de Mabardi qui réinstaurait la parole féminine dans le corps du sujet homosexuel.

La version finale du *Chemin des Passes-dangereuses*, rédigée sans que Bouchard ait eu connaissance du texte d'Efoui, évoque la mère à cinq reprises, comme si le dramaturge avait voulu, lui aussi, après coup, par l'évocation des circonstances de l'agonie maternelle, redonner au tableau de famille une composition fictive moins déséquilibrée. Cette chronique d'une mort annoncée est prévisible au regard de l'œuvre prétexte, comme des œuvres satellites, imposée plus par la logique de l'action que par l'imparfait du souvenir de la seule mention de la première version : « Not' sainte mère qui expliquait aux agents du BS que si on était dans la misère, c'était parce que son mari était pas né à la bonne place pis à la bonne époque. A'disait que le monde d'Alma était pas près à entendre l'invisible. "Le monde d'Alma avait pas d'amour pour le beau" » (Bouchard, 1998 : 57-58).

Pour pallier l'absence du premier jet, Bouchard insère cinq références aux souffrances maternelles – elle est morte d'un affreux cancer – au fait qu'Ambroise ne s'est jamais déplacé pour assister ses frères dans les soins qu'ils lui prodiguaient, et qu'il les a obligés à remettre les obsèques sous le prétexte d'un emploi du temps trop chargé. En fait, le seul des fils qui a manifesté une vraie tendresse à son égard, c'est encore une fois Victor, le dépositaire de la saga familiale, le seul à savoir que le jour de la noce de Carl coïncide avec le quinzième anniversaire de la noyade du père, le seul enfin à avoir conduit sa mère sur les lieux du drame pour tenter, sans y parvenir, de lui dire la vérité comme il l'a dite à ses deux enfants : « Avec elle, j'ai pas trouvé les mots » (p. 49). La mère demeure, jusque dans les remaniements du texte, un personnage effacé, tenu à l'écart de la vérité, *mater dolorosa* dont le stéréotype nourrit bon nombre de pièces québécoises. « Le corps liquide » lui donne plus que la parole. Il lui donne le discours des origines, de toutes les origines, en une rétrospective qui en fait tout d'abord l'écho de l'annonce de l'accident sur la noce dont elle efface peu à peu la réalité pour établir une temporalité diffuse et pourtant balisée par l'événement initial, déclencheur, la mort du père : « C'est comme ça depuis la mort du père. Je ne dis pas que c'est lié. Je dis que c'est utile pour dater » (Tartar, Mabardi et Kossi, 1998 : 42). Des circonstances de cette mort, elle n'ignore rien, sans que l'un des fils lui en ait fait l'aveu. Sa lucidité vient de plus loin, d'avant le passage à l'acte. Depuis le jour où il est entré dans l'église en titubant, « les fils ont eu envie de tuer le père » (p. 45). Dans la pièce initiale, l'événement déclencheur de la haine patricide se produit alors que le père saute sur la patinoire de l'aréna où ses fils disputent une partie de hockey, pour entonner un poème sur la douleur du givre. Le scandale public se joue dans le lieu consacré de la filiation québécoise, le temple du sport national.

Il s'agit là d'un autre folklorisme ignoré par le texte satellite qui lui substitue un lieu consacré, au sens religieux du terme. Dans ces circonstances, ce ne sont plus les fils seuls qui méprisent l'ivrogne saisi d'inspiration poétique, c'est toute l'assemblée qui « a désapprouvé le père, l'a honni, lui et son nom, et son surnom, et son prénom, et son nom de famille, et sa filiation, et sa réputation » (p. 45). Efrei donne ainsi aux élans poétiques du père une dimension qui déborde le cadre étroit du malaise familial ; d'autant plus que le blasphème du père n'est pas de sa composition. Les quatre vers par lesquels le scandale arrive sont de Baudelaire, car le père « n'a jamais écrit de poème de sa vie [...] Il disait que tous ceux qui ont écrit depuis des siècles l'ont fait à sa place, et que lui se contentait de réciter » (p. 48). Le père n'est pas un créateur, à la différence du poète d'Alma dont les antennes ne devaient rien à la culture, même si elles

puisaient dans la bière la source de leur inspiration. Le père du « Corps liquide » auquel les paroles échappent hors de propos est, selon les mots de la mère, atteint d'un mal, pour ne pas dire une maladie, l'incontinence verbale. Sa parole est tout à la fois empruntée, débridée et... indigeste : « Parfois, il s'en allait à la suite d'une phrase échappée. Puis quelqu'un le croisait et lui disait bonjour ; il répondait *C'est très instructif* et s'en allait à nouveau. Comme si son ventre digérait une parole sans fin et que, de temps en temps, il faisait un renvoi bruyant » (p. 49). À cette parole incohérente, la mère oppose sa propre litanie, celle de la Bible, des origines de la loi qui décline les pères fondateurs de l'humanité : « Adam engendra Seth engendra Enosch engendra° Kenan engendra », etc. (p. 49). À partir de la problématique familiale de Bouchard, apparemment limitée au champ clos d'un lieu et d'une cellule spécifique, l'auteur esquisse une extrapolation plus universelle, nettement marquée par la dialectique de deux textes de référence, d'autorité, l'anthologie poétique et la Genèse. On ne saurait mieux prendre ses distances avec le contexte québécois ou, plus exactement, ignorer la différence pour reconnaître dans la fiction particulière une histoire qui échappe au lieu comme au temps.

La démarche de Tartar participe du même mouvement qui, jouant sur le nom de la fiancée, lui prête l'identité de ce squelette fossile, notre ancêtre paléolithique, en qui les savants virent le plus vieux témoignage de notre présence sur terre. « Lucie est un australopithèque un machin vieux comme le monde une petite femme recourbée qu'on voit trotter dans la savane et qui se pend aux arbres » (p. 18). L'atemporalité du personnage a été posée d'emblée par la didascalie initiale qui décrit une femme sans âge ; son état de nature s'affirme dans la narration que Lucie fait de sa rencontre avec Carl. Alors que chez Bouchard elle est caractérisée comme une gentille petite bonne femme assez naïve dont Ambroise tourne en ridicule les fautes de goût comme l'art des tourtières, elle est ici d'une énergie formidablement organique que l'auteur traite sur le mode de la métaphore concrète. Tout son corps vibre, son bonheur inonde le monde. « Je me lâche je me vide et je fais à ses pieds une flaque comme jamais je ne pensais être capable d'en fabriquer. Je pisse. Voilà » (p. 10). Plus encore, cette émotion se propage à la terre entière sous la forme d'un

feu qui prend la ville [...] quartier après quartier la gare après le parc l'église après la gare et par-dessus le marché les faubourgs la campagne les villages le tout en ligne droite jusqu'à la mer et de là sautant par-dessus les vagues jusqu'à l'horizon [...] qui court maintenant un peu partout dans les docks d'Irlande et les landes écossaises chez les

Chinetoques et les Lapons au Mexique comme au Chili le long de la Cordillère des Andes jusqu'à la Terre de Feu... (p. 11-12).

L'espace couvert par le personnage lui fait déborder les frontières étroites du terroir, symbolique mais circonscrit du Lac-Saint-Jean. Cette ouverture spatiale se double d'une généalogie des origines qui a pour grand-mère Lucie, l'australopithèque, et pour mémoire trois millions d'années de veuvage, de grands-mères qui ont perdu, comme cette fiancée éperdue de douleur, leur « vieux singe ». Dès lors, le texte inscrit le personnage dans la cohorte de la souffrance des femmes, « des vieilles folles qui se jettent sur le sol et qui creusent la terre à la recherche d'un sourire édenté d'un paquet de cigarettes ou d'une médaille militaire » (p. 19). Comme elles, Lucie est veuve et inutilisée ; comme elles, elle va partir à la recherche des traces ou du souvenir ; le texte est magistral ici dans son appropriation de la fiction québécoise qu'il intègre par un jeu verbal et toponymique dans le contexte de la première guerre mondiale :

Je vais te suivre à la trace, Carl et je finirai bien par te retrouver. Je vais prendre les voies rapides des chemins de croix aux noms évocateurs chemin des Passes-dangereuses ou bien Chemin des Dames un parcours à la noix parcours des combattants et des accidentés semé d'embûches et de voitures en flammes une route en surplomb de l'enfer un itinéraire de casse-cou qui finira par débouler sur les lieux du drame : au fond d'un défilé un camion couché sur le flanc des roues qui tournent à vide et le bruit d'un torrent (p. 19).

Le monologue se termine sur l'évocation de la noce rendue sur les lieux de l'accident, offrant ainsi à la pièce de Bouchard *le fin mot de l'histoire* ; c'est d'ailleurs le sous-titre de « Lucie », qui est à prendre aussi dans son sens figuré, le véritable sens de l'histoire. Les trois pièces donnent donc aux femmes le fin mot de la pièce originelle. Respectivement gardienne du souvenir, accoucheuse de la parole perdue, dépositaire de la filiation dénaturée, c'est à elles que revient, dans tous les sens du terme, le fin mot de l'histoire des hommes. Si le personnage d'Irène, conçu par une femme, est assez explicite d'un *topos* de la compassion spécifique aux femmes qui, dès la naissance, veillent au soin des corps, Lucie et la Mère redéfinissent la problématique des origines du *Chemin des Passes-dangereuses* de façon radicale, dans la mesure où elles dessinent une trajectoire qui lui serait antérieure et à laquelle elles la soumettraient, inversant les rapports que les circonstances semblaient leur imposer. Je m'explique. Les monologues écrits après la pièce originelle, arimés à elle par le poids d'une fiction

très explicite, d'un lieu référentiel très typique, renversent les liens de causalité, pour révéler moins son aval que son amont. Dans cette perspective, les trois auteurs semblent tenir compte des modalités de la représentation de leurs textes qui sont joués avant la pièce de Bouchard. Mais il y a plus dans cette démarche qui, même si elle respecte la chronologie fictive – les trois monologues prenant en compte l'accident qui a déjà eu lieu –, refuse d'avaliser sa problématique.

Il y a, sinon une révolte ou une critique, au moins une insoumission à l'homogénéité de la parole virile ; il s'agit moins de lui faire pendant que de la compenser par le flot du récit de Lucie qui comme sa vieille ancêtre, notre vieille ancêtre à tous ou à toutes, bavarde à cœur et à corps ouverts, en un flot de paroles qui tombe dru sur la terre ; de la ressourcer par le corps liquide de la mère qui, récitant la généalogie des hommes, « dit qu'un oracle encore illisible se cache sous la table des généalogies, illisible dans les yeux, illisible dans le catalogue des gestes, l'album de photos de famille, les annales de l'état civil, sur le front des astrologues... Et ça fait partout des pointillés dans le corps d'un vaste récit qui ne sait pas finir. Dans mon propre corps qui ne sait pas se tenir » (p. 54).

Comme les personnages du *Chemin des Passes-dangereuses*, ces femmes sont mortes, sans âge ; leur parole est réitérative, mais sans la caution de l'accident, du *flash-back* de l'agonie, par nature. Au discours circonstancié et articulé se substitue une parole élémentaire, originelle et féminine. Efoui est le plus radical, qui contredit la caractérisation initiale du père, qui lui refuse la parole poétique, et n'en fait que le récitant maladroit de citations déplacées, hors contexte. À l'origine des personnages de la pièce de Bouchard, il n'y a que des femmes qui seules seront aptes à garder la flamme du souvenir, à perpétuer le souvenir. La mère découvre, dans les dernières lignes de son texte, qu'elle aussi est morte. C'est un geste, dit-elle, qui lui a échappé.

Depuis longtemps je ne serais rien d'autre qu'une voix dans le chœur des pleureuses, et je n'en ai rien su ? Difficile de récapituler les gestes qu'on n'a pas faits. C'est-à-dire [...] on ne réajuste pas, on ne répète pas, on ne se contente pas, on ne se joue pas, on ne repère pas, on ne date pas, on ne se refait pas [...] on laisse couler... C'est-à-dire encore on s'occupe. À quoi?... À toutes fins utiles. À toutes fins utiles (p. 55).

« Fins utiles », derniers mots de la mère, fin mot de l'histoire, sous-titre du monologue de Lucie, plus qu'une coïncidence terminologique, il y a là la marque d'un

rapport qui inverse les circonstances de l'expérience et fait de ces textes satellites des textes d'origines.

* * *

Cet échange d'imaginaire créateur semble échapper aux lois de la réception, comme aux lois de l'adaptation. Tout se passe comme si la communication s'établissait indépendamment d'un public cible, pour reprendre la formule de Patrice Pavis dans *Le théâtre au croisement des cultures*, indépendamment aussi d'une logique narrative qui ancrerait les textes dans un rapport de soumission. Les auteurs de la francophonie mettent en place un espace qui déconstruit la référence contextuelle, élargit les données de l'histoire particulière pour la situer dans l'orbite d'une problématique universelle : l'histoire de la famille du Lac-Saint-Jean s'inscrit dans l'histoire de l'humanité. Cette mise en orbite du texte de référence, du particulier à l'universel, du viril au féminin, est-elle significative de la perception du théâtre québécois ? Le phénomène est trop isolé pour tirer des conclusions définitives. Mais il fournit néanmoins quelques pistes d'analyse, à savoir que la problématique familiale, ligne de force de la dramaturgie québécoise, n'est plus interprétée dans une perspective sociologique, pas plus qu'elle n'y est adaptée. C'est la portée mythique du creuset familial qui organise les trois monologues dans lesquels se lient en filigrane des métaphores élémentaires, la prégnance d'un état de nature dont la forêt québécoise serait dépositaire. Alors que la pièce de Bouchard fait une large place à la critique d'un Québec contemporain qui dévaste les forêts, sacrifie à la société de consommation, en particulier aux bruyants outils de domestication du milieu naturel (*seadoo*, *skidoo*, tondeuse et *chain saw*), deux des trois monologues présentent des personnages enracinés dans l'humus, corps liquide ou fossile. Seul le monologue de Martin sacrifie quelque peu à l'actualité, en évoquant l'ostracisme auquel la société condamne les victimes du sida.

Mais là encore, le plaidoyer cède rapidement la place au *topos* de la renaissance, d'un accouchement de la parole qui passe par l'attouchement des corps. Faut-il porter au compte de cet archétype de la terre nourricière la féminisation de la généalogie qui donne aux trois œuvres une certaine unité ? Ou y voir, plus largement, un refus de la loi, dont le père est la figure emblématique, et que la pièce québécoise décrit comme « une interminable litanie, plaintive, qui se répétait, qui se répète... qui va se répéter » (Bouchard, 1998 : 60), et dont les fils sont prisonniers. C'est à Victor, l'aîné, le personnage ignoré des trois monologues, que revient l'initiative de concrétiser cette paradoxale autorité d'une

parole poétique ressassée par « un diseux d'invisible, un ciboire de pelleteux de nuages qui hallucinait au lieu de se bouger le cul » (p. 58). En organisant ce suicide collectif sur les lieux de la mort du père, et le jour anniversaire de cette mort, Victor, désormais chef de la fratrie, sanctionne la mainmise du père sur le destin des fils. Le meurtre par lequel ils avaient cru en finir n'a pu les en libérer. Cette loi paternelle qui chez Bouchard est tout à la fois contestée et inéluctable, est dénaturée dans les pièces satellites, qui lui substituent la parole des femmes, parole éclatée, pulsionnelle. Sur le plan linguistique aussi, les monologues déconstruisent la facture classique du dialogue québécois, privilégiant une écriture elliptique, inchoative, métalangage de l'énonciation plus que récit qui décline l'interrogation, la liste et la récapitulation. Libérés de la fiction, libérés de la loi patriarcale, « Lucie », « Martin » et « Le corps liquide » ouvrent *Le chemin des Passes-dangereuses*, impasse où sont venus tourner en rond puis mourir les trois fils d'un nouveau Noé, coupables de ne pas avoir, comme Sem, Cham et Japhet, couvert la nudité de leur père ivre. On peut certes voir dans le décentrement orbital de ces satellites une ouverture sur l'universel, mais comment ne pas y lire aussi la suggestion d'une trajectoire qui réconcilierait l'imaginaire d'un auteur avec sa mémoire, ses sources. Cette trajectoire est d'autant plus appropriée qu'elle renoue avec la première œuvre de Bouchard; *La contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste*, qui plaçait le héros au centre d'une constellation de figures féminines qui, seule, pouvait baliser sa douloureuse quête d'identité.

Faudrait-il en conclure que le théâtre d'ici écrit d'ailleurs donnerait à entendre les voix confuses de ses origines, qu'il donnerait à voir le lieu matriciel, souterrain et refoulé de sa genèse individuelle, et pourquoi pas collective ?

Dominique Lafon est professeur aux Départements de lettres françaises et de théâtre de l'Université d'Ottawa. Spécialiste de la dramaturgie classique et québécoise, elle vient de publier, en collaboration avec Jean Cléo Godin, Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt (Leméac, 1999).

Bibliographie

BOUCHARD, Michel Marc (1998), *Le chemin des Passes-dangereuses*, Montréal, Leméac.

PAVIS, Patrice (1990), *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti.

TARTAR, Luc, Veronika MABARDI et Efoui KOSSI (1998), « Lucie », « Martin », « Le corps liquide », dans *Nouvelles écritures 2*, Morlanwelz, Éditions Lansman. (Coll. « Nocturnes Théâtre », n° 40.)

Rachel Killick
Université de Leeds

La réception du théâtre québécois en Grande-Bretagne : une perspective anglaise¹

Quel est le rôle du théâtre dans la vie des individus et dans l'histoire d'une société ? Jeu solennel ou jeu de société, rite ou divertissement, le théâtre se manifeste dès l'origine comme un espace privilégié permettant l'expression en commun des besoins, des joies, des peurs, des espoirs individuels et collectifs, renforçant ainsi les liens qui constituent la trame serrée de l'existence du groupe. Que l'on désire célébrer ou apaiser les dieux, marquer les grands événements dans la vie d'une société ou tout simplement s'amuser et se détendre, on participe au théâtre à un spectacle public qui permet d'affermir et de transmettre à travers les générations les croyances et les valeurs qui fournissent une authentification de l'identité de tout un chacun et du groupe dont il fait partie.

1. Je tiens à exprimer ma gratitude pour l'aide financière que j'ai reçue de la British Association for Canadian Studies (Molson Research Award), de l'Université de Leeds, et de la Société québécoise d'études théâtrales. Sans leur générosité, je n'aurais pas pu participer au colloque dont découle cet article.

Pourtant, si pour se défendre contre un monde extérieur pressenti comme incontrôlable, sinon hostile, les sociétés ont tendance à se replier sur elles-mêmes, une société plus évoluée non seulement tissera des liens fermes à l'intérieur du groupe, mais aussi saura se projeter en tant que groupe à l'extérieur. En plus de l'authentification interne, elle recherchera une reconnaissance qui vient de l'étranger, qui témoigne du statut du groupe dans le monde international, et qui l'engage dans une symbiose fructueuse avec des valeurs et des pratiques d'autres groupes, d'autres systèmes, d'autres pays. Dans ce cadre plus large, comment s'effectuent les négociations entre similitude et différence, entre Soi et l'Autre, qui caractérisent de façon particulièrement complexe le genre dramatique ? Le dramaturge dans la conception thématique et formelle de son œuvre peut-il (doit-il ?) réconcilier les exigences de son public immédiat et celles d'un public international éventuel ? Et de son côté, le public étranger, dans ses variations multiples, que va-t-il chercher dans ce théâtre qui lui arrive d'ailleurs ? Un portrait exotique d'une société autre que la sienne ? Le reflet de ses propres préoccupations ? Un espace de réflexion entre des visions du monde divergentes ? Une révélation sur le plan du jeu théâtral ? Cet examen de la réception du théâtre québécois en Grande-Bretagne à partir d'une perspective anglaise permettra d'analyser quelques-unes des complexités de cette interaction culturelle. J'aborde le sujet sous trois angles : premièrement, les caractéristiques de la réception régionale, plus précisément à Leeds et dans le Yorkshire ; deuxièmement, les enjeux généraux de la réception londonienne ; troisièmement, la réception des deux productions les plus récentes du théâtre québécois à Londres, *The House among the Stars* (*La maison suspendue*) de Michel Tremblay et *Geometry of Miracles* (*La géométrie des miracles*) de Robert Lepage.



Pour quiconque habite la province anglaise, la constatation qui s'impose c'est, généralement, la difficile percée du théâtre québécois dans les grandes villes régionales de l'Angleterre. À Leeds, « the fastest growing city in England » et centre culturel important, le bilan du Québec pour les arts du spectacle est des plus maigres. Certes, on y a vu *La, La, La, Human Steps* qui a fait salle comble lors d'une brève visite au Grand Théâtre, dans le cadre du Leeds Festival of Dance, en 1997. De la même façon, on a pu assister à une série de dessins animés, *Quebec Shorts*, lors du Leeds Festival of Film, en 1998. Par contre, la ville de Leeds n'a jamais jusqu'ici fourni de cadre de représentation à une pièce québécoise. Seule production professionnelle du théâtre québécois dans la région, celle des *Good Sisters* (*Les belles-sœurs*) de Tremblay, au Crucible Theatre de

Sheffield (du 23 mai au 15 juin 1991). Les comptes rendus de cette production sont révélateurs, faisant clairement ressortir certains des impératifs qui jouent dans la transmission d'une pièce entre deux cultures. *Les belles-sœurs* a plu en tant que transposition imaginative de la vie sociale de la classe ouvrière montréalaise et des ressemblances de celle-ci avec la classe ouvrière du Yorkshire, région industrielle du nord de l'Angleterre. Ainsi, Michael Schmidt, dans le *Daily Telegraph* du 30 mai, loue « [Tremblay's] brilliant social sense » et son « daring and effective interleaving of crude naturalism with chorus passages and soliloquies² » ; et Jeremy Kingston, dans le *Times* du 27 juin, parle d'un « naturalism elevated into short scenes of choric chant. [...] Deft, inventive and surreal³ ». La langue populaire, symbole à la fois d'identité et d'aliénation, a aussi beaucoup contribué à l'accueil positif, le dialecte du Yorkshire, objet de fierté pour ses locuteurs et objet de plaisanterie traditionnel pour les gens du sud de l'Angleterre, « a Northern demotic every bit as visceral as Tremblay's *joual*⁴ », selon Schmidt, se substituant efficacement au parler montréalais. D'ailleurs, Schmidt s'est tellement enthousiasmé pour la pièce qu'il a terminé son compte rendu en formulant le vœu que la pièce puisse être reprise à Londres et entreprendre par la suite une tournée en province.

Malheureusement, malgré ces appréciations favorables de la part de critiques réputés de la presse nationale, ce vœu n'a pas été exaucé. Les raisons de cet échec sont perceptibles dans certaines de leurs observations et dans celles d'autres journalistes. En premier lieu, ils constatent la difficulté de surmonter le manque de connaissances du public et de trouver des éléments communs qui l'aideraient à comprendre, à apprécier la pièce. Selon Kingston, la production au Crucible Theatre de Sheffield est quelque chose de tout à fait nouveau pour le grand public britannique : « Tremblay's plays have become known over here by way of fringe theatre, and Mark Brickman's production may be the first Tremblay over here to get the main-house setting it merits⁵ ». Kingston fait sans doute

2. « Les dons brillants [de Tremblay] comme observateur social » et l'« audace et l'efficacité avec lesquelles il marie un naturalisme grossier, des soliloques et des chœurs. » Je traduis.

3. « [...] naturalisme qui s'envole en de courtes scènes de chant en chœur. [...] Habile, plein d'invention, surréel. » Je traduis.

4. « [...] un parler populaire du Nord [de l'Angleterre] tout aussi viscéral que le joual de Tremblay. » Je traduis.

5. « C'est le théâtre alternatif qui a fait connaître ici les pièces de Tremblay, et la production de Mark Brickman est peut-être la première montée chez nous dans une grande salle, telle que la pièce le mérite. » Je traduis.

allusion aux très rares lectures ou représentations des pièces de Tremblay à Londres, dans les années 1970 et 1980. Ce qu'il néglige de signaler cependant, c'est l'accueil enthousiaste que *Les belles-sœurs* a connu en Écosse, à la fin des années 1980, dans la traduction écossaise de Martin Bowman et Bill Findlay⁶. Point essentiel à souligner, ce succès tient non seulement à une parenté sur les plans socioculturel et sociolinguistique, mais aussi et surtout à une préoccupation commune quant à l'identité politique dans une société minoritaire. À Sheffield par contre, bien que la vision satirique appliquée à la hiérarchie sociale et le snobisme à l'égard de la langue française fonctionne de façon efficace, *Les belles-sœurs*, ne pouvant plus prendre appui sur les mêmes sentiments nationalistes que dans son pays d'origine, manque de cette charge émotive qui assurerait à son auteur une place établie dans le répertoire anglais.

Ajoutons qu'une trop grande similitude entre les deux sociétés peut aboutir à une impression de déjà vu. Au moment de sa production à Sheffield, *Les belles-sœurs*, écrite en 1965, a plus de 25 ans d'existence, et trente ans ont passé depuis l'émergence en Grande-Bretagne du théâtre dit *kitchen-sink*, dont les retombées sont peut-être visibles dans l'œuvre de Tremblay. L'impression de déjà vu est d'autant plus forte que c'est dans le délabrement et la pauvreté des vieilles villes industrielles du nord de l'Angleterre que la littérature misérabiliste a trouvé un décor de choix avec le roman de John Braine, *Room at the Top* (1957), et la pièce de Shelagh Delaney, *A Taste of Honey* (1958). N'est pas étonnant alors le jugement de Philip Andrews, dans le *Star* du 24 mai : « The play is not sure whether it's satire or dirty realism, but in either case we've been there before⁷. »

Les mêmes questions se posent à l'égard de l'implantation du théâtre québécois à Londres, différemment toutefois. Au chapitre de sa connaissance du Québec, Londres, dans les années 1990, plus avancé que les régions, se trouve peut-être au niveau de la France lors de l'arrivée des *Belles-sœurs* à Paris, en 1973. À l'instar des Français qui, dans les années 1960, ont appris à connaître le Québec par les films de Gilles Carle et les chansons de Robert Charlebois, les Anglais ont fait connaissance avec le Québec, dans les années 1980, par les films de Denys Arcand (*Le déclin de l'empire américain*, *Jésus de Montréal*). Au cours de la dernière décennie, les Londoniens surtout ont pu développer ces rapports à mesure

6. La « traduction » de Noel Greig, dans la production de Sheffield, est en fait une adaptation de la traduction de Bowman et Findlay pour le public du Yorkshire.

7. « Pièce satirique ou pièce naturaliste, on ne le sait pas trop, mais ce qui est certain, c'est qu'elle ne nous propose que du déjà vu. » Je traduis.

que sont arrivés chez eux les spectacles du Cirque du Soleil, et le théâtre et les films de Robert Lepage, sans doute l'artiste québécois le mieux connu en Grande-Bretagne.

Grâce à cette toile de fond, le théâtre québécois, selon Colin Hicks, conseiller culturel à la Délégation générale du Québec à Londres, se trouve bien placé pour se tailler une place enviable sur les scènes londoniennes. Encore une fois, c'est la langue qui joue un rôle crucial. Cependant, il ne s'agit pas à Londres d'une éventuelle équivalence de deux sociolectes dénigrés mais remplis de possibilités théâtrales. Au contraire, et de façon quelque peu paradoxale vu les tensions linguistiques toujours présentes au Québec, c'est l'anglais qui, à Londres, joue en faveur de la dramaturgie québécoise. En France, les productions québécoises se heurtent facilement au syndrome (bien connu des Anglais et des Américains) de deux pays séparés par une langue commune, auquel s'ajoute l'autorité que la mère patrie, restée en position de supériorité démographique et politique, persiste à garder en matière de langue et de culture. Par contre, le marché culturel à Londres est beaucoup plus ouvert, et le Québec s'y trouve doté d'un grand atout vis-à-vis d'autres pays de langue étrangère : le nombre élevé de traductions en anglais qui résulte de la position du Québec francophone au sein du Canada majoritairement anglophone⁸. Comprendre une pièce québécoise, jouée par des Anglais en langue anglaise, serait plus aisé pour le spectateur anglais que ne serait pour un Français la compréhension de beaucoup de pièces québécoises jouées en France par des acteurs québécois en tournée.

En plus de faciliter l'accès immédiat à un texte dramatique, la traduction a parfois aussi l'avantage de le libérer des contraintes d'une référence culturelle trop étroite et, ainsi, de mieux en faire ressortir les spécificités individuelles. Sherry Simon, commentant les productions des *Belles-sœurs* en yiddish et en écossais, à Montréal, en 1992, a affirmé que « la traduction transforme et prolonge le sens d'une pièce » (1992-1993 : 3). Dix ans plus tôt, Pierre Nepveu, rendant compte d'une rare présentation à Londres de *Hosanna* de Tremblay, par le Birmingham Repertory Theatre, avait observé : « Il suffisait de voir cette pièce à Londres [...] pour se rendre compte à quel point le potentiel d'exportation des œuvres québécoises est souvent encore mal posé, souvent obnubilé par la question de la langue » (1982 : 114).

8. Le Centre des auteurs dramatiques (CEAD), fondé en 1965, joue ici un rôle fondamental. Linda Gaboriau y fournit un effort impressionnant dans le champ de la traduction. Sherry Simon, Martin Bowman et Bill Findlay, John Van Burek et Bill Glassco, et beaucoup d'autres ont, eux aussi, énormément contribué au rayonnement du théâtre québécois.

Reste cependant à surmonter la mainmise de l'anglais à l'échelle mondiale et le poids numérique des pièces et des traductions en anglais qui créent une concurrence très intense. Il est essentiel selon Hicks de bien cibler le marché, le théâtre étant toujours forcé de tenir compte des impératifs commerciaux⁹. Pour l'Écosse, c'est chose faite, une communauté d'intérêts politiques, culturels et linguistiques favorise l'éclosion de rapports privilégiés entre les théâtres des deux sociétés. Pourtant, l'image de la société minoritaire, qui a joué aussi jusqu'à un certain point dans les régions anglaises (par exemple, à Sheffield), n'émeut pas à Londres, capitale anglaise et ville multiculturelle¹⁰. L'ancrage du théâtre québécois en Angleterre se fait donc par le biais des théâtres spécialisés (le plus

9. L'expérience du Cirque du Soleil est un exemple concluant de l'importance d'une bonne stratégie commerciale. Sa première visite en Angleterre a été un échec : les billets étaient trop chers, le lieu et le moment mal choisis. Or, lors de son retour en janvier 1996, il a fait sensation : « Back in the sweltering summer of 1990, a tent went up on the South Bank to house a circus show called *Le Cirque Réinventé*. The ones doing the reinventing were an obscure bunch of French-Canadians calling themselves Cirque du Soleil. The season passed without comment. The box office bombed. In the dark days of January 1996 the same outfit took up residence in the Albert Hall. Suddenly, everyone knew about Cirque du Soleil » (Jenny Gilbert, dans *Independent on Sunday*, le 10 janvier 1999) ; je traduis : « Lors des grandes chaleurs de l'été 1990, on a vu dresser un chapiteau au South Bank pour la visite d'une troupe qui se nommait Le Cirque Réinventé. Ceux qui se réinventaient ainsi étaient un groupe peu connu de Canadiens français, le Cirque du Soleil. Leur visite est passée inaperçue. Ce fut l'échec total. En janvier 1996, au plus profond de l'hiver, la même équipe s'est installée à l'Albert Hall. Soudain tout le monde a parlé du Cirque du Soleil. »

10. L'importance de la concordance entre les croyances et les mœurs de la société d'origine et celles de la société d'accueil a été très bien illustrée par la production de *Forever Yours, Marie Lou (À toi, pour toujours, ta Marie-Lou)*, par le Thin Language Theatre Company (du 4 au 22 novembre 1992, au Battersea Arts Centre). Quoique bien reçue en général pour sa peinture des souffrances d'une famille dysfonctionnelle, la production a donné lieu à plusieurs commentaires négatifs sur l'inadéquation du milieu culturel québécois à celui du pays de Galles : « *Forever yours, Marie Lou* [...] is set in a social and linguistic milieu which is as specific as could be. As rendered in Welsh-English by the young Thin Language Theatre Company, it becomes almost a surrealist exercise, unmoored to anything in real history or life » (David Murray, dans le *Financial Times* du 6 novembre 1992) ; je traduis : « *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* [...] se déroule dans un milieu social et linguistique extrêmement précis. Jouée en anglais avec l'accent gallois par la jeune Thin Language Theatre Company, la pièce, perdant tout ancrage historique et social, devient un exercice presque surréaliste. » ([The Thin Language Theatre Company] derives its name from the Welsh conviction that English is a "thin" language [...]. [It] inflect[s] Tremblay's blue collar Catholics with the lilt of the valleys. But the names remain Gallic and devotional candles on the television set and holy pictures stuck on the fridge door imply unexpected tolerance among the chapel-goers » (Martin Hoyle, dans le *Times* du 10 novembre 1992) ; je traduis : « [The Thin Language Theatre Company] tire son nom de la conviction galloise que l'anglais est une langue "maigre" [...]. Elle donne aux cols bleus catholiques de Tremblay l'accent chantant des vallées galloises. Mais les noms restent français et les cierges placés sur le téléviseur et les images de dévotion collées sur le réfrigérateur suggèrent une tolérance surprenante de la part des méthodistes du pays de Galles. » Bowman et Findlay, par contre, dans leur traduction écossaise des *Belles-sœurs*, pouvaient compter non seulement sur les préoccupations nationalistes des Écossais, mais aussi sur la forte présence d'une communauté catholique à Glasgow.

souvent connus à travers les festivals et par le théâtre alternatif¹¹ : théâtre pour jeunes publics (*Tale of Teeka (L'histoire de l'oie)*, de Michel Marc Bouchard) ; théâtre de marionnettes (succès du Théâtre Sans Fil¹²) ; théâtre de femmes (cadre qui a favorisé le passage d'*Albertine, en cinq temps*, et d'*Aurélie, My Sister (Aurélie, ma sœur)* de Marie Laberge sur la scène londonienne¹³) ; théâtre gai (*Hosanna* de Michel Tremblay, *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois¹⁴).

Une autre façon de contourner la question linguistique et d'exporter le théâtre québécois en Angleterre, et surtout à Londres, grande ville du spectacle, ce sont les productions qui misent sur le visuel autant sinon davantage que sur le texte écrit. Le Cirque du Soleil est une manifestation hyperbolique de cette tendance. Du côté du théâtre sérieux, Lepage fait une utilisation apparentée du corps dans l'espace, de l'éclairage et du son, insistant sur le concept du théâtre comme art de la scène d'abord, art de la parole ensuite¹⁵. Dans une entrevue avec le directeur britannique Richard Eyre (Cottesloe Theatre, 28 mai 1992), Lepage est allé jusqu'à signaler comme un atout le manque au Québec d'une tra-

11. Il convient de signaler le petit nombre d'acteurs généralement sollicités, la pièce pour un acteur seul ou la pièce à deux rôles étant moins coûteuse à monter. À cet égard, notons l'observation de Kingston, dans le *Times* du 27 juin 1991, à propos de la production des *Good Sisters*, à Sheffield : « Cocking a snook at the guidelines offered to apprentice dramatists, the French Canadian Michel Tremblay wrote his first play for a cast of 15 women. This probably explains why the work, first performed in French and then in English, has taken so long to appear in this country. Tremblay's plays have become known over here by way of fringe theatre, which naturally favours two-handers » ; je traduis : « Faisant peu de cas des conseils donnés aux apprentis dramaturges, le Canadien français Michel Tremblay a écrit sa première pièce pour 15 interprètes féminines. Cela explique sans doute pourquoi la pièce, jouée d'abord en français et plus tard en anglais, a mis tellement de temps à être montée en Angleterre. Les pièces de Tremblay ont été connues ici grâce au théâtre alternatif, qui a naturellement tendance à favoriser les pièces à deux rôles. » La lecture publique est aussi un autre moyen peu coûteux de se faire connaître, aussi utile à l'étranger que chez soi : c'est grâce à cette formule que *Les belles-sœurs* a commencé à prendre son essor à Montréal, et par la suite en Écosse.

12. Ses débuts en anglais ont été réalisés avec *The Lord of the Rings (Le seigneur des anneaux)*, au Tameside Hippodrome (Ashton-under-Lyme), en octobre 1994.

13. *Aurélie, ma sœur*, a été montée au Gate Theatre (Londres), en 1994, dans le cadre d'une saison consacrée à des femmes dramaturges. *Albertine, en cinq temps* a été lue publiquement d'abord, au Royal Court Theatre Upstairs, en 1993, par Madeleine Wynn, et jouée ensuite au Bridewell, en avril 1995, par la Zenana Theatre Company, compagnie créée par Wynn pour encourager les femmes directrices de théâtre et pour explorer des pièces tirées d'une variété de cultures.

14. Cette pièce a bénéficié énormément du profil international de Lothaire Bluteau, ce qui n'a pas empêché des appréciations très diverses de la pièce autant que du jeu de l'acteur.

15. En utilisant Angela Laurier, artiste acrobate du Cirque du Soleil, dans le rôle de Puck (*Le songe d'une nuit d'été*, 1992), Lepage laisse clairement voir le lien entre l'utilisation imaginative qu'il fait des images et du corps et celle des artistes du Cirque du Soleil.

dition théâtrale écrite, établie de longue date, et a souligné l'importance pour les jeunes Québécois des années 1970 des « rock shows, dance shows, performance art » : « A lot of my taste for theatre came from seeing the concerts of Genesis and Jethro Tull¹⁶ » (Eyre, 1993 : 24). En outre, il a fait remarquer que la langue dans les années 1970 a été une question tellement politisée que certains artistes, pour explorer d'autres idées, ont préféré s'exprimer par d'autres moyens :

Words were so coloured with politics at least in the seventies that people turned to non-verbal theatre to try to get other messages across. Politics was so present in Canadian life in the seventies that a lot of the creative work in Canada was based only on the politics of the mind, not politics of the body, of emotion, of relationships. I think an artist sometimes has to put words aside to explore these types of politics¹⁷ (p. 25).

À côté d'un théâtre axé sur la parole dépendant de la traduction pour se faire connaître ailleurs, le Québec a donc pu développer un autre genre de théâtre, tributaire du visuel et de l'évolution des corps dans l'espace, et par là très susceptible de passer les frontières linguistique, sociale et politique et de plaire à des publics étrangers, tous habitués par les concerts « pop » et par le cinéma à des spectacles où son, décor et gestuelle, rehaussés par des effets technologiques de pointe, jouent un rôle primordial. Les deux productions québécoises les plus récentes à Londres, *The House among the Stars* (*La maison suspendue*), de Tremblay, et *Geometry of Miracles* (*La géométrie des miracles*), de Lepage, illustrent parfaitement les avantages et les inconvénients de ces deux tendances dans le cadre anglais.

*
* *

The House among the Stars a été jouée en octobre et en novembre 1998, par la Orange Tree Theatre Company, dans sa petite salle de 150 places, située dans

16. « J'ai commencé à m'intéresser au théâtre en assistant aux concerts de Genesis et de Jethro Tull. » Je traduis.

17. « Les mots étaient tellement politisés, du moins dans les années soixante-dix, que les gens se sont tournés vers le théâtre non verbal pour essayer de faire passer d'autres messages. Les débats politiques occupaient une si grande place dans la vie canadienne des années soixante-dix qu'une grande partie du travail créateur concernait seulement la politique de l'intellect, non la politique du corps, des émotions, des rapports humains. Je crois qu'un artiste doit quelquefois laisser tomber les mots pour explorer ces autres genres politiques. » Je traduis.

un quartier aisé de la banlieue londonienne. L'atmosphère très intime de ce petit théâtre se prêtait parfaitement aux thèmes intimistes et familiaux de la pièce, et les acteurs ont tous très bien saisi les nuances de leur rôle et bien capté le ton poétique de Tremblay. La pièce a semblé plaire à un public composé majoritairement, mais non exclusivement, d'abonnés d'un certain âge, et la critique, elle aussi, celle de la grande presse nationale tout autant que celle de la petite presse, a réagi positivement ; c'est le cas de Con Crowley, dans le *Richmond Magazine* de novembre 1998, y voyant « a rare chance to see the work of Michel Tremblay, one of Canada's leading playwrights, performed on the English stage¹⁸ ». Néanmoins, parmi les appréciations favorables de la mise en scène, du jeu des acteurs et de la conception technique, il y a eu quelques réserves que j'ai pu explorer lors d'une entrevue avec le directeur Dominic Hill.

L'aspect le plus problématique de la pièce de l'avis de certains critiques est la place prioritaire occupée par la parole aux dépens d'autres éléments qu'ils considèrent comme plus proprement théâtraux. Là où Sean Duggan, du *Richmond Comet* du 6 novembre, évoque un « language which is so rich and evocative it borders on the hallucinogenic¹⁹ », ou Jeremy Kingston, du *Times* du 2 novembre des « arias compress[ing] intense passion into a handful of sentences²⁰ », Dominic Cavendish, du *Independent* du 4 novembre, signale « earnest talk about the past, present and future that comes to feel overloaded with import²¹ », et Charles Godfrey-Fausset, du *Time Out* du 28 octobre, « some dangerously static exchanges²² ». Hill de son côté, a souligné l'importance de la dimension verbale chez Tremblay, et notamment dans cette pièce où Josaphat, l'ancêtre de la famille et l'âme du Québec profond, est l'incarnation même de la tradition orale, semant à l'infini les fables et les mythes fondateurs.

Cette insistance sur la parole en tant que ressource essentielle de la pièce traduit en fait une façon de concevoir et de dépeindre les choses qui, elle aussi, semble mal se prêter à la représentation sur la scène anglaise. À l'instar de celle de son protagoniste Josaphat, la langue de Tremblay, tout en s'enracinant dans

18. « [...] une occasion rare de voir jouer sur la scène anglaise une pièce de Michel Tremblay, l'un des plus célèbres dramaturges canadiens. » Je traduis.

19. « [...] une langue riche et évocatrice au point d'en être hallucinogène. » Je traduis.

20. « [...] arias resserrant des passions intenses dans quelques petites phrases. » Je traduis.

21. « [...] des observations solennelles, trop conscientes de l'être, au sujet du passé, du présent et de l'avenir. » Je traduis.

22. « [...] des échanges dangereusement statiques. » Je traduis.

le dynamisme de la langue populaire, est toujours prompte à s'envoler dans l'expression poétique, et parfois fantaisiste, des rêves et des nostalgies de ses personnages. Des critiques londoniens ont reproché à la pièce ce qu'ils considèrent comme une trop grande sentimentalité. C'est un jugement influencé par une formation culturelle tout autre que celle qui existe au Québec et qui rappelle plutôt une certaine tendance émotionnelle propre à l'Écosse ou au pays de Galles. Ainsi, à Édimbourg, Bill Findlay trouve que « Tremblay is not afraid to write about things of the heart in the almost sentimental way the Scottish audiences like so much²³ » (cité dans Honoré, 1998). Par contre, à Londres, Nick Curtis, dans le *Evening Standard* du 28 octobre, adopte un point de vue beaucoup plus cynique : « Despite his artful eulogies to the landscape and to the imagination, Tremblay's vision of an ideal, semi-pagan state of rustic bliss sounds not only unrealisable, but a bit New-Agey for sober urban mind²⁴. »

Sans doute cette divergence explique-t-elle pourquoi Hill n'est pas tout de suite parvenu à intéresser des théâtres anglais à une pièce telle que *The House among the Stars* qu'il a, lui, connu tout d'abord en Écosse, lors de ses débuts au Perth Repertory Theatre. Selon lui, c'est la dureté et la violence du théâtre anglais (dans l'œuvre de Mark Ravenhill, par exemple) qui sont actuellement à la mode en Angleterre, et il lui a fallu d'abord obtenir le poste de directeur permanent à l'Orange Tree Theatre avant de pouvoir suivre ses propres idées et faire connaître à un public anglais une pièce qui avait déjà fait ses preuves à Perth, et ensuite au Traverse Theatre d'Édimbourg en 1992.

Et Hill n'est pas au bout de ses peines avec *The House among the Stars*. Il lui a fallu aussi décider quelle traduction utiliser (celle en dialecte écossais de Martin Bowman et Bill Findlay ou celle en anglais canadien de John Van Burek et Bill Glassco). Hill a jugé que la version de Bowman et Findlay, qui a été fondamentale pour le succès de Tremblay en Écosse, ne serait pas assez accessible à un public londonien. Il n'en a gardé que le titre et s'est rabattu sur l'anglais outre-Atlantique de Van Burek et Glassco. Selon lui, ces derniers, par l'insertion dans leur traduction de petites phrases ou d'interjections en français, ont abondé dans le sens de Tremblay, en réussissant un léger déplacement de la pièce vers

23. « Tremblay n'a pas peur de parler des choses du cœur de cette façon presque sentimentale qu'aime tant le public écossais. » Je traduis.

24. « Malgré ses éloges savamment orchestrés de l'imagination et du paysage québécois, Tremblay ne parvient pas à faire partager sa vision idyllique et à demi-païenne du monde rural à de tranquilles bourgeois qui n'y voient qu'un utopisme New Age un peu ridicule. » Je traduis.

un endroit en quelque sorte magique, un monde imaginaire, suspendu, si l'on veut, entre ou à l'extérieur de deux systèmes linguistiques et culturels.

Ce choix d'une traduction utilisant l'anglais de façon uniforme a eu cet autre avantage de rendre les répétitions plus faciles et moins coûteuses. Comme l'a indiqué Hill, les répétitions des pièces de Tremblay sont très compliquées, puisqu'elles exigent une précision dans le croisement des répliques qui demande un entraînement très rigoureux. Les comédiens doivent à la fois composer avec une structure quasi musicale et rester très près de leur rôle. Hill a donc fait répéter les différents groupes d'acteurs séparément, chacun dans sa sphère narrative propre. Il a dû renoncer cependant, faute d'argent, au travail sur les variations de langage au moyen desquelles Tremblay situe chaque personnage dans son espace et son époque. S'inspirant plutôt de l'exemple de Van Burek et de Glassco, Hill s'est borné à faire adopter à ses acteurs un petit accent français, très variable selon les capacités de chaque interprète. La maîtrise plus ou moins grande selon les comédiens rend la compréhension de la pièce encore plus difficile pour quiconque ne connaît pas déjà l'œuvre de Tremblay : « Tremblay builds up the play like a mosaic and it is not easy to work out who is who²⁵ », selon Sarah Hemmings, dans le *Financial Times* du 11 novembre 1998. Le public a du mal à se retrouver dans la temporalité complexe de la pièce, et il arrive difficilement à distinguer les époques et les personnages propres à chacune. Remarquons en passant que Hill a volontairement omis d'insérer un arbre généalogique dans le programme. Le public, à quelques rares exceptions près, a dû se débrouiller tout seul en lisant attentivement la note générale sur la pièce, ce qui a suscité deux réactions contradictoires : parce qu'on n'arrivait pas à bien saisir les liens de parenté complexes, on n'a pas aimé la pièce ; ou bien, passant outre, on a accepté de faire un effort en suivant le mouvement de la pièce jusqu'à ce que tout devienne clair et qu'on soit à même de se rendre pleinement compte de l'originalité de son organisation.

Ces diverses appréciations de *The House among the Stars* n'ont rien de bien nouveau, mais elles confirment les réactions mélangées suscitées en Angleterre par les productions précédentes des pièces de Tremblay, notamment *Forever Yours*, *Marie Lou* (*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*), joué au Red Lion, Islington, en 1994, et *Albertine in Five Times* (*Albertine, en cinq temps*) au Bridewell, en 1995, et au Battersea Arts Centre, en 1997. Contrairement à ce qui s'est produit

25. « Tremblay construit sa pièce à la façon d'une mosaïque, et il n'est pas facile de savoir qui sont les différents personnages. » Je traduis.

en Écosse, en Angleterre Tremblay semble être perçu essentiellement comme un auteur intéressant en raison de la structure temporelle de ses pièces, mais qui n'arrive pas suffisamment pourtant à détacher son théâtre de ses références québécoises, se montrant trop verbeux et trop statique, trop sentimental²⁶ et, parfois, trop fantaisiste. Dans le *Time Out* du 4 mai 1994, Bonnie Greer, dans son appréciation équilibrée de *Forever Yours, Marie Lou* reconnaît la difficulté de l'œuvre tremblayenne pour un public anglais habitué à plus de dynamisme scénique et, du même coup, l'intérêt d'une perspective différente apportée par une pièce venue « d'ailleurs », qui privilégie d'autres aspects de l'expérience théâtrale :

The dialogue is almost banal, small, unheard. It is in some ways anti-theatrical because practically nothing happens. Yet the play and the production raise the question of the nature of theatre itself. Must the theatre always be this « event », as more and more people influenced by other disciplines and the media redefine it? Or can the theatre test the nature of attention itself at a time when our attention span is practically zilch²⁷.

Si Tremblay, artisan de la parole se nourrissant de ses racines québécoises (« Je gagne ma vie avec mon enfance », *La Presse*, 23 mai 1992) a quelque mal à franchir la frontière culturelle de l'Angleterre, Lepage, au contraire, a grandement développé la visibilité du théâtre québécois en Angleterre (et dans le monde en général), en dépassant résolument les frontières de la culture québécoise et en recherchant un public international par le choix de sujets

26. Même genre de réactions pour les pièces *Aurélié, My Sister (Aurélié, ma sœur)* de Marie Laberge (« The flaw is the absence of action. *Aurélié, My Sister* is a peculiarly passive play », écrivait Malcom Rutherford, dans le *Financial Times*, le 18 octobre 1994 ; je traduis : « Le point faible c'est le manque d'action. *Aurélié, ma sœur* est une pièce singulièrement passive » ; « The danger is sentimentality and it afflicts the play from the start », affirmait Benedict Nightingale dans le *Times* du même jour ; je traduis : « Le danger, c'est la sentimentalité, et la pièce en souffre dès le début. » Je traduis) et pour *Stones and Asbes (Cendres de cailloux)* de Daniel Danis (« Telling a story entirely in monologues with hardly any interaction between the actors may emphasize the mental and emotional isolation of the characters, but it's hardly the most theatrical of devices », selon Douglas McPherson, dans le *What's On* du 17 juin 1998 ; je traduis : « Raconter une histoire en utilisant exclusivement des monologues et en supprimant l'interaction entre les acteurs souligne peut-être l'isolement mental et émotionnel des personnages, mais ce n'est guère du théâtre. »)

27. « Le dialogue est presque banal, trivial, insignifiant. Dans un certain sens, il est anti-théâtral, puisque en fin de compte rien n'arrive. Cependant, la pièce et la production soulèvent la question de la nature même du théâtre. Le théâtre doit-il nécessairement mettre en scène un « événement » tel que le conçoivent un nombre croissant de gens influencés par d'autres disciplines et par les médias ? Ou le théâtre peut-il au contraire développer nos capacités de concentration à une époque où celles-ci n'existent pour ainsi dire plus. » Je traduis.

multiculturels et de procédés hautement théâtralisés. De l'opinion de Claire Armitage, dans le *Guardian* du 5 octobre 1994, « [Lepage] is a laureate and ambassador for Québec, whose genius may yet be open to question, but whose importance as an icon of national identity is beyond doubt. [...] His work mixes languages and cultures, creating a sense of a constitutional outsider who regards everywhere as equally foreign²⁸ ». *Geometry of Miracles* (*La géométrie des miracles*), présentée en avant-première britannique à Glasgow (du 1^{er} au 3 avril 1999), et ensuite à Londres au Royal National Theatre (du 14 au 24 avril 1999), continue cette filière. La promotion de la pièce, formidable effort de séduction, a été faite d'une série de spectacles préliminaires : programme de sept films au National Film Theatre, visant surtout à montrer les diverses fonctions de l'activité de Lepage (acteur, directeur, cinéaste) ; entrevue publique de Lepage au National Film Theatre ; article dans le *Times* sur sa compagnie Ex Machina ; sortie parallèle de son dernier film, *Nô*, tiré d'une des parties des *Sept branches de la rivière Ota*.

Ce battage publicitaire a été tout à l'opposé de la modeste publicité entourant la pièce de Tremblay. Cependant, l'examen des rapports entre Frank Lloyd Wright et le spiritualiste et chorégraphe gréco-arménien Georgi Gurdjieff, bien que faisant salle comble dans le vaste Lyttelton Theatre et attirant un public âgé de moins de 40 ans fortement intéressé par les développements les plus récents du théâtre, ne m'a guère semblé répondre à l'attente créée. La pièce propose des trouvailles visuelles brillantes – une danse à claquettes sur un bureau reproduisant le bruit d'une machine à écrire ; un accident de voiture extraordinairement bien mimé ; un globe laiteux planté en plein centre du plateau qui se révèle un œil au cours d'une séance de spiritisme ; une évocation magistrale de la création du Johnson Wax Building utilisant des assiettes posées sur des verres et des projections d'esquisses et de photos du bâtiment sur l'écran du fond. Mais, malgré les promesses du titre, la pièce n'offre, du moins pas dans son état actuel, aucune évocation soutenue sur le plan visuel du conflit de la liberté et de la contrainte dans le champ de la physique, rien qui fasse songer au combat permanent entre la pesanteur et les audaces de l'imagination architecturale. Le dépliant publicitaire montrant des athlètes prenant leur envol à l'aide d'une perche, le recours à des figures géométriques dans le programme ou les mots enchâssés dans un « carré » ou un « triangle » pour annoncer chacune des parties de la pièce

28. « Lepage est un lauréat et un ambassadeur pour le Québec ; son statut de génie reste peut-être encore à établir pleinement mais son importance en tant que porte-étendard de l'identité nationale ne fait pas de doute. [...] Ses œuvres mélangent les langues et les cultures, créant l'impression d'un artiste qui se place résolument en dehors de toute communauté et pour qui tout pays est un pays étranger. » Je traduis.

ont peu de résonance dans la production, et les quelques graphiques ou gri-bouillages que font les personnages sur scène n'apportent rien de substantiel au thème de la vision spatiale créatrice.

En même temps, il ne semble y avoir aucune compensation ni du côté de la langue, ni du côté de la narration. La pièce trace une esquisse biographique où les thèmes de la liberté et de la contrainte prennent la forme d'un débat entre le conformisme et la désobéissance, l'invention et la discipline dans le champ des rapports personnels et pédagogiques. Le personnage de Wright pourtant, figé sur scène dans une vieillesse vague, discourant beaucoup, agissant peu, reste curieusement absent de sa propre histoire, l'élan de son génie et les bouleversements de sa vie personnelle étant amortis par une présentation en *flash-back* qui privilégie sans vraiment les dégager les grands thèmes abstraits.

Comme d'autres œuvres originales de Lepage, la production se donne pour une « œuvre en élaboration ». D'après Benedict Nightingale cependant, rendant compte, dans le *Times* du 5 avril 1999, de l'avant-première à Glasgow et des quelques changements survenus depuis qu'il avait vu la pièce en 1998, à Salzbourg, ces changements ont peu changé l'impression générale : « Change it has, a bit. Improve it has not, at least not if you value narrative clarity, intellectual incisiveness and dramatic momentum²⁹ ». À Londres, Nicholas de Jongh, dans le *Evening Standard* du 16 avril, et Oliver Jones, dans le *What's On* du 21 avril, ont été du même avis, soulignant les difficultés pour les critiques anglais d'appréhender une méthode de production axée prioritairement sur la représentation visuelle des idées³⁰. L'histoire des productions de Lepage en Grande-Bretagne le montre toujours aux prises avec ce même problème qui devient particulièrement sensible lorsqu'il s'attaque aux textes d'autrui et notamment, en Angleterre, à ceux de Shakespeare où sa tendance à abandonner les mots risque de froisser les sensibilités. Le recours à la boue dans son *Songe d'une nuit d'été* au Lyttelton Theatre (en 1992) ou à la technologie omniprésente dans *Elseneur* (en 1996) a consterné une critique pourtant très sophistiquée en matière d'expérimentation théâtrale, et qui attendait avec impatience de voir les trouvailles qui devaient surgir du mariage de l'imagination visuelle du créateur des *Plaques tectoniques* et des *Sept branches de la rivière Ota* avec le génie poétique de Shakespeare.

29. • Il y a bien eu quelques petits changements. Mais une amélioration en profondeur se fait encore attendre, du moins pour ceux qui prisent la clarté narrative, l'acuité intellectuelle et le dynamisme dramatique. • Je traduis.

30. Les critiques moins bien disposés parlent plutôt d'« intuitions », trouvant que la « pensée » de Lepage manque souvent de rigueur.



Ces brèves remarques sur l'appréciation en Angleterre des dernières productions de Tremblay et de Lepage, formulées à partir de ma propre expérience de spectatrice et des critiques de la presse, laissent voir clairement à quel point, dans la présentation d'un théâtre étranger, tout dépend d'une négociation réussie des exigences des différentes traditions culturelles. Si l'*auditoire* britannique (que ce soit les Écossais appréciant la langue de Tremblay dans la traduction de Bowman et de Findlay, ou les Anglais fermement attachés à la grandeur et la richesse de la langue de Shakespeare dans *Le songe d'une nuit d'été*) reste fortement partisan d'un théâtre où le dialogue occupe une place très importante, ce n'est pas pour autant un public naturellement porté sur la discussion d'idées abstraites, ni sur la méditation poétique. Au contraire, il a tendance à chercher un encadrement narratif et dramatique minimal et à vouloir que tout thème, toute idée, toute émotion, se réalise concrètement sous ses yeux. Il a donc aussi, à l'encontre de ce qu'a prétendu Lepage, un côté *spectateur*, tout en trouvant insuffisant un théâtre visant prioritairement le visuel et négligeant les ressources de la parole³¹. Les productions de Tremblay et de Lepage, de même que celles des autres auteurs que j'ai évoqués, ont réussi dans la mesure où les traducteurs et les metteurs en scène ont su ajuster les diverses œuvres du théâtre québécois pour tenir compte de ces préférences. Dans ce sens, l'Angleterre me semble proposer un défi plus considérable que l'Écosse, qui a en commun avec le Québec une expérience de société minoritaire et certaines de ses façons de penser et de s'exprimer. Mais ce défi ne conduit-il pas à une réflexion approfondie sur ce qui est prioritaire dans l'image qu'on se fait de soi et qu'on voudrait partager avec autrui ?

31. S'entretenant avec Richard Eyre au sujet de Shakespeare, lors d'une entrevue au Lyttelton Theatre, le 19 novembre 1992, Lepage a tenté d'établir une distinction entre la tradition théâtrale anglophone et la tradition théâtrale francophone : « We [French-Canadians] don't have the same preoccupation for [Shakespeare's] text and verse that I imagine you guys have [...]. I'd say that most of the productions I've done in Quebec, or that I've seen done in Latin countries are very highly visual. [...] in French you don't say an audience, you say "spectateurs". [...] The word audience has to do with the ears, and the word "spectateurs" used in Latin or French countries, has to do with the eyes » (Eyre, 1993b : 33) ; je traduis : « Nous [les Canadiens français] ne nous préoccuons pas du texte et des vers de Shakespeare de la même façon, j'imagine, que vous, les Anglais [...]. Je dirais que la plupart des productions que j'ai montées au Québec ou que j'ai vu monter dans les pays latins sont extrêmement visuelles. [...] en français on ne dit pas auditoire, on dit "spectateurs". [...] Le mot auditoire se rapporte à l'oreille, et le mot "spectateur" utilisé dans les pays latins ou francophones se rapporte aux yeux. »

La réception à deux vitesses du théâtre québécois en Grande-Bretagne se poursuit à l'orée du ^{xxi}^e siècle. L'Écosse continue de lui donner une impulsion considérable. *Thunderstruck or The Song of the Say Sayer (Le chant du Dire-Dire)* de Daniel Danis a été présenté au mois d'août 1999, au Fringe Festival d'Édimbourg, par One Yellow Rabbit. Pour l'an 2000 on annonce *The Reel of the Hanged Man (Un « reel » ben beau, ben triste)* de Jeanne-Mance Delisle, joué par une troupe de femmes d'abord en Écosse, ensuite brièvement dans le nord de l'Angleterre ; et *Solemn Mass for a Full Moon in Summer (Messe solennelle pour une pleine lune d'été)* de Michel Tremblay, au Traverse Theatre d'Édimbourg, puis au Barbican de Londres. L'apport des théâtres spécialisés se maintient et, par ricochet, Tremblay rejoint Lepage sur la grande scène londonienne, car la réputation du théâtre québécois, qu'il privilégie la parole ou l'image, prend de l'envergure.

Rachel Killick est professeure au Département d'études françaises et membre du Centre de recherches en études francophones de l'Université de Leeds (Royaume-Uni). Elle est directrice de la section française de la Modern Language Review. Elle vient de publier une édition des Belles-sœurs de Michel Tremblay (Bristol Classical Press, 2000).

Bibliographie

- EYRE, Richard (1993a), « 28 May 1992. Cottesloe Theatre. Robert Lepage in discussion with Richard Eyre », *Platform Papers*, t. 3 : *Directors*, s. l., Royal National Theatre, p. 23-32.
- EYRE, Richard (1993b), « 19 November 1992. Lyttelton. Robert Lepage in discussion with Richard Eyre », *Platform Papers*, t. 3 : *Directors*, s. l., Royal National Theatre, p. 33-41.
- HONORÉ, Carl (1998), « The best playwright Scotland never had », *Globe and Mail*, 2 November.
- MCALPINE, Alison (1996), « Lepage in conversation with Alison McAlpine », dans Maria M. DELGADO et Paul HERITAGE (dir.), *In contact with the Gods ? Directors Talk Theatre*, Manchester et New York, Manchester University Press, p. 129-157.
- NEPVEU, Pierre (1982), « *Hosanna* au pays d'Élisabeth », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 22, p. 113-114.
- SIMON, Sherry (1992-1993), « Tremblay polyglotte », *Spirale*, décembre-janvier, p. 3.

Ian Lockerbie
Université de Stirling

La réception de Michel Tremblay et de Robert Lepage en Écosse

Depuis dix ans l'Écosse est un rendez-vous important pour le théâtre et la danse du Québec, tant par la voie de traductions de pièces montées par des troupes écossaises que par celle de la visite de compagnies québécoises. Nous avons vu passer Ô Vertigo, La, la, la Human Steps, Carbone 14, le Théâtre des Deux Mondes, le Théâtre Sans Fil, et nous avons occupé des *week-ends* par des lectures publiques organisées par le Centre d'essai des auteurs dramatiques. Pour ce qui est de Robert Lepage, c'est avec une régularité exceptionnelle qu'il vient présenter chacune de ses nouvelles productions au public écossais¹. Enfin, l'Écosse détient probablement le record mondial de la traduction-production du théâtre de Michel Tremblay, grâce à l'énergie des traducteurs chevronnés que sont Martin Bowman et Bill Findlay qui ont fait de Tremblay l'un des auteurs les plus joués dans notre théâtre contemporain². Tremblay et Lepage méritent un examen particulier en raison de

1. À l'exception de *Circulations* et de *Vinci*, tous ses spectacles ont été joués en Écosse, y compris le récent *Geometry of Miracles*. À ce nombre il faut ajouter ses productions pour l'opéra canadien (*Le Château de Barbe Bleue* et *Erwartung*), sa version de *Hamlet* (*Elsinore*), ainsi que sa mise en scène d'une pièce de Strindberg (*The Dream Play*).

2. Les six traductions qui ont été montées jusqu'ici sont celles des pièces *Les belles-sœurs*, *À toi, pour toujours*, *ta Marie-Lou*, *Hosanna*, *Le vrai monde ?*, *La maison suspendue*, *Albertine*, *en cinq temps*. Une production de *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* est attendue prochainement. *Les belles-sœurs* ont été reprises trois fois, sans compter les

l'enthousiasme exceptionnel qui leur a été réservé. Sans prétendre que ces deux phénomènes sont aux antipodes l'un de l'autre, il est certain qu'ils relèvent de cheminements très différents et posent des problématiques distinctes, en ce qui concerne la réception du théâtre québécois dans un milieu autre que le sien.

*
* * *

Dans le cas de Tremblay, nous avons affaire à un théâtre qui est connu uniquement par le biais de la traduction, d'une qualité exceptionnelle d'ailleurs. En effet, les textes de Bowman et Findlay, surtout quand la mise en scène a été signée par Michael Boyd, ont connu un succès si immédiat et si total qu'on en est venu, ou presque, à adopter Tremblay comme un auteur authentiquement écossais et à parler de « notre Tremblay national ». Cette boutade a reçu une sorte de confirmation quand les *Guid Sisters* de Boyd ont été invitées à se produire outre-Atlantique. Faire applaudir un auteur québécois en écossais à New York, à Toronto et à Montréal est un exploit qui n'a rien de banal – j'y reviendrai – et qui en dit long sur la connivence entre les textes et le pays qui les a adoptés et mis en scène.

Cette connivence est basée sur des affinités culturelles indéniables entre le Québec et l'Écosse. Si leurs trajectoires à travers l'histoire ne sont pas en tout point identiques, celle de l'Écosse a produit souvent des effets culturels qui sont largement comparables aux effets culturels engendrés par celle du Québec³. La convergence la plus profonde est au chapitre de la langue, et c'est au premier chef à la complicité on dirait instinctive et naturelle entre le québécois de Tremblay et la langue vernaculaire de l'Écosse qu'est dû l'immense succès de ces traductions. Il s'agit de langues parlées si profondément enracinées dans la conscience collective qu'il est à peu près impensable – aujourd'hui du moins – d'avoir un théâtre qui s'exprime autrement que dans ces langues locales, quels que soient les registres qu'on utilise, par ailleurs, dans les autres activités quotidiennes.

trois tournées en Amérique du Nord et d'autres en Écosse. *La maison suspendue* a été produite par deux troupes différentes.

3. Ces affinités ont été explorées dans le colloque que j'ai organisé en 1987, et dont les actes, intitulés *Image and Identity. Theatre and Cinema in Scotland and Quebec*, ont été publiés en 1988, par l'Université de Stirling.

Dans les deux pays, il est vrai, il a fallu briser quelques tabous culturels pour en arriver là. Tremblay n'a-t-il pas décrit l'effet produit par la langue des *Belles-sœurs* comme « une claque sur la gueule » ? En Écosse, pour différentes raisons historiques, la langue vernaculaire n'a jamais éveillé de traumatismes aussi marqués. Il n'empêche que si elle est utilisée depuis très longtemps dans notre théâtre, ce courant théâtral, jusqu'à une époque récente, est resté minoritaire et marginal, facilement éclipsé par les grands chefs-d'œuvre du théâtre anglais, culturellement plus prestigieux. Traditionnellement, son royaume d'élection était les petits genres du burlesque et du vaudeville. Progressivement, cependant, depuis les années 1930, mais surtout depuis la deuxième guerre mondiale, un théâtre plus sérieux a commencé à percer. Un point culminant a été atteint dans les années 1960 et 1970 avec un grand théâtre politique⁴ qui a démontré qu'on pouvait protester et célébrer le monde de la classe ouvrière dans une langue vernaculaire ayant une résonance beaucoup plus grande que celle du burlesque.

On reconnaîtra là des parallèles avec ce qui s'est passé au Québec, et certaines différences également. On voit que la découverte de Tremblay en Écosse, à la fin des années 1980, est venue renforcer un mouvement déjà en marche depuis longtemps. Tremblay n'a pas apporté au théâtre écossais la libération linguistique – elle était déjà acquise et, qui plus est, elle avait été moins dure à conquérir qu'au Québec –, ni même l'innovation formelle – le théâtre politique des années 1960 et 1970, d'inspiration brechtienne, avait déjà bouleversé les règles formelles du théâtre bourgeois. Au fond, Tremblay n'a rien donné au théâtre écossais, sauf l'essentiel : la qualité et la vérité de sa vision. Ce qu'on trouvait dans ses pièces, c'était une représentation du monde ordinaire qui échappait aux schémas réducteurs dont le théâtre écossais lui-même, malgré ses nombreux mérites, avait du mal à se défaire.

On peut s'en rendre compte en comparant *Les belles-sœurs* avec un des grands classiques de notre théâtre burlesque, *The Steamie*, dont l'action se passe dans un lavoir municipal et consiste entièrement dans les commérages et les prises de bec des femmes du quartier. Leur langage et leurs réparties sont tout aussi colorés et vigoureusement expressifs que ceux des femmes de Tremblay certes, mais, à comparer les deux pièces, on voit que *The Steamie* reste entièrement

4. Les chefs de file ont été John McGrath avec sa célèbre troupe 7:84, dont le programme ressemblait à celui poursuivi quelques années plus tard au Québec par le Théâtre Parni-nou, et Bill Bryden dont l'œuvre se situait à mi-chemin de celles de Tremblay (pour le parler populaire) et de Carbone 14 (pour l'audace de la scénographie).

confiné dans les conventions du burlesque, alors que *Les belles-sœurs* (déjà) se libèrent de tout ce qui dans le burlesque est faussement comique, sentimental et racoleur.

On ne trouve pas non plus chez Tremblay l'héroïsme un peu grandiloquent de la lutte des classes qui, dans nos représentations traditionnelles, cherchait à donner un certain panache au monde ouvrier. La révélation de Tremblay pour l'Écosse (et pour le Québec aussi) est d'avoir campé un monde vrai qui se suffit à lui-même, sans effets de maquillage. C'est cette rigueur dans la vision, jointe à la grande simplicité du matériau, qui a conquis le public écossais. Le portrait de l'expérience humaine et sociale qu'il découvrait dans ce théâtre était à la fois plus vrai et plus profond que presque tout ce qu'il avait vu auparavant : de là l'enthousiasme avec lequel Tremblay a été accepté, voire adopté comme un de « nos » grands auteurs.

Mais il y a eu un prix à payer – le prix d'une certaine appropriation. À faire le bilan de l'aventure de Tremblay en Écosse, commencée depuis bientôt dix ans, on peut se demander ce que devient le théâtre québécois dans ce grand roman d'amour. À la limite, on se demande ce que devient Tremblay lui-même (surtout si on fait la comparaison avec Lepage, on le verra plus loin). S'il y a sans aucun doute énormément de spectateurs qui se souviennent avec émotion des pièces qu'ils ont vues en traduction, il y en a moins qui sauraient les situer dans le contexte plus large du théâtre québécois et de la réalité sociale du Québec, sans parler de l'œuvre de l'auteur dans son ensemble. On ignore tout de cela. C'est dire qu'on se trouve devant le paradoxe d'une adoption si parfaitement réalisée qu'elle risque de devenir une appropriation.

Rien n'était plus étranger, il faut le dire tout de suite, au projet des traducteurs. Bien au contraire, c'était un principe de base pour eux que le rôle de la traduction est d'ouvrir à d'autres univers culturels. Fidèles à ce principe, ils ont eu à cœur de maintenir dans la version écossaise tous les référents culturels propres au contexte québécois. Ainsi, les noms des personnages sont retenus tels quels, en dépit de leur consonance assez étrange pour une oreille écossaise. Il en est de même d'autres références culturelles comme le rituel assez folklorique du catholicisme québécois dans *The Guid Sisters*, ou la reconstitution de la maison et celle de la forêt canadiennes merveilleusement réalisées dans la scénographie de *The House Among the Stars*. Cependant, il faut tenir compte du fait que, dans l'état actuel des choses, en Écosse comme sans doute dans d'autres pays, l'utilisation d'une langue vernaculaire au théâtre signale très fortement

l'appartenance à la communauté locale (la seule au monde qui pratique cette langue), et cet effet de naturalisation dans un milieu très spécifique vient contre-carrer, sinon annuler, l'effet d'altérité que les traducteurs ont voulu produire.

Chez Tremblay, la coïncidence dans les caractéristiques sociales et culturelles est si parfaite qu'il est très facile pour un public écossais de se croire chez lui et de juger tout ce qu'il voit sur la scène à l'aune de sa propre expérience. De là, la légère gêne provoquée par les noms en français – un choix stratégique décrit par un critique comme peu tenable à la longue, parce qu'il s'inscrit en faux contre l'impression des spectateurs de voir un spectacle situé en Écosse. Admirablement localisé, par conséquent, le Tremblay écossais reste, malgré tout, un Tremblay différent de celui qu'on connaît au Québec, dont l'œuvre a de nombreuses dimensions qui échappent encore à notre public.



Lepage a été aussi présent en Écosse, mais d'une manière bien différente que Tremblay l'a été. Si Tremblay est comparable à l'arbre transplanté qui prend racine dans son nouveau milieu, et qui poursuit une lente croissance organique dans un contact étroit avec le sol local, Lepage est plutôt vu comme un météore dont chaque passage provoque un émoi. Dès lors, c'est Lepage et non Tremblay qui a été invité à ouvrir le prestigieux Festival international d'Édimbourg, avec la première des *Sept branches de la rivière Ota*. Et ce sont les spectacles de Lepage, jamais ceux de Tremblay, qui font se déplacer les critiques londoniens jusqu'en Écosse.

Si Tremblay fait appel à l'attachement aux valeurs locales dans notre culture, c'est plutôt l'ouverture vers d'autres cultures que le public apprécie chez Lepage, tant sur le plan formel, avec son théâtre tout en mouvement et en images fluides, que sur le plan thématique. Parties prenantes d'un peuple qui s'est implanté partout sur le globe, et qui voit sa culture prospérer sous d'autres cieux quelquefois mieux que dans la mère patrie, les Écossais investissent assez volontiers dans un certain internationalisme et s'embarquent donc avec enthousiasme pour les grands voyages interculturels proposés par Lepage. Ils ont réservé un accueil particulièrement chaleureux aux *Plaques tectoniques*, ce portrait de profonds mouvements géologiques et humains dans lesquels justement un personnage représente l'Écosse et les migrations des Écossais à travers les cultures.

Leur enthousiasme connaît des réserves, toutefois. S'ils font un accueil infailliblement élogieux aux pièces de Tremblay, ils reprochent à celles de Lepage d'avoir un côté touche-à-tout, attribué justement à la trop grande hâte du globe-trotter. Jusqu'à un certain point, la réaction qu'il provoque ne semble pas se distinguer particulièrement de celle suscitée par le théâtre européen d'avant-garde, toutes tendances confondues, qui, de celui de Pina Bausch à celui de Luc Bondy, est déjà largement présent sur nos scènes. L'impression créée par Lepage serait, par conséquent, celle de l'étoile filante qui émerveille au passage, mais qui ne laisse aucune trace spécifique de ses origines.

Les spectacles de Lepage comportent tout de même quelques traits spécifiquement québécois. D'abord, on y entend un texte en partie en français, un français librement mélangé à l'anglais, qui n'en donne pas moins une idée des contextes culturel et linguistique plus larges dans lesquels se situe l'œuvre. Même réduite, cette présence du français souligne son absence quasi totale par ailleurs, notamment dans les spectacles les plus récents de Carbone 14, et bien sûr dans les traductions, ce qui fait regretter encore davantage qu'on n'ait jamais entendu Tremblay dans le texte en Écosse.

Ensuite, on ne peut pas sous-estimer le fait que Lepage, unique parmi les créateurs québécois les plus connus, s'investit personnellement, et fréquemment dans notre pays, autant comme interprète que comme metteur en scène. Il a pu ainsi engager un dialogue avec le milieu culturel qui a permis, entre autres, de donner un aperçu du théâtre québécois dans son ensemble. C'est dire que, malgré son image de globe-trotter, Lepage n'en joue pas moins le rôle d'un ambassadeur de la culture québécoise dans notre pays. En cela, il se distingue d'autres visiteurs de marque – Carbone 14 notamment – dont le passage rapide n'a pas laissé d'impression durable.

Son initiative la plus riche dans ce sens a été sa décision d'intercaler dans *Les plaques tectoniques* un volet écossais, confié à des comédiens du pays, qui ont participé avec les comédiens québécois à la présentation du spectacle aussi bien à Montréal qu'à Glasgow. Inutile de dire que ce geste envers l'Écosse a été reçu avec enthousiasme, même si, après coup, on peut avoir quelques doutes sur le thème écossais qui a émergé de cette expérience. En effet, le personnage introduit par Lepage pour représenter l'Écosse n'était rien d'autre qu'une déesse celtique, bisexuelle et redoutable guerrière qui, en châtiant le personnage de Jacques, lui permet de renaître en femme, à New York... Cette soi-disant légende celte est un exemple fâcheux de ce que nous appelons le *Tartanry*, c'est-

à-dire une perception faussement romantique d'une image stéréotypée du passé, l'équivalent du pittoresque de la ceinture fléchée au Québec. S'il y a des reproches à faire aux artisans du spectacle, c'est peut-être plus aux comédiens écossais qu'on devrait les adresser, en tant que répondants de l'authenticité locale, qu'à Lepage lui-même. Mais il est peut-être possible de voir dans ce dérapage culturel une confirmation du risque qu'un créateur court – malgré sa bonne volonté – à survoler trop rapidement une autre culture.

*
* *

L'expérience de Tremblay et celle de Lepage obligent à tirer des conclusions différentes quant aux conditions qui mèneraient à une meilleure réception du théâtre québécois dans notre pays. Pour Tremblay, il est évident que la traduction, si magnifiques qu'aient été ses résultats, ne doit pas rester la seule voie par laquelle accéder à ses œuvres. On aura toujours besoin de textes traduits, car ils rendent de précieux services, mais ils ne remplacent pas le contact direct. Il est donc impératif que, à côté des traductions et dans un échange fructueux avec elles, Tremblay soit joué dans le texte en Écosse et partout à l'étranger. Hélas, il semble bien que, malgré les nombreuses visites que nous avons reçues, il n'ait jamais été question d'envoyer une grande production de Tremblay en Écosse, ni ailleurs au Royaume-Uni, et cette curieuse lacune dans la diffusion du théâtre québécois à l'étranger semble être généralisée. Sauf erreur, les grandes productions québécoises des pièces de Tremblay, que ce soit par André Brassard ou par un des metteurs en scène de la jeune génération, circulent très peu – ou pas du tout ? – hors frontières, comparativement aux spectacles de Carbone 14, de Lepage, du Théâtre des Deux Mondes ou des troupes de danse.

On peut se demander si cette étrange lacune ne serait pas due à la gêne qu'on entretient encore au Québec à l'égard de la langue vernaculaire. Il n'est pas rare que des commentateurs expliquent la grande popularité du « théâtre d'images » et de la danse par le fait que ces formes artistiques ont l'avantage de contourner le soi-disant problème de la langue. On pourrait au contraire avancer que, le Québec s'affirmant de plus en plus sur la scène théâtrale internationale, ce genre de retenue n'est plus de mise. Plus précisément, le rôle primordial de Tremblay, et du théâtre québécois en général, est de démontrer qu'il n'y a pas d'exclusion à faire ni dans la culture, ni dans la langue – tous les niveaux et registres de langue sont capables de véhiculer la plus grande vérité humaine et la plus grande beauté formelle.

La plupart des pays qui accueillent le théâtre québécois sont, pour la majorité, très ouverts à une telle image *inclusive* de la culture. De ce point de vue, le triomphe réservé aux traductions écossaises de Tremblay à New York, à Toronto et à Montréal mérite d'être médité : si des publics anglophones ont accueilli avec ferveur la vision de Tremblay dans la langue vernaculaire de l'Écosse, qui ne leur était pas du tout familière, pourquoi ces mêmes publics n'accueilleraient-ils pas, avec encore plus de ferveur, les mêmes pièces dans leur langue originale ?

Quant à Lepage, la réception plus avertie dont son œuvre est maintenant l'objet en Écosse repose sur un contact continu avec le public, ce qui semble un modèle de diffusion plus rentable à long terme que les visites trop dispersées de la part d'autres créateurs québécois. Il faudrait suivre davantage son exemple, et multiplier et diversifier les initiatives d'insertion dans le milieu local. Malgré le succès mitigé des *Plaques tectoniques*, cette stratégie a démontré un grand potentiel pour améliorer la réception du théâtre québécois à l'étranger.

Une telle stratégie aurait l'avantage de donner aux traductions une dimension qui leur manque encore, aujourd'hui. Comme on aimerait voir Tremblay joué dans le texte en Écosse, dans une production d'André Brassard ou de Lorraine Pintal, parmi d'autres, on aimerait pouvoir envisager aussi facilement qu'un de ces artisans vienne assurer, dans une de nos grandes salles, la mise en scène d'une traduction signée Bowman et Findlay. L'heureux mariage d'une traduction écossaise et d'un créateur québécois aurait toutes les chances d'assurer un meilleur équilibre entre la culture d'origine et la culture de réception.

Le succès du théâtre québécois en Écosse, et ailleurs dans le monde, est indéniablement remarquable. Inconnu il y a seulement dix ans, ce théâtre compte déjà pour beaucoup dans notre vie culturelle grâce à deux de ses plus grands artisans, et à d'autres de ses représentants aussi. Peu de théâtres ont connu un essor aussi fulgurant. Il lui reste à relever le défi de faire connaître davantage la culture et la société québécoises.

Ian Lockerbie, professeur émérite à l'Université de Stirling (littérature et cinéma français et québécois), a organisé le colloque « Images and Identity. Theater and Cinema in Scotland and Quebec », en 1987. Ce colloque a permis d'officialiser des échanges culturels entre le Québec et l'Écosse. En 1990, il a été le premier récipiendaire du Prix du Québec pour le Royaume-Uni. Il a participé à la rédaction du Oxford Companion to Francophone Literature pour lequel il a rédigé une quarantaine d'articles. Et parmi ses publications, retenons « Un nouvel imaginaire », dans Littérature et cinéma du Québec, sous la direction de Carla Fratta (Bulzoni, 1997).

Lucie Robert
Université du Québec à Montréal

Canons croisés ou canons conflictuels ?

Les textes dramatiques lus d'ailleurs

Notre étude porte sur la lecture savante, faite hors du Québec, du répertoire dramaturgique québécois. Nous nous interrogeons d'abord sur les éléments qui déterminent le choix des textes analysés, parmi lesquels se trouvent aussi bien la disponibilité en langue étrangère (traduction) et la représentation à l'étranger (tournée ou production nouvelle), que les préoccupations propres aux lecteurs. Ces préoccupations sont perceptibles dans le choix de la perspective de lecture et sont généralement énoncées en introduction aux articles et ouvrages publiés. Elles se retrouvent également dans le cadre plus général du lieu de publication. Plusieurs questions sont envisagées : d'où étudie-t-on le théâtre québécois ? Qui le fait et dans quel cadre ? Quel est le répertoire retenu ? Qu'en dit-on ? La réception à l'étranger crée un répertoire de nature canonique dont on peut encore se demander s'il est identique à celui que crée la lecture faite au Québec.

Avant toute autre chose, il convient cependant de poser quelques paramètres essentiels. Où est cet ailleurs dont nous parlons ? En matière de recherche universitaire, le Québec a des frontières rendues poreuses tant par la circulation du personnel, des étudiants, des professeurs, des critiques, que par celle des écrits. Il est de bon ton dans ce milieu de professer

certaines formes de cosmopolitisme qui engagent les individus à circuler d'un pays à l'autre, et il est tout aussi de bon ton de donner à ses écrits une sorte de rayonnement international favorisé par la publication à l'étranger. De sorte que la frontière entre l'ici et l'ailleurs se brouille constamment. Un professeur né au Québec, formé au Québec, mais enseignant à Créteil, à Groningen ou à Vancouver lit-il d'ailleurs? Un étudiant de Toronto, en stage à New York et publiant un article dans *L'Annuaire théâtral*, revue produite à Québec et à Montréal, est-il un lecteur étranger? Qu'en est-il des écrits publiés au Canada, chez des éditeurs ou dans des périodiques à vocation dite « nationale » ou « internationale »? Plus encore, qu'en est-il du statut de la ville d'Ottawa?

Il est impossible de répondre ici à toutes ces questions. Qu'il suffise de préciser que la constitution du corpus a été la première difficulté que nous avons rencontrée. Pour contourner cette difficulté, au moins temporairement, nous avons privilégié une définition de nature institutionnelle. Plutôt que de nous poser la question de l'identité des auteurs, nous avons privilégié le lieu géographique de la publication. Nous avons relevé les études (articles, monographies, actes de colloques et thèses) publiées hors du Québec, incluant le Canada sous toutes ses frontières – y compris Ottawa –, adoptant ainsi le principe selon lequel la lecture est d'abord une relation entre un auteur, un éditeur et un public, et pas seulement la manifestation d'un intérêt individuel et passager. Par ailleurs, nous avons également pris note des études sur le phénomène théâtral dans son ensemble de manière à mieux contextualiser la lecture des textes dramatiques.

Notre corpus a été constitué à partir de diverses banques de données. Aussi reste-t-il incomplet, l'indexation des livres et périodiques étant largement inégale d'une région du globe à l'autre, d'une décennie à l'autre. Nous avons des relevés à peu près complets pour l'espace canadien, des relevés satisfaisants pour les États-Unis et la France, des relevés fragmentaires et approximatifs pour tous les autres pays. Comme il s'agit là d'une reproduction à peu près fidèle de l'espace de réception, on peut croire que, malgré quelques distorsions, ce corpus permet une analyse satisfaisante. Nous avons retenu les livres, articles de revues (revues universitaires et revues culturelles), mémoires, thèses¹ – comprenant aussi bien des sujets

1. Les sources consultées ne nous ont pas permis de présenter une bibliographie satisfaisante des mémoires de maîtrise et de Diplôme d'études approfondies déposés en France. Les

déposés que des mémoires et thèses complétés –, actes de colloques et ouvrages de référence parus depuis 1968 jusqu'à 1998. Comme notre étude porte sur la réception savante et non sur la réception immédiate, les écrits que nous analysons sont normalement dégagés des contraintes publicitaires qui traversent la critique, dégagés des effets du contexte sociopolitique immédiat. Ils sont au contraire marqués par le temps de réflexion et des délais de publication qui les placent toujours dans un certain décalage par rapport aux réalités sociopolitiques et par rapport aux effets de mode, lesquels ne sont cependant pas inexistantes pour autant.

Notre corpus contient 461 écrits publiés sur trente années, soit une moyenne annuelle de 14 textes. L'écart va de 2 à 27 (avec une ligne médiane se situant à 14). Il s'agit d'un nombre à peu près équivalent à celui des études parues au Québec. De manière générale, on peut dire que la réception étrangère du théâtre québécois commence en 1969², avec la parution du numéro spécial de la revue *Europe* consacré à la littérature québécoise, numéro dans lequel on trouve deux articles sur le théâtre : le premier est un panorama historique, signé par Jean-Louis Roux, et le second tout aussi panoramique, sur le théâtre contemporain, par Raymonde Temkine. S'il faut voir là un modèle inaugural, disons simplement qu'il était voué à un certain succès : plusieurs revues spécialisées prépareraient un numéro thématique consacré à la littérature québécoise dans les décennies qui vont suivre. Parmi celles qui contiennent un article sur le théâtre, forcément un panorama, citons la *Stanford French Review* (1980), la *Französisch Heute* (1980), la *Yale French Studies* (1983), *La Licorne* (1993), de même que *Le Magazine littéraire* (1978) et *Lire* (1983).

mémoires relevés ont été déposés surtout au Canada. Nous croyons également que les données sous-estiment le nombre de thèses de doctorat soutenues en Europe.

2. Nous avons fait quelques vérifications sur les publications antérieures à 1968 pour voir si le mouvement observé était propre à la période examinée. Il l'est. Nous avons trouvé quelques courts articles sur les dramaturges du temps (Gratien Gélinas et Marcel Dubé par exemple), notamment dans la première édition du *Oxford Companion to Canadian History and Literature* (1967) et quelques rares études, qui semblent porter sur des textes dramatiques un peu par hasard, surtout à propos d'auteurs bien établis dans d'autres genres littéraires. Il n'y a aucune régularité avant cette date. Il faudrait cependant rappeler la thèse de doctorat d'Edwin Hamblett (« Marcel Dubé and the Renaissance theatre in Montréal ». Philadelphia, University of Pennsylvania, 1967) qui, selon nos relevés, serait la plus ancienne des thèses soutenues hors du Canada.

Cette réception connaît une croissance constante jusqu'en 1976 (22 études), suivie d'une chute, puis une nouvelle croissance jusqu'en 1983 (24 études), puis une décroissance jusqu'en 1991, où se produit une nouvelle remontée et une stabilisation relative autour de 16 entrées en moyenne. On aurait cependant tort de conclure trop rapidement à l'incidence politique que paraît avoir à première vue l'ensemble des dates citées. De 1968 à 1976, la montée du nationalisme jusqu'à l'élection du Parti québécois correspond à une croissance constante du nombre d'écrits publiés hors du Québec sur le théâtre québécois. Il en est de même pour les années qui entourent la tenue des référendums de 1980 et 1995. Il y a certes là une explication réelle de l'intérêt porté de l'extérieur sur le Québec, mais d'autres facteurs structurels semblent agir tout autant.

En effet, la réception canadienne, qui compte pour près de 60 % de notre corpus (soit 261 écrits), est la plus sensible à ces facteurs politiques, montrant deux remontées spectaculaires en 1976 et en 1980. Étant donné son poids relatif, elle imprime à la courbe générale sa coloration propre jusqu'à 1983, date à partir de laquelle elle connaît une chute importante, ce qui désigne l'entrée en jeu d'autres actants. Nous avons ainsi vérifié la courbe européenne (22 % de l'ensemble, c'est-à-dire 100 textes) qui reste assez stable tout au long de la période concernée, en notant toutefois une régularité plus forte dans les années 1970 et une production en dents de scie pour les décennies 1980 et 1990. C'est l'arrivée sur le marché des publications américaines qui, à partir de 1983, modifie le plan général. C'est là qu'on note le plus grand écart entre la moyenne et la médiane. Avant cette date, les publications américaines sont pratiquement inexistantes. À partir de cette date, elles deviennent plus nombreuses et plus régulières, jusqu'à former 20 % de l'ensemble du corpus (92 textes), mais presque les tiers pour la dernière décennie.

L'apparition des premières publications européennes sur le théâtre québécois est fortement liée à la création des Centres d'études canadiennes, dans le cadre des politiques de diffusion de la culture canadienne à l'étranger. On note dans les années 1970 une forte activité du côté de ces centres, notamment à Bordeaux et à Rennes, qui organisent des colloques et animent une revue intitulée *Études canadiennes*. Peu après, c'est-à-dire dans les décennies 1970 et 1980, les divers services de relations internationales du gouvernement du Québec développent une politique semblable et encouragent la publication de numéros de revues entièrement consacrés à la

littérature québécoise, dans lesquels on repère presque systématiquement un article sur le théâtre. Aussi dans ces années trouve-t-on toute une collection d'articles intitulés diversement « Le théâtre québécois », « Aperçus thématiques du théâtre québécois », « Le théâtre contemporain au Québec », etc., articles destinés à des non-initiés, qui offrent plus un récit qu'une véritable analyse. Il ne s'agit pas là de textes commandés par l'État, mais des résultats d'une animation scientifique largement financée par des programmes d'échanges internationaux. Il se crée par ricochet un environnement favorable dont les effets débordent le cadre étroit de ces relations diplomatiques et qui contamine le champ intellectuel dans son ensemble. Centrée d'abord en Europe, cette activité se déplace vers les États-Unis. La création de *Québec Studies* (parrainée par l'American Council of Québec Studies) et de l'*American Review of Canadian Studies* (parrainée par son pendant fédéral) explique en grande partie le déplacement de la recherche vers les États-Unis, à partir de 1983.

En conséquence, un grand nombre des écrits que nous avons recensés, publiés à l'étranger, sont en fait des collaborations spéciales, voire des commandes passées à des critiques québécois. Les numéros cités de la *Stanford French Review*, de *Französisch Heute*, de *Yale French Studies* ou de *La Licorne*, produits dans ce contexte, sont presque entièrement rédigés par les spécialistes québécois. Les actes de colloques (tenus à Rennes, à Bordeaux et à Liège, entre autres endroits) présentent un éventail plus large de collaborations et offrent quelques réelles lectures plus spécialisées. Quant aux ouvrages collectifs, parus plus tardivement, ils réunissent une grande majorité d'auteurs québécois, qui entourent et légitiment du même coup les quelques spécialistes étrangers, habituellement les signataires de l'ouvrage. C'est le cas de *Essays on Modern Québec Theatre*, sous la direction de Joseph Donohoe et Jonathan Weiss, paru en 1995, ouvrage qui a d'ailleurs obtenu le Prix de l'American Council of Québec Studies.

On remarquera le mouvement de ces interventions, qui tend de plus en plus à laisser l'initiative de la publication aux spécialistes étrangers. Alors que les premiers numéros de revues étaient entièrement pris en charge par les spécialistes québécois, les colloques et ouvrages plus tardifs sont conçus par les spécialistes étrangers qui, au besoin, font appel à l'expertise des universitaires québécois. Dans le même mouvement, les collaborations se font plus spécialisées. Si l'on compte encore plusieurs écrits panoramiques, dans des numéros spéciaux de revues consacrés à « La littérature

québécoise », ceux-ci le sont désormais dans des lieux de plus en plus éloignés des grands centres de la réception québécoise : en Inde, au Brésil, en Roumanie ou en Tchécoslovaquie³.

C'est donc dire que les politiques étatiques ont eu quelques effets réels à long terme. À travers ces centres ont été formés des étudiants qui, une fois leur thèse soutenue, sont devenus professeurs et ont engendré à leur tour de nouvelles productions. Voilà un changement de poids que l'on note encore dans la réception européenne entre les années 1970 et 1980. Il faut bien le constater : la quasi-totalité des sujets de thèses traitant du théâtre québécois et inscrits dans les universités françaises dans la décennie 1970 l'était par des étudiants québécois ou canadiens de passage. Le développement des universités québécoises et les difficultés de financement ont entraîné un retour en masse de cette clientèle vers sa terre d'origine à la fin des années 1970. Restent alors les étudiants européens, peu nombreux, il faut bien le dire, à s'intéresser à la littérature québécoise et à fortiori au théâtre. Ils existent néanmoins, concentrés comme par hasard, outre à Paris, ville qui exerce son attraction propre, à Rennes, à Bordeaux, à Liège et à Bologne.

Du côté américain, l'espace des thèses est davantage morcelé et paraît moins étroitement lié à l'existence des centres d'études canadiennes ou québécoises. Il fait ressortir plus clairement une deuxième variable dans l'analyse de notre corpus. Tous les travaux réalisés sur le théâtre québécois avant 1990, et même largement après, le sont dans des départements de français ou ses équivalents (études françaises, French, French Studies, philologie romane, Romance Languages, Modern Languages, etc.⁴). Aussi observera-t-on sans surprise que les premières études sur le théâtre québécois à être réalisées par les non-francophones s'intéressent davantage aux

3. Certains de ces numéros spéciaux ne figurent pas en bibliographie. Ou ils sont trop récents (le dossier destiné à la Tchécoslovaquie est paru en 1999), ou ils ne contiennent pas d'articles sur le théâtre. Je les cite ici à titre indicatif, pour préciser l'aire géographique de ce type d'intervention.

4. Pour mettre cette variable à l'épreuve, nous avons comparé notre corpus à celui des textes dramatiques québécois en traduction. Force nous a été de conclure à l'inutilité de la chose. Il n'existe aucune corrélation entre la disponibilité des textes en langues étrangères et la nature des études produites sur le théâtre à l'étranger. Les textes dramatiques sont lus généralement dans leur langue originale. De même, il n'existe aucune corrélation immédiate entre la production scénique des pièces et leur entrée dans le cadre universitaire large. C'est la disponibilité des textes (l'édition québécoise paraît d'ailleurs suffire) qui prime.

faits de langue et, en particulier, à ce que le théâtre québécois offre de plus original sur ce plan : la question du joul. C'est une des choses les plus curieuses que de constater en effet que la plupart des études sur le joul ont été réalisées par les professeurs et les étudiants des départements de français langue seconde des universités canadiennes et américaines. Elles consacrent dès 1972 l'importance de Michel Tremblay, l'auteur le plus populaire – et de loin – de tout le corpus (25 % des études renvoyant nommément à des pièces ou à des auteurs). À côté des faits de langue, les autres études publiées dans les départements de français langue seconde s'attardent à la question nationale (nationalisme, identité, altérité, politique et histoire) et aux questions sociales (famille, violence, classes). De même, la quasi-totalité de notre corpus traite du théâtre contemporain. Mis à part les travaux réalisés sur Joseph Quesnel autour de Jean Marmier à l'Université de Rennes II, seuls les Canadiens s'intéressent au théâtre québécois du xix^e siècle ou de la première moitié du xx^e siècle.

En 1978 sont diffusés coup sur coup six articles consacrés à la question des femmes (dont deux sur le seul cas des *Fées ont soif*), inaugurant une série d'écrits qui organise autrement la distribution du corpus. Il ne s'agit plus de rendre compte d'un chapitre de la littérature québécoise, mais d'un chapitre de l'histoire des femmes, des femmes du Québec, du Canada ou de l'Amérique du Nord. En 1987, le même processus se répète à propos de l'homosexualité. Ces deux problématiques forment une part importante et essentielle du corpus américain. Elles en assurent la continuité à une époque où les questions nationales et sociales, en tant que telles, ne soulèvent plus que de rares commentaires. Elles confirment du même coup la popularité de Tremblay qui, à lui seul, suscite plus de la moitié des études américaines sur des sujets dont plusieurs peuvent être diversement reliés à ces problématiques. De même, elles assurent la diffusion du corpus féminin à l'étranger. Aux États-Unis, sur 16 auteurs étudiés (47 articles), 9 sont des femmes (17 articles). Par comparaison, dans le cas de ces questions peu fouillées en France, on note la présence de trois femmes (Françoise Loranger, Anne Hébert et Élisabeth Bourget) ayant fait l'objet de 4 études. Nous n'avons rien repéré en France sur les questions d'homosexualité, de théâtre gay ou *queer*, ou sur une autre variable reliée à l'identité sexuelle. Inversement, la problématique de l'altérité obtient un certain succès en Europe et à peu près pas aux États-Unis. Cette donnée reste toutefois très relative, étant donné la faiblesse de notre échantillon sur ce plan. Outre le thème qui apparaît au détour des années 1990, le seul dramaturge dont

l'œuvre réponde à ce sujet est Marco Micone, qui a inspiré notamment deux mémoires de *laurea* déposés dans les universités italiennes.

On le voit, le théâtre québécois lu d'ailleurs n'interroge que très rarement le théâtre lui-même. La chose arrive cependant, et on observe qu'elle s'est déplacée dans le temps. Les questions spécifiquement théâtrales (questions d'histoire du théâtre, d'institution, de mise en scène, études de productions autres que textuelles) faisaient l'objet de la plupart des sujets de thèses déposées dans les universités françaises par les étudiants québécois au cours de la décennie 1970. La question est également abordée par les spécialistes québécois dans des colloques internationaux portant sur le théâtre en général, ou dans des articles de revues de natures diverses. Au cours de la décennie 1980, paraissent quelques ouvrages spécialisés, un dictionnaire (*The Oxford Companion to Canadian Theatre*) et deux séries d'actes de colloques publiées sous l'égide du Centre d'études canadiennes à Bordeaux qui font du théâtre québécois un chapitre d'études plus englobantes consacrées au théâtre canadien. Il faut attendre la publication du numéro que la revue *Théâtre/Public* consacre en 1994 au théâtre québécois pour que le sujet dicte une étude d'envergure. L'idée trouvera une suite aux États-Unis avec les *Essays on Modern Québec Theatre* (1995) et les actes du colloque de l'Association des professeurs de littératures acadienne et québécoise de l'Atlantique (1997), publiés sous le titre *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*. Parallèlement, le théâtre québécois devient un chapitre ou deux des ouvrages consacrés au théâtre canadien, soit *Women on Canadian Stage* (1992), sous la direction de Rita Much, ou *Contemporary Issues in Canadian Drama* (1995), sous la direction de Per Brask. Comme autrefois dans les dossiers consacrés à la littérature québécoise, ces articles sont généralement écrits par des spécialistes québécois, mais commandés de l'extérieur du Québec.

*
* * *

La question essentielle reste cependant la plus fondamentale : reçoit-on vraiment le théâtre québécois à l'étranger ? Étant donné les analyses qui précèdent, on ne sera guère étonné de constater que le tiers des articles parus à l'étranger sur le théâtre québécois a été écrit par les spécialistes québécois eux-mêmes⁵. Cette donnée n'est toutefois pas aussi stable

5. Nous avons désigné comme des spécialistes québécois les chercheurs et les chercheuses qui ont fait carrière au Québec. Dans le cas des itinérants, ceux et celles qui se sont déplacés

qu'elle le semble à première vue. Dans le contexte général de l'édition savante canadienne, le fort pourcentage de collaboration québécoise doit être pondéré par ce que j'appellerai ici, faute de mieux pour l'instant, le « facteur national canadien ». En effet, l'organisation du champ universitaire canadien est relativement bien intégrée, et une revue bilingue comme *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada* demeure un des points de chute essentiels de la recherche québécoise. Elle fait suite à une autre revue bilingue *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, et elle se veut le seul lieu spécialisé, à part *L'Annuaire théâtral*, publié au Québec. En ce sens, ces revues ne sont pas vraiment des revues étrangères. Pas plus qu'autrefois ne l'étaient *Incidences* et *Co-Incidences*, publiées par l'Université d'Ottawa. Il y a là un des effets de distorsion créés par les critères présidant à l'organisation de notre corpus. Néanmoins, la recherche québécoise qui est visible dans ces revues s'offre à la lecture *ailleurs*, et nous l'avons analysée sous cet angle. On ne saurait affirmer la même chose des articles qui prennent place dans ces autres revues que sont *Canadian Theatre Review* ou *Performing Arts in Canada*. Celles-ci sont davantage des revues « nationales » au sens canadien du terme, et les collaborations québécoises sont plus proches de celles que l'on trouve véritablement *ailleurs*, c'est-à-dire qu'elles témoignent, *pour un public étranger*, de la réalité du théâtre québécois. De sorte que le fort pourcentage de collaborations québécoises dans les publications canadiennes doit être envisagé de façon assez paradoxale, du moins en apparence. Pour les raisons précitées, ce pourcentage aurait dû être beaucoup plus élevé. Or, dans la période, il se maintient autour de 32 %, sauf pour la décennie médiane qui, ne l'oublions pas, est celle qui couvre les grands débats politiques dont les Canadiens de toutes classes ont été si friands. Il y a là l'établissement d'un véritable réseau de spécialistes canadiens du théâtre québécois que confirme l'analyse plus raffinée de notre corpus⁶.

Le pourcentage de signatures québécoises dans le corpus américain mérite également un commentaire. On observera, en premier lieu, la chute

dans l'espace, nous les avons considérés comme des Québécois pendant les années où ils et elles ont travaillé au Québec. Entendons « carrière » au sens professionnel : les étudiants et les étudiantes, les stagiaires ont été classés parmi les chercheurs et les chercheuses en transit. Cette donnée est évidemment à utiliser avec précaution, puisque nous n'avons pas réussi à identifier toutes les signatures avec certitude.

6. Citons les travaux des Leonard Doucette, Pierre B. Gobin, Marilyn Baczynski, Glen Nichols, Louise Forsyth, Alain-Michel Rocheleau ou Shawn Huffman.

spectaculaire de cette proportion dans la dernière décennie de notre étude. En réalité, la rupture essentielle se situe autour de 1983, date de la fondation de la revue *Québec Studies*. À partir de cette date, le pourcentage de signatures québécoises chute à 17 %. Dans les années précédentes, le théâtre québécois n'existait aux États-Unis qu'à travers quelques contributions régionales, souvent des chroniques régulières très isolées, signées par des Québécois. Bien que représentant elle aussi un incontournable point de chute de la recherche québécoise, la revue *Québec Studies* aura contribué à la légitimation d'une nouvelle génération de spécialistes américains⁷.

Ces deux commentaires mettent en perspective la relative faiblesse de la recherche européenne sur le théâtre québécois. De la recherche française surtout, laquelle, en dehors des Centres d'études canadiennes, est en pratique inexistante⁸. On pourrait à ce sujet imaginer toutes sortes d'explications dont la plus plausible aurait sans doute trait à la double marginalité du théâtre québécois dans les universités françaises. La spécialisation d'un professeur de français langue seconde importe beaucoup moins que celle d'un professeur de français langue maternelle, c'est-à-dire d'un professeur de littérature française. Or, dans la logique universitaire, le développement de la recherche reste lié à celui des programmes d'enseignement et, pour la France, aux sujets des examens d'agrégation. L'étude du théâtre est généralement soumise à celle de la littérature, à l'instar de l'étude de la littérature québécoise qui appartient à la francophonie et, parfois, à celle de l'Amérique anglophone. Dans un contexte de concurrence féroce, une telle combinaison est de moins en moins souhaitée à mesure qu'on s'éloigne des centres de production. La plus grande partie de la recherche canadienne sur le théâtre québécois est ainsi réalisée dans ses zones périphériques : l'Ontario ou la Nouvelle-Angleterre. Malgré la parenté linguistique, la France est une zone éloignée, plus encore peut-être que la Belgique. Quoi qu'il en soit, c'est la présence des Québécois sur la scène européenne qui assure au théâtre québécois sa place dans le discours universitaire.

*
* *

Peut-on tenter, en guise de conclusion, de répondre à la question initiale ? C'est ici que tous les effets de distorsion que nous avons identifiés

7. Retenons Jonathan Weiss, Joseph Donohoe, Jane Moss et Renate Usmiani.

8. Je m'en voudrais de ne pas souligner dans ce contexte, outre les travaux de Jean Marmier déjà mentionnés, ceux de Marie-Lyne Piccione.

préalablement se font le plus durement sentir. Une fois établi ce qui, dans notre corpus, constitue vraiment une réception étrangère, nous admettons travailler sur des variables trop instables pour donner lieu à des conclusions fermes. Ce qui ne nous interdit pas cependant de nous livrer aux commentaires qui suivent. Sur les 51 dramaturges ayant fait l'objet d'une étude publiée hors Québec, 6 sont présents dans le corpus des trois aires géographiques que nous avons spécifiées⁹ : Michel Tremblay, Marcel Dubé, Françoise Loranger, Jean-Claude Germain, Normand Chaurette et Robert Lepage. Ce premier groupe forme le « noyau dur » du théâtre québécois contemporain. Gratien Gélinas, Marie-Claire Blais et Jean Barbeau restent absents du corpus américain, au contraire des femmes, Marie Laberge, Denise Boucher, Jovette Marchessault et Pol Pelletier, absentes du corpus européen. Avec Michel Marc Bouchard et Marco Micone, dramaturges parfois étudiés, mais dont l'œuvre est trop récente pour que nous puissions en tirer des conclusions durables, cette deuxième série d'écrivains forme le « noyau mou » du théâtre québécois contemporain. Autour d'eux gravitent, comme des satellites, une dizaine d'auteurs qui font l'objet d'une seule étude ou dont la présence dans nos corpus est fortement localisée dans le temps et dans l'espace. Ainsi en est-il de Jacques Ferron, sur lequel nous avons retrouvé quatre études, toutes parues avant 1984.

On le voit, *lu d'ailleurs*, le théâtre québécois n'offre guère de surprise quant au choix du corpus, d'autant moins que la porosité naturelle du champ universitaire, qui favorise avant tout les échanges, a pour conséquence une certaine uniformisation des canons spécialisés. En clair, cela signifie qu'un spécialiste *lisant d'ailleurs* aura tendance à lire la même chose et de la même manière que les spécialistes *lisant d'ici*. En revanche, et malgré cette porosité, le lieu de la lecture conserve de réels effets en ce que la tradition de lecture en opération conserve des traits particuliers (ceux de la formation scolaire d'origine), en plus d'être informée par les modalités de la lecture ambiante (celles du milieu immédiat). Ainsi, mis à part le « noyau dur », les corpus américains et français n'ont, en apparence, rien en commun. Plus encore, leur lecture de ce « noyau dur » met en place des problématiques fort différentes, davantage liées au travail propre de la langue et de l'écriture dans le cas de la France, plus centrées sur les questions identitaires dans le cas des États-Unis.

9. Il s'agit, je le rappelle, du Canada (hors Québec), des États-Unis et de l'Europe. Nos relevés ne recensent aucune étude en Afrique, et de trop rares études publiées en Amérique du Sud, en Asie et en Australie pour que nous puissions en tirer quelque commentaire que ce soit.

S'il y avait une conclusion à formuler, ce serait la suivante : le choix des auteurs à l'étude répond en premier lieu à l'exigence de l'exemplarité, d'une exemplarité mise au service d'un discours qui porte d'abord sur autre chose. Cette autre chose est – toujours et encore – le pays, une réalité sociale immédiate. En ce sens, et à l'inverse de la critique journalistique¹⁰, ce que la lecture *d'ailleurs* cherche, ce n'est pas l'universel mais le particulier. L'adjectif « québécois » prime le substantif « théâtre ». Ce n'est pas tant la lecture des textes et des auteurs qui compte, mais leurs relectures constantes, à travers lesquelles se creuse cette problématique, comme un sillon, depuis trente ans. C'est pourquoi le « noyau dur » que nous avons identifié est si restreint. Une aire plus étendue ne conduirait qu'à la répétition et diluerait le propos. Toutefois, les nouvelles générations raffinent la problématique vers cette « dialectique de l'art et du pays¹¹ ». Dans cette dialectique se trouve le point commun des textes de notre corpus quelle que soit l'aire géographique concernée. C'est elle que les auteurs québécois tentent de faire voir à l'étranger ; c'est elle aussi que le discours critique tenu ailleurs tente de saisir, à son tour et à sa manière.

Lucie Robert est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Membre du Centre de recherche en littérature québécoise (Université Laval) et coauteure de La vie littéraire au Québec (4 volumes parus aux Presses de l'Université Laval), elle anime depuis 1993, à l'UQAM, un groupe de recherche sur « Le statut littéraire de la dramaturgie ».

10. Voir à ce sujet l'article de Marie-Christine Lesage, « Du particulier à l'universel : réception critique de *Joie*, de Pol Pelletier, au Théâtre du Soleil, à Paris », ici même (p. 178-190).

11. J'emprunte l'expression à Annette Hayward et André Lamontagne qui, dans la plus récente livraison de la revue *Voix et images*, intitulée « La littérature sous le regard de l'autre », l'empruntaient à Patricia Smart (voir Annette Hayward et André Lamontagne, « Le Canada anglais : une invention québécoise ? » *Voix et images*, n° 72, printemps 1999, p. 478).

Bibliographie

- ANONYME (depuis 1962), *Thèses canadiennes/Canadian Theses*, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada.
- ANONYME (1979), « Inventaire des sujets de thèses déposées et soutenues depuis 1970 dans les universités françaises concernant le Canada », *Études canadiennes/Canadian studies*, n° 7.
- Books in Print Plus. Canadian Edition* [s. d.], New Providence (N. J.), R. R. Bowler (A division of Reen Elsevier Inc.), CD-ROM, plateformes Apple Macintosh ou Windows. Disponible par abonnement. Consulté en décembre 1999.
- Books out of Print Plus* [s. d.], New Providence (N. J.), R. R. Bowler (A division of Reen Elsevier Inc.), CD-ROM, plateforme DOS. Disponible par abonnement. Consulté en décembre 1999.
- Bowler-Whitaker Global Books in Print Plus* (depuis 1995), West Sussex, Bowler Saur, CD-ROM, plateformes Apple Macintosh ou Windows. Disponible par abonnement. Consulté en décembre 1999.
- BRODEUR, Léo A., et Antoine YOUSSEF NAAMAN (1972), *Répertoire des thèses littéraires canadiennes (janvier 1969-septembre 1971) : 1786 sujets*, Sherbrooke, Centre d'étude des littératures d'expression française.
- Dissertation Abstracts (1861 to the present)* [s. d.], New York/Londres, Silver Platter International Ltd./Ovid Technologies Ltd., ProQuest Database Documentation, CD-ROM, plateforme DOS. Disponible par abonnement. Consulté en décembre 1999.
- DocThèses* (depuis 1995), Paris, Chadwyck-Healey France SA/Agence bibliographique de l'enseignement supérieur (ABES) France, CD-ROM, plateformes DOS ou Windows. Disponible par abonnement. Consulté en avril 1999.
- Électre Bibliographie* (depuis 1989), Paris, Cercle de la Librairie avec l'aide du ministère de la Recherche. CD-ROM-PC, plateformes DOS, Windows ou Windows 95. Disponible par abonnement. Consulté en décembre 1999.
- Francis. A Citadel File of the Research Libraries Group Inc.* (depuis 1994), Vandœuvre, Institut de l'information scientifique et technique du CNRS/Getty Information Institute. CD-ROM, plateformes DOS ou Windows. Disponible par abonnement. Consulté en décembre 1999.
- GABORIAU, Linda, et Daniel GAUTHIER (dir.) (1998), *Québec Plays in Translation. A Catalogue of Québec Playwrights and Plays in English Translation*, Montréal, Centre des auteurs dramatiques.
- GRIVOT, Françoise (1977), *Bibliographie analytique des thèses de doctorat des universités de France (1966-1974)*, Paris/Sherbrooke, AIDLUPA/Naaman.

- JONES, Linda M. (dir.) (1992), *Études canadiennes : publications et thèses étrangères/ Canadian Studies : Foreign Publications and Theses*, Ottawa, Conseil international d'études canadiennes pour Affaires extérieures Canada, 4^e éd.
- LAVOIE, Pierre (1985), *Pour suivre le théâtre au Québec. Les ressources documentaires*, Québec, Institut de recherche sur la culture.
- L'HEUREUX, Lucie (1988), *Thèses en cours sur le Québec dans les institutions d'enseignement supérieur en France*, Paris, Centre de coopération universitaire franco-québécoise.
- MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE (1971-1978). *Catalogue des thèses de doctorat soutenues devant les universités françaises*, Paris, Cercle de la Librairie.
- MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE (1981-1993), *Inventaire des thèses de doctorat soutenues devant les universités françaises*, Paris/Nanterre, Centre national de la recherche scientifique, Centre de documentation scientifique et technique/Université de Paris X-Nanterre.
- MLA International Bibliography (from 1963 to the present)* (depuis 1993), New York/Londres, Silver Platter International Ltd./Ovid Technologies Ltd., CD-ROM, plateformes Apple Macintosh, DOS ou Windows, avec raccordement En Ligne par Winspirs 4.0. Disponible par abonnement. Consulté en décembre 1999.
- Repère. Index analytique de périodiques de langue française* (depuis 1994), Montréal, Services documentaires multi-media inc./Bibliothèque nationale du Québec, CD-ROM, plateformes Apple Macintosh, DOS ou Windows. Disponible par abonnement. Consulté en décembre 1999.
- ROBITAILLE, Denis, et Joan WAISER (1986), *Theses in Canada : A Bibliographic Guide*, Ottawa, National Library of Canada.

Lucie Robert
Université du Québec à Montréal

Maude Lessard
Université du Québec à Montréal

Études sur le théâtre québécois parues hors du Québec (1968-1998)

1968

- ROCHON, Claude, « *La Dalle-des-morts*. Le pays ou la femme », *Incidences*, n° 13, hiver 1968, p. 6-10.
TATROFF, Daniel Peter, « Themes in French Canadian theatre ». Mémoire de maîtrise, New York, Columbia University, 1968.

1969

- EN COLLABORATION, « La littérature du Québec », *Europe*, n° 47, 1969. [Jean-Louis Roux, « Le théâtre québécois », p. 478-479 ; Raymonde Temkine, « L'activité théâtrale au Québec », p. 228-238.]
KATTAN, Naïm, « Le théâtre et les dramaturges à Montréal », *Canadian Literature*, n° 40, 1969, p. 43-48.

1970

- HAMBLET, Edwin, « Le monde clos : Dubé et Anouilh », *Canadian Literature*, n° 45, 1970, p. 45 et 52-55.
HAMBLET, Edwin, « North American outlook of Marcel Dubé and William Inge », *Queen's Quarterly*, vol. LXXVII, 1970, p. 374-387.
HAYWARD, Rodney, « Histoire des mises en scène dans le théâtre franco-québécois de 1950 à 1970 ». Thèse de 3^e cycle, Nice, Université de Nice, 1970.
LEJA, Ilga, « Le thème de la violence dans le théâtre québécois depuis 1960 ». Mémoire de maîtrise, Halifax, Dalhousie University, 1970.

1971

- GÉLINAS, René-A., « Bibliographie sur les œuvres de Gratien Gélinas et leurs critiques », Ottawa, École des bibliothécaires, Université d'Ottawa, 1971.
- GOUPIL, Laval, « Le théâtre de Jacques Ferron ». Mémoire de maîtrise, Moncton, Université de Moncton, 1971.
- GWYNNE-TIMOTHY, Sylvia, « An analysis of *Les insolites* by Jacques Languirand ». Mémoire de maîtrise, London, University of Western Ontario, 1971.
- HAMBLET, Edwin, « Quebec's theatre of liberation », *Comparative Drama*, vol. V, n° 1, spring 1971, p. 70-88.
- LACROIX, Pierre, « Le théâtre de Jacques Ferron : de l'illusion fondamentale au cocu fondamental ». Mémoire de maîtrise, Kingston, Queen's University, 1971.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, « Réalisme et théâtralité dans *Les belles-sœurs* », *Co-Incidences*, vol. I, n° 3, novembre 1971, p. 3-12.

1972

- BISHOP, Neil Breton, « Visions de la vie québécoise : Gélinas, Dubé et Tremblay ». Mémoire de maîtrise, Saskatoon, University of Saskatchewan, 1972.
- DORSINVILLE, Max, « The changing landscape of drama in Quebec », dans William H. New (dir.), *Dramatists in Canada. Selected Essays*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1972, p. 179-195.
- HAMBLET, Edwin, « L'influence du vernaculaire sur la littérature canadienne-française. Le joual de Michel Tremblay », *The French Language in the Americas*, vol. VI, n° 16, 1972, p. 7-12.
- LIZÉ, Émile, « *Au cœur de la rose* de Pierre Perrault : une sonate aux accents de tragédie », *Co-Incidences*, vol. II, n° 3, avril 1972, p. 20-31.

1973

- BEAUCHAMP, Hélène, « *La palissade* de Robert Gurik et *Les terres neuves* de Yves Thériault : un thème en deux structures », *Co-Incidences*, vol. III, n° 2, mars-avril 1973, p. 30-38.
- CANTIN, Louise Cécile, « Analyse descriptive de quelques aspects de la langue du théâtre de Michel Tremblay ». Mémoire de maîtrise, Vancouver, Simon Fraser University, 1973.
- FORTIER, Colette, « La dramaturgie radiophonique des années 1950-1962 au Québec ». Thèse de 3^e cycle, Paris, Université de Paris IV, 1973.
- GARON, Carmen Hélène, « Le sacre dans les œuvres de Michel Tremblay et Roch Carrier ». Mémoire de maîtrise, Hamilton, McMaster University, 1973.
- KLEIN, A. Owen, « Theatre Royal, Montreal, 1825-1844 ». Thèse de doctorat, Indianapolis, University of Indiana, 1973.
- LE BLANC, Alonzo, « Theatre and drama in Quebec from 1940 to 1959 », *Association for Canadian Theatre History/Association d'histoire du théâtre au Canada*, vol. VII, n° 1, fall 1973, p. 12-13.
- TOYE, William (dir.), *Supplement to the Oxford Companion to Canadian History and Literature*, Toronto/Londres/New York, Oxford University Press, 1973.

1974

- BOYER, Ghislaine, « Le jeune théâtre québécois contemporain, de 1960 à nos jours : ses incidences socio-culturelles ». Thèse de 3^e cycle, Paris, École pratique des hautes études, 1974.
- CHAMNEY, Wayne F., « Révolte et libération dans les œuvres publiées de Françoise Loranger et Michel Tremblay ». Mémoire de maîtrise, Saskatoon, University of Saskatchewan, 1974.
- CHARTIER, Cécile, « Panorama de la littérature québécoise d'aujourd'hui », *The Canadian Modern Language Review/La Revue canadienne des langues vivantes*, vol. XXXI, n° 1, October 1974, p. 16-18.

- FÉRAL, Josette, « Sémilogie du langage québécois. À propos de quelques dramaturges québécois ». Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1974.
- GÉLINAS, Marc-F., « Montréal », *Canadian Theatre Review*, n° 1, winter 1974, p. 123-125.
- MAILHOT, Laurent, « Letters in Canada 1973. Théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. XLIII, n° 4, summer 1974, p. 377-380.
- PICCIONE, Marie-Lyne, « Le thème de l'échec à travers les romanciers et dramaturges canadiens-français à partir de la Seconde Guerre Mondiale ». Thèse de doctorat d'État, Bordeaux, Université de Bordeaux III, 1974.
- SAINT-PIERRE, France, « Esquisse d'une sémiotique théâtrale ». Thèse de 3^e cycle, Paris, École pratique des hautes études, 1974.
- SMITH, Donald, « Quebec playwrights finally let loose », *It Needs to Be Said...*, n° 3, summer 1974, [s. p.].
- TOURANGEAU, Rémi, « L'Église canadienne et le théâtre aux XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles ». Thèse de doctorat d'État, Paris, Université de Paris IV, 1974.
- USMIANI, Renate, *Gratien Gélinas*, Toronto, Gage Publishing, 1974.
- WAGNER, Anton, « Nationalisms and French Canadian drama », *Canadian Theatre Review*, n° 1, winter 1974, p. 22-27.

1975

- BEAUCHAMP, Hélène, « Histoire du théâtre amateur et professionnel au Québec », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, 1975, vol. I, n° 2, p. 56-59.
- FÉRAL, Josette, « Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert », *Littérature*, n° 20, décembre 1975, p. 102-117.
- GAREBIAN, Keith, « Liberation in the rag-and-bone-shop », *Canadian Literature*, n° 66, fall 1975, p. 112-116.
- GERMAIN, Jean-Claude, « Le théâtre québécois contemporain et son langage », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. I, n° 2, fall 1975, p. 23-27.
- GERMAIN, Jean-Claude, et MAVOR MOORE, « Histoire du théâtre amateur et professionnel au Québec... Discussion », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. I, n° 2, fall 1975, p. 68-75.
- GUINDON, Sylvana Dionisia, « La conversion radicale dans la dramaturgie de Jacques Languirand ». Mémoire de maîtrise, Kingston, Queen's University, 1975.
- HANG, Christine, « Le théâtre de l'Hexagone. Essai sur une prise de conscience politique à travers l'histoire du Canada français ». Thèse de 3^e cycle, Bordeaux, Université de Bordeaux III, 1975.
- LAUNAY, Jean-Claude, « Yvon Deschamps. Sa langue. Son humour. Ses thèmes. Liens communautaires du peuple québécois : origine historique et langue ». Mémoire de maîtrise, Caen, Université de Caen, 1975.
- MAILHOT, Laurent, « Le théâtre québécois et la critique universitaire », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, 1975, vol. I, n° 2, p. 30-37.
- MAILHOT, Laurent, « Letters in Canada 1974. Théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. XLIV, n° 4, summer 1975, p. 355-359.
- MARMIER, Jean, « Le Père Gustave Lamarche, pionnier du théâtre québécois », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 1, 1975, p. 105-109.
- PAGÉ, Raymond, « Le héros dans le théâtre québécois du dix-neuvième siècle ». Thèse de doctorat d'université, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 1975.
- PAGÉ, Raymond, « Theatre in Québec », *Chelsea Journal*, 1975, vol. I, n° 2, p. 85-94.
- VAUDORNE, Monique, « Études sur le théâtre de Marcel Dubé, écrivain québécois ». Mémoire de maîtrise, Caen, Université de Caen, 1975.

1976

- BAILEY, Bruce, • Theatre in la Belle Province [1] •, *The Canadian Forum*, vol. LVI, n° 664, September 1976, p. 18-19.
- BAILEY, Bruce, • Theatre in la Belle Province [2] •, *The Canadian Forum*, vol. LVI, n° 665, October 1976, p. 18.
- BALL, John, et Richard PLANT, *A Bibliography of Canadian Theatre History 1583-1975*, Toronto, The Playwrights Co-op, 1976.
- BLAIRE, Gwyneth, • *Le temps des lilas* de Marcel Dubé •, *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. II, n° 1, 1976, p. 36-41.
- CUNNINGHAM, Joyce, • La conception de l'amour dans quatre pièces de Marcel Dubé •, *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. II, n° 2, 1976, p. 27-35.
- FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES PROFESSEURS DE FRANÇAIS, *Littératures de langue française hors de France. Anthologie didactique*, Sèvres, Fédération internationale des professeurs de français (F.I.P.F.), 1976.
- FRANCEUR, Louis, • Pour une typologie du monologue intérieur •, *Néobelicon*, vol. IV, n° 3-4, 1976, p. 137-166.
- GERMAIN, Jean-Claude, • Théâtre québécois or théâtre protestant ? •, *Canadian Theatre Review*, n° 11, summer 1976, p. 8-21.
- GERMAIN, Jean-Claude, • Family for sale. Apply to : Le théâtre québécois •, *Canadian Theatre Review*, n° 11, summer 1976, p. 22-91.
- HARE, John E., • Joseph Quesnel et *L'anglomanie* de la classe seigneuriale au tournant du XIX^e siècle •, *Co-Incidences*, vol. VI, n° 1, janvier-février 1976, p. 22-29.
- HERZ, Micheline, • Le froid et le chaud dans *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay •, *Bulletin de la Société des professeurs de français en Amérique*, 1976-1977, p. 13-20.
- HOWELL, Michael, • Joseph Latour : héros tragique, héros contemporain. Une étude sur le développement du héros dans la pièce *Un simple soldat* de Marcel Dubé •, *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. II, n° 1, 1976, p. 20-26.
- JULIEN, Bernard, • *Tit-Coq* et *Antony*. Analogies des structures, des personnages et des destins •, dans Pierre SAVARD (dir.), *Mélanges de civilisation canadienne-française offerts au professeur Paul Wyczynski*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. • Cahiers du CRCCF •, 1977, p. 121-136.
- KLEMENTOWICZ, Michael, • *Le Pendu* de Robert Gurik : analyse •. Mémoire de maîtrise, Hamilton, McMaster University, 1976.
- MAILHOT, Laurent, • Letters in Canada 1975. Théâtre •, *University of Toronto Quarterly*, vol. XLV, n° 4, summer 1976, p. 364-368.
- NOËL, Jean-Claude, • Pierre Petitclair : sa vie, son œuvre et le théâtre de son époque •. Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1976.
- PAGÉ, Raymond, • Québec literature 1974-75. Part II : Theatre •, *Chelsea Journal*, vol. II, n° 3, 1976, p. 136-138.
- PEMBERTON, Lyn, • *Pauvre Amour* : l'innovation dans le théâtre de Marcel Dubé •, *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. II, n° 1, 1976, p. 42-57.
- RAPPAPORT, Édith, • Au Québec, le jeune théâtre contre l'establishment •, *Travail théâtral*, n° 22, 1976.
- SABBATH, Lawrence, • Denise Pelletier •, *Canadian Theatre Review*, n° 11, summer 1976, p. 118-121.
- USMIANI, Renate, • *Sainte-Carmen* : Synthesis and orchestration •, *Canadian Drama/L'Art dramatique au Canada*, vol. II, n° 2, automne 1976, p. 204-218.

1977

- IVES, William Albert, • Michel Tremblay : *Tomorrow Morning, Montréal* •. Mémoire de maîtrise, Edmonton, University of Alberta, 1977.
- MAILHOT, Laurent, • Letters in Canada 1976. Théâtre •, *University of Toronto Quarterly*, vol. XLVI, n° 4, summer 1977, p. 395-399.

- MARTIN, Anne David, « Le théâtre canadien-français de 1938 à 1970 ». Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris IV, 1977.
- PAGÉ, Raymond, « Literary years in Quebec. Part III : Theatre and poetry », *Chelsea Journal*, vol. III, n° 4, July-August 1977, p. 189-204.
- RUDAKOFF, Judith Debra, « The women in *Forever Yours, Marie-Lou* ». Mémoire de maîtrise, Edmonton, University of Alberta, 1977.
- RUSSELL, D.W., « Anne Hébert. *Les invités au procès* », *Canadian Literature*, n° 74, 1977, p. 30-39.
- VAILLANCOURT, Pierre-Louis, « D'un dramaturge québécois et de sa famille : Michel Tremblay et les Tremblay », *Francia*, n° 24, octobre-novembre 1977, p. 60-69.

1978

- ALEXANDRE, Lucie, « Le théâtre et les jeunes à partir de quelques expériences françaises et québécoises ». Thèse de 3^e cycle, Paris, Université de Paris VIII, 1978.
- ANDERSON, Brenda Jean, « The North American Indian in theatre and drama from 1605 to 1970 ». Thèse de doctorat, Champaign-Urbana, University of Illinois, 1978.
- ANONYME, « De Sainte-Justine à Montréal. Une interview avec Roch Carrier, romancier et dramaturge québécois », *Contemporary French Civilization*, vol. II, 1978, p. 265-275.
- ANTHONY, Geraldine, *Stage Voices. Twelve Canadian Playwrights Talk about Their Lives and Work*, Toronto/New York, Doubleday, 1978.
- COULTER, John, *François Bigot : A Rediscovery in Dramatic Form of the Fall of Quebec*, Toronto, Hounslow Press, 1978.
- DAVID, Gilbert, « Histoire du théâtre québécois contemporain ». Thèse de 3^e cycle, Paris, Université de Paris III, 1978.
- EN COLLABORATION, « Spécial Québec : romans, poésie, chansons, essais, théâtre, édition », *Magazine littéraire*, supplément, n° 134, mars 1978, p. 59-117. [André Bourassa, « Claude Gauvreau, la fin d'une occultation », p. 83-85 ; Marc Kravetz, « Michel Tremblay et le théâtre québécois », p. 88-90 ; Marc Kravetz, « Michel Garneau et le bonheur de l'écriture », p. 91.]
- GAREBIAN, Keith, « Why is English theatre in Quebec becoming politically irrelevant ? », *Performing Arts in Canada*, vol. XV, n° 4, winter 1978, p. 29-32.
- HATHORN, Ramon, « Moralité et théâtre au Canada français », *Association for Canadian Theatre History/Association d'histoire du théâtre au Canada*, vol. II, n° 1, September 1978.
- HAYNE, David M., « National identity in Quebec literature and theatre », *Proceedings and Transactions of the Royal Society of Canada/Délibérations et mémoires de la Société Royale du Canada*, Ottawa, Royal Society of Canada, 1978, p. 279-291.
- HÉBERT, Lorraine, « La formation de l'acteur québécois dans une perspective de théâtre populaire ». Thèse de 3^e cycle, Paris, Université de Paris III, 1978.
- MAILHOT, Laurent, « Letters in Canada 1977. Théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. XLVII, n° 4, summer 1978, p. 337-381.
- MARMIE, Jean, « Les personnages anglophones dans le théâtre québécois », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 4, 1978, p. 27-40.
- PAGÉ, Raymond, « Québec literature. An annual survey », *Chelsea Journal*, vol. IV, n° 4, July-August 1978, p. 195-198.
- PICCIONE, Marie-Lyne, « Le racisme de la peur. Étude de *Médiun saignant* de Françoise Loranger », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 4, 1978, p. 19-26.
- SABBATH, Lawrence, « Censorship in Montreal », *Canadian Theatre Review*, n° 20, fall 1978, p. 81-85.
- SERAFIN, Bruce, « Five short plays by Tremblay », *Essays in Canadian Writing*, n° 11, summer 1978, p. 248-259.

1979

- COLLET, Paulette, « La quarantaine, âge de l'abdicton ou du renouveau pour la femme, dans le théâtre de Marcel Dubé », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. V, n° 2, 1979, p. 144-163.
- DOOLITTLE, Joyce, Hélène BEAUCHAMP et Zina BARNICH, *A Mirror of Our Dreams : Children and the Theatre in Canada. With a Chapter on Theatre in Quebec*, Vancouver, Talonbooks, 1979.
- FALCHETTO, Alice, « Le théâtre canadien-français de nos jours ». Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris IV, 1979.
- FORSYTH, Louise, « First person feminine singular. Monologues by women in several modern Québec plays », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. V, n° 2, fall 1979, p. 189-203.
- FORTIER, André, *Le texte et la scène. Étude de pièces québécoises et autres dans le cadre de la saison théâtrale 1977-1978 à Montréal*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. « Cahiers du Centre de recherche en civilisation canadienne-française », n° 18, 1979.
- FRANCEUR, Louis, « Quebec theatre. Stimulation or communication? », dans Larry SHOULDICE (dir.), *Contemporary Quebec Criticism*, Toronto, University of Toronto Press, 1979, p. 172-194.
- GIRARD, Gilles, « Letters in Canada 1978. Théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. XLVIII, n° 4, summer 1979, p. 371-379.
- GOBIN, Pierre, « *Les fées on soif* de Denise Boucher : une relecture », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. V, n° 2, automne 1979, p. 220-226.
- LEFEBVRE, Paul, « *Les fées ont soif* : une pièce et un débat », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. V, n° 2, automne 1979, p. 204-211.
- MAILHOT, Laurent, « Le théâtre québécois jusqu'en 1945 (Notes sur l'état de l'édition et de la recherche) », *Revue de l'Université d'Ottawa/University of Ottawa Quarterly*, vol. XLIX, n° 1-2, janvier-avril 1979, p. 59-62.
- MARMIER, Jean, « Joseph Quesnel : quelques vers inédits ou inaccessibles », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 6, 1979, p. 81-86.
- PAGÉ, Raymond, « Québec literature : Fifth annual survey, part 1 », *Chelsea Journal*, vol. V, n° 4, July-August 1979, p. 187-189.
- PELLETIER, Pol, « Petite histoire du théâtre de femmes au Québec », *Canadian Women's Studies/Les Cahiers de la femme*, vol. II, n° 2, 1980, p. 85-87.
- PÉPIN, Fernande, « La femme dans l'espace imaginaire de la dramatique d'Anne Hébert : *Le temps sauvage* », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. V, n° 2, 1979, p. 164-178.
- RUBIN, Don, « Gélinas et Hardin : le théâtre des déshonorés et des délaissés », *Dialog*, n° 2, 1979, p. 94-97.
- USMIANI, Renate, « From the XVIIth to the XXth century in three decades. The accelerated evolution of French-Canadian society as reflected in its theatre », *Ariel*, vol. X, n° 3, July 1979, p. 20-37.
- USMIANI, Renate, « Tremblay opus : Unity in diversity », *Canadian Theatre Review*, n° 24, fall 1979, p. 12-25.
- VÉRONNEAU, Pierre, « Du théâtre au Canada au Québec. Bref historique », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. V, n° 1, 1979, p. 25-31.

1980

- BENSON, Renate, « Character and symbol in Anne Hébert's *Les invités au procès* », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. VI, n° 1, 1980, p. 22-29.
- BOILY, Colette, « Marcel Dubé : étude et traduction ». Mémoire de maîtrise, Halifax, Dalhousie University, 1980.
- BOURASSA, André-G., « Le théâtre québécois entre rêve et réalité », *La Feuillette*, n° 47-48, 1980-1981.
- CHATTERJEE, Retma, « The family in Michel Tremblay's theatre ». Mémoire de maîtrise, Calgary, University of Calgary, 1980.

- CONOLLY, L. W., « Les années difficiles : crises et renaissances des théâtres à Montréal. Problèmes de répertoire », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. I, n° 1, spring 1980, p. 24-38.
- COTNAM, Jacques, « Aperçu thématique du théâtre québécois contemporain », *Stanford French Review*, vol. IV, n° 1-2, printemps-automne 1980, p. 171-221.
- CUNNINGHAM, Joyce, « Experimental theatre in Montreal, 1978-79 », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. VI, n° 2, automne 1980, p. 263-266.
- DOUCETTE, Leonard E., « The history of theatre in French Canada 1606-1860 ». Thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, 1980.
- FRANCEUR, Louis, « Éléments pour une théâtrologie », *Semiotica*, vol. XXXI, n° 3/4, 1980, p. 245-259.
- GÉLINAS, Gratien, « Le credo professionnel d'un homme de théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. L, 1980, p. 81-89.
- GERMAIN, Jean-Claude, « Québec. When suffering was real », *Canadian Theatre Review*, n° 27, 1980, p. 118-120.
- GOBIN, Pierre, « Les années difficiles : crises et renaissances des théâtres à Montréal 1929-45. Problèmes de répertoire », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. I, n° 2, 1980, p. 124-134.
- GODIN, Jean-Cléo, « Opening address », *Association for Canadian Theatre History/Association d'histoire du théâtre au Canada*, vol. IV, n° 1, september 1980, p. 4-6.
- HAYNE, David M., « Theatre history in Québec », *Canadian Literature*, n° 84, 1980, p. 118-120.
- LAFON, Dominique, « L'image de la femme dans le théâtre québécois. Table ronde », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. L, n° 1, 1980, p. 148-152.
- LE BLANC, Alonzo, « Question of Québec tragedy », *Essays on Canadian Writing*, n° 20, winter 1980-1981, p. 186-200.
- LE BLANC, Alonzo, « Le théâtre », *Französisch Heute*, n° 3, 1980, p. 253-259.
- LIEZT, Jutta, « Huis clos in Montreal : Les belles-sœurs von Michel Tremblay », *Romanistisches Jahrbuch*, n° 31, 1980, p. 131-150.
- MOY, James S., « The opening of Montreal's Theatre Royal », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. I, n° 1, spring 1980, p. 24-38.
- NUNN, Robert C., « Tremblay's *Hosanna* and Pirandello's "Teatro dello specchio" », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. VI, n° 2, automne 1980, p. 201-212.
- PASCAL, Gabrielle, « Entrevue avec Denise Boucher autour de la pièce *Les fées ont soif* », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 8, 1980, p. 107-112.
- RIPLEY, John, « From alienation to transcendence. The quest for selfhood in Michel Tremblay's plays », *Canadian Literature*, n° 85, summer 1980, p. 44-59.
- ROBERTI, J.-C. (dir.), *Situations contemporaines du théâtre populaire en Amérique*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1980. [Jean Marmier, « Le Québec, d'un théâtre populaire à l'autre », p. 9-11 ; Alonzo Le Blanc, « Un auteur populaire au Québec : Jean Barbeau », p. 12-20.]
- RUBIN, Don, et Alison CRANMER-BYNG, *Canada's Playwrights. A Biographical Guide*, Toronto, Canadian Theatre Review Publications, 1980.
- SABBATH, Lawrence, « Québec : Coming through the storm », *Canadian Theatre Review*, n° 25, winter 1980, p. 74-78.
- THÉÂTRE AU CANADA, Bordeaux, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, Université de Bordeaux III, coll. « Cahiers du Centre d'études et de recherches théâtrales (C.E.R.T.) et du Centre d'initiation à la recherche par la créativité et l'expression (C.I.R.C.E.) », n° 7, 1980.
- USMIANI, Renate, « The musical comedies of Michel Tremblay : A lighter side of alienation and identity crisis », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. VI, n° 2, fall 1980, p. 192-200.

1981

- AMPRIMOZ, Alexandre, « Roch Carrier's bicycle », *The Antigonish Review*, n° 47, autumn 1981, p. 91-94.
- BEAUCHAMP, Hélène, « L'histoire et la situation actuelle du théâtre pour l'enfance et la jeunesse au Québec », *Revue de l'Institut de sociologie*, n° 4, 1981, p. 851-864.
- DOUCETTE, Leonard, « Les comédies du statu quo (1834) : Political theatre and paratheatre in French Canada. Part 1 », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. II, n° 2, 1981, p. 83-92.
- DUVAL-FOURNIER, Étienne, *Le jeu de l'histoire et de la société dans le théâtre québécois. 1900-1950*, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, coll. « Théâtre d'hier et théâtre d'aujourd'hui », 1981.
- EN COLLABORATION, « Le théâtre de langue française au Canada avant 1945 », dans D. W. RUSSELL (dir.), *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. VII, n° 1, printemps 1981. [Hannah Fournier, « Lescarbot's Théâtre de Neptune. New world pageant, old world polemic », p. 3-11 ; Pierre Gobin, « Le Papineau de Fréchette : absence de tête, absence de chef, absence de pays », p. 12-18 ; Rémi Tourangeau, « L'Église et le théâtre au Québec ou l'apparent paradoxe du clergé », p. 19-28 ; Ramon Hathorn, « Sarah Bernhardt and the Montreal fiasco of 1917 », p. 29-43.]
- FORSYTH, Louise, « Three moments in Quebec theatre history : *Les faux-brillants* by Félix-Gabriel Marchand and by Jean-Claude Germain », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. II, n° 1, spring 1981, p. 3-18.
- HARE, John E., « Sarah Bernhardt visits to Canada. Dates and repertory », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. II, n° 2, fall 1981, p. 21-42.
- KING, Deirdre, « Domination and resistance : Women playwrights in Quebec », *The Canadian Forum*, vol. LXI, n° 712, September-October 1981, p. 44-46.
- L'ABBÉ, John Edward, « L'impuissance dans quatre pièces de Jean Barbeau ». Mémoire de maîtrise, Vancouver, University of British Columbia, 1981.
- NARDOCCHIO, Elaine, « *Les grands soleils* de Jacques Ferron et la question du Québec », *Mosaic*, vol. XIV, n° 3, summer 1981, p. 113-117.
- PICCIONE, Marie-Lyne, et Jean-Marc LACROIX, « Entretien avec Michel Tremblay », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 10, juin 1981, p. 203-208.
- TRUDEAU, Claudette-Suzanne, « Le théâtre canadien-français à Montréal 1867-1914 : historique, dramaturgie, idéologie ». Thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 1981.

1982

- BENSON, Eugène, « Marc Lescarbot and the Theatre of Neptune », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. VIII, n° 1, 1982, p. 84-86.
- BERNARD-MARMIER, Brigitte, « *Les républicains français*, comédie de Joseph Quesnel. Édition commentée ». Mémoire de maîtrise, Rennes, Université de Rennes II, 1982.
- DOUCETTE, Leonard, « Les comédies du statu quo. Part 2. The fourth *Comédie du statu quo* (1834) », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. III, n° 1, spring 1982, p. 21-42.
- EN COLLABORATION, « Démoniurge, dramaturge, dramaturgie », *Incidences*, vol. VI, n° 1-2, janvier-août 1982. [Elaine F. Nardocchio, « Espace scénique et société québécoise : de Gratien Gélinas à Denise Boucher », p. 39-46 ; Paulette Collet, « Le théâtre de Marcel Dubé : un univers de portes closes », p. 47-58 ; Jeanine Hiester, « La structure classique des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay », p. 59-68 ; André Smith, « L'affaire *Les fées ont soif* », p. 93-98.]
- FORTIN, Marcel, « Le théâtre d'expression française dans l'Outaouais », *Bulletin du Centre de recherche en civilisation canadienne-française*, n° 24, avril 1982, p. 23-25.
- GERMAIN, Jean-Claude, « Canada and Québec. Beginning the dialogue », *Canadian Theatre Review*, n° 34, 1982, p. 28-33.

- GODIN, Jean-Cléo, « Les enjeux du théâtre, du hockey, de la politique », *Quaderni di Francofonia*, n° 1, 1982, p. 37-47.
- GODIN, Jean-Cléo, « Foreign touring companies and the founding of theatres in Quebec, 1880-1900 and 1930-1950 », dans L. W. CONOLLY (dir.), *Theatrical Touring and Founding in North America*, Westport (CT)/Londres, Greenwood Press, coll. « Contributions in drama and theatre studies », n° 5, 1982.
- HARE, John E., « Les œuvres littéraires et musicales de Joseph Quesnel (1746-1809). Étude critique », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 4, 1982, p. 22-38.
- KING, Deirdre, « Big trouble in Quebec theatre », *The Canadian Forum*, vol. LXII, n° 721, septembre 1982, p. 38-42.
- LYNDE, Denyse, « Theatrical activity in Montreal in the 1830's », *Association for Canadian Theatre History/Association d'histoire du théâtre au Canada*, vol. VI, n° 1, fall 1982, p. 15-17.
- MC EWEN, Barbara, « Théâtre et société : tendances actuelles du théâtre québécois ». Thèse de doctorat, Lille, Université des sciences humaines, des lettres et des arts – Lille III, 1982.
- NARDOCCIO, Elaine F., *Theatre in Quebec. A Cultural Reflexion*, Toronto, Canadian Theatre Review Publications, 1982.
- PETERSON, Maureen, « The future of Quebec drama », *The Canadian Forum*, vol. LXI, n° 715, February 1982, p. 13-14.
- USMIANI, Renate, *Michel Tremblay*, Vancouver, Douglas & McIntyre, coll. « Studies in Canadian Literature », 1982.
- USMIANI, Renate, « Theory and practice of collective creation in the two Canadas », dans Anna BALAKIAN et al. (dir.), *Proceedings of the xth Congress of International Comparative Literature Association/Actes du x^e congrès de l'Association internationale de littérature comparée*, New York, Garland Pub., 1982, p. 349-354.
- USMIANI, Renate, « The playwrights as historiographer. New views of the past in contemporary Québécois drama », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. VIII, n° 2, 1982, p. 117-128.

1983

- BAINS, Yashdip Singh, « Frederick Brown and Montreal's doomed Theatre Royal, 1825-1826 », *Theatre Survey*, vol. XXIV, n° 1-2, 1983, p. 65-75.
- BEAULNE, Guy, « Un demi-siècle de théâtre de langue française dans la région Ottawa-Hull », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. IV, n° 1, spring 1983, p. 100-110.
- BONCENNE, Pierre, « Les Français nous traitent souvent comme des auteurs folkloriques. Pour nous, les Québécois, c'est réciproque... [Entretien avec Michel Tremblay] », *Lire*, n° 90, 1983, p. 88-90, 93-96 et 98-99.
- COATES, Carol-F., « Language as masque : *Les faux-brillants* of Jean-Claude Germain », *Québec Studies*, vol. I, n° 1, spring 1983, p. 178-190.
- DESTRAIT, Marie, « De la création poétique à la spécificité théâtrale. Analyse de deux pièces de Normand Chaurette, dramaturge québécois ». Mémoire de licence (philologie romane), Louvain, Université catholique de Louvain, 1983.
- DOUCETTE, L. E., « The road to Confederation : Political theatre in French Canada, 1948-1868 », *Association for Canadian Theatre History/Association du théâtre au Canada*, vol. VII, n° 1, fall 1983.
- EN COLLABORATION, « Colloque des 26 et 27 mai 1982 sur le théâtre dans les pays où le français est la langue nationale, officielle, de culture ou d'usage », Paris, Association des écrivains de langue française (mer et outre-mer), 1983.
- EN COLLABORATION, « Le théâtre », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 5, hiver-printemps 1983. [Laurent Mailhot, « Prolégomènes à une histoire du théâtre québécois », p. 12-21 ; Leonard-E. Doucette, « Théâtre, parathéâtre et politique 1847-1868 », p. 23-42 ; Jean-Cléo Godin, « Une "Belle Montréalaise" en 1913 », p. 55-62 ; Raymond Pagé, « Le théâtre paroissial : une formule d'intégration », p. 63-74 ; Lucie Robert, « Réflexions sur trois lieux communs concernant les femmes et le théâtre », p. 75-88 ; Alonzo Le Blanc,

- Femmes en solo », p. 89-97 ; Mariel O'Neil-Karch et Pierre-Paul Karch, « Le théâtre québécois à Toronto », p. 99-105 ; Ramon Hathorn, « Sarah Bernhardt et l'accueil montréalais », p. 107-114.]
- GARDNER, David Emmett, « An analytic history of the theatre in Canada. The European beginnings to 1760 ». Thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 1983.
- GOBIN, Pierre, « Michel Tremblay : An interweave of prose and drama », *Yale French Studies*, « The language of difference : Writing in Québec(ois) », n° 65, 1983, p. 106-123.
- GODIN, Jean-Cléo, « Julien Daoust dramaturge 1866-1943 », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. IV, n° 2, 1983, p. 113-120.
- GRIMMEL, M. Colleen, « Les belles-sœurs : Michel Tremblay's language of liberation ». Mémoire de maîtrise, Washington, American University, 1983.
- HARTE, Celia, « La prise de conscience. Quebec politics and theatre 1960-1976 ». Mémoire de maîtrise, Toronto, York University, 1983.
- HOPKINS, Elaine R., « Michel Tremblay's *L'improvisé d'Outremont* : Meaning and mise en scene », *Québec Studies*, vol. I, n° 1, spring 1983, p. 191-197.
- MATTE, Louise, « Rencontre avec André Brassard. Réconcilier des préoccupations publiques et personnelles », *Liaison*, n° 27, été 1983, p. 19, 20 et 46.
- MILEY, Ingrid, « Yours, forever, Marie-Lou, une adaptation de *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay ». Mémoire de maîtrise, Fredericton, University of New Brunswick, 1983.
- MOSS, Jane, « Women's theatre in Québec. Choruses, monologues and dialogues », *Québec Studies*, vol. I, n° 1, spring 1983, p. 276-285.
- NARDOCCHIO, Elaine, « Conscience sociale et question nationale dans le théâtre québécois des années 1960 », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 15, 1983, p. 31-37.
- PICCIONE, Marie-Lyne, « De Michel Tremblay à Élizabéth Bourget : images de la femme dans le théâtre québécois contemporain », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 15, 1983, p. 47-52.
- ROUYER, Philippe (dir.), « La sociologie du théâtre. Bilan et perspectives, Canada, Québec, France. Colloque du Centre d'études canadiennes à Bordeaux, du 6 au 8 mai 1983 », *Études canadiennes/Canadian Studies*, vol. IX, n° 15, décembre 1983. [Josette Féral, « Le théâtre est-il au service de l'État ? », p. 11-16 ; Elaine F. Nardocchio, « Conscience sociale et questions nationales dans le théâtre québécois des années 1960 », p. 31-38 ; Marie-Lyne Piccione, « De Michel Tremblay à Élizabéth Bourget : images de la femme dans le théâtre québécois contemporain », p. 47-52 ; Hélène Beauchamp, « Histoire et conditions de développement du théâtre pour enfants au Québec, 1950-1980 », p. 79-88 ; Michel Perrot et Philippe Touyer, « L'information théâtrale au Canada : présentation et résultats d'une enquête effectuée en 1982 », p. 101-128.]
- RUDAKOFF, Judith Debra, « Characterization and interaction in the plays of David French, David Freeman, Michel Tremblay and David Fennario ». Thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 1983.
- USMIANI, Renate, « The classical tradition in contemporary québécois theatre : Patterns of ambivalence », *Modern Drama*, vol. XXVI, n° 3, September 1983, p. 368-381.
- WEISS, Jonathan M., « Québec theatre in the 80's. The end of an era », *American Review of Canadian Studies*, vol. XIII, n° 3, summer 1983, p. 64-73.
- WEISS, Jonathan M., « The contemporary theatre and its public in Québec », *Québec Studies*, vol. I, n° 1, 1983, p. 166-177.

1984

- BALL, John, et Richard PLANT, avec la collaboration de Leonard Eugene DOUCETTE, David GARDNER, Jean-Cléo GODIN, Patrick O'NEIL, Malcolm PAGE et Anton WAGNER, *Bibliographie d'histoire du théâtre au Canada. Des débuts-fin 1984/Bibliography of Theatre History in Canada. The Beginnings through 1984*, Toronto, ECQ Press.

- BOURASSA, André-G., *Surrealism and Quebec Literature. History of a Cultural Revolution*, Toronto, University of Toronto Press, 1984.
- CANTIN, Pierre, « Jacques Ferron polygraphe. Bibliographie descriptive et analytique ». Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1984.
- COLLET, Paulette, « Fennario's *Balconville* and Tremblay's *En pièces détachées* », *Canadien Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. X, n° 2, 1984, p. 35-43.
- DOUCETTE, Leonard Eugene, *Theatre in French Canada. Laying the Foundations, 1606-1867*, Toronto, University of Toronto Press, coll. « University of Toronto Romance Series », n° 52, 1984.
- GIRARD, Gilles, « Letters in Canada 1983. Théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. LIII, n° 4, summer 1984, p. 383-384 et 391.
- GODIN, Jean-Cléo, « Alain Grandbois et le théâtre », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. VII, n° 2, fall 1986, p. 149-150.
- GODIN, Jean-Cléo, « Vers un réalisme stylisé », dans Cécile CLOUTIER et Calvin SEERVELD (dir.), *Opuscula Aesthetica Nostra. A Volume of Essays on Aesthetics and the Arts in Canada/Un volume d'essais sur l'esthétique et les arts au Canada*, Edmonton, Academic Printing & Publishing, 1984, p. 159-164.
- HOPKINS, Elaine, « Feminism and a female trinity in Denise Boucher's *Les fées ont soif* », *American Review of Canadian Studies*, vol. XIV, n° 1, spring 1984, p. 63-71.
- LE CLEZIO, Marguerite, « Poétique et/ou politique. Le théâtre de Jovette Marchessault », *North Dakota Quarterly*, vol. LII, n° 3, summer 1984, p. 100-106.
- MARMIER, Jean, « Joseph Quesnel. Lucas et Cécile. Texte inédit », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 16, juin 1984, p. 23-30.
- MARQUIS, Thérèse, « Le Québec et la "québécoité" dans l'œuvre de Françoise Loranger ». Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris IV, 1984.
- MILLER, Mary Jane, « Canadian television drama 1952-1970: Canada's national theatre », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. V, n° 1, spring 1984, p. 51-71.
- MOSS, Jane, « Les Folles du Québec. The theme of madness in Quebec women's theatre », *The French Review*, vol. LVII, n° 5, April 1984, p. 617-624.
- OLIVER, Richard Wayne, « The rhetoric of Quebec independence, 1960-1980 ». Thèse de doctorat, Buffalo, State University of New York, 1984.
- PAGEAU, René, « Le père Gustave Lamarche, auteur dramatique ». Thèse de doctorat, Rennes, Université de Haute-Bretagne-Rennes II, 1984.

1985

- DANCY, Paula, « Tremblay at Tarragon 1972-1981. The plays, the productions and the critics ». Mémoire de maîtrise, Guelph, University of Guelph, 1985.
- DOUCETTE, Leonard, « Louis Riel sur scène. L'état de la dramaturgie québécoise en 1886 », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. VI, n° 2, fall 1985, p. 123-132.
- DUTIL, Christian, « La nouvelle censure théâtrale au Québec et en France ». Thèse de doctorat, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1985.
- FORTIER, André, « *Les Fridolinades*. L'humour dans les revues de Gratien Gélinas », *Thalia. Studies in Literary Humor*, vol. VIII, n° 1, spring-summer 1985, p. 15-32.
- FRASER, Kathleen Doris Jane, « Theatrical touring in late nineteenth-century Canada, 1877-1896 ». Thèse de doctorat, London, University of Western Ontario, 1985.
- GODIN, Jean-Cléo, « Le théâtre au Québec : vers une institution », dans Lise GAUVIN et Jean-Marie KLINKENBERG (dir.), *Trajectoires. Littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Bruxelles, Labor, 1985, p. 103-113.

- KARCH, Pierre-Paul, « Analyse d'une condition du comique appliquée aux *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay : la distanciation », *Thalia. Studies in Literary Humor*, vol. VIII, n° 1, spring-summer 1985, p. 33-36.
- LAYTON, Alice Falcheton, « La quête du bonheur dans le théâtre québécois de 1960 à 1980 ». Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris IV, 1985.
- LE BLANC, Alonzo, « L'évolution du théâtre québécois », dans Gilles DORION et Marcel VOISIN (dir.), *Littérature québécoise. Voix d'un peuple, voies d'une autonomie*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 221-230.
- LEWIS, Paula Gilbert (dir.), *Traditionalism, Nationalism and Feminism. Women Writers of Quebec*, Westport [CT], Greenwood, 1985. [Carol Coates, « From feminism to nationalism. The theatre of Françoise Loranger, 1965-1970 », p. 83-94 ; Jane Moss, « Women's theater in Québec », p. 241-254.]
- MOSS, Jane, « Giants and fat ladies. Carnival themes in contemporary Québec theatre », *Québec Studies*, n° 3, 1985, p. 160-168.
- NARDOCCIO, Elaine F., « Structural analysis of drama. A Québécois example », dans Jacqueline HAMESSE et Antonio ZAMPOLLI (dir.), *Computers in Literary and Linguistic Computing. L'ordinateur et les recherches littéraires et linguistiques. Actes de la 1^{re} Conférence Internationale, Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve), 2-6 avril 1984*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1985, p. 267-276.
- NARDOCCIO, Elaine F., « Structural analysis of drama. Practical and theoretical implications », *Computers and the Humanities*, vol. XIX, n° 4, October-December 1985, p. 221-223.
- RUPRECHT, Alvina, « Le discours dramatique de la femme. Langage et identité chez Jovette Marchessault et Denise Boucher », *Québec Studies*, 3, 1985, p. 169-183.
- SARKANY, Stéphane (dir.), *La perspective critique québécoise*, Ottawa, Groupe de recherche international 1900, 1985.
- SIMON, Sherry, « Speaking with authority. The theatre of Marco Micone », *Canadian Literature*, n° 106, 1985, p. 57-64.
- WAGNER, Anton (dir.), *Contemporary Canadian Theatre. New World Visions*, Toronto, Simon & Pierre, 1985. [Paul Lefebvre, « Playwrighting in Quebec », p. 60-68 ; Michel Vaïs, « Québec », p. 118-127 ; Marianne Ackerman, « Bridging the two solitudes. English and French theatre in Quebec », p. 128-136 ; Solange Lévesque, « Radio and television drama in Quebec 1945-1985 », p. 197-204 ; Hélène Beauchamp, « That "other" theatre. Children's theatre in Quebec », p. 245-252 ; Diane Cotnoir, « Directing in Quebec », p. 300-310 ; Jean-Marc Larrue, « Theatre criticism in Quebec, 1945-1985 », p. 327-337.]

1986

- ANTOSH, Ruth B., « Michel Tremblay and the fantastic of violence », *Aspects of Fantasy. Selected Essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Westport [CT], Greenwood, 1986, p. 17-22.
- BLOUIN, Louise, et Raymond PAGÉ, « Le phénomène des adaptations à la radio québécoise, 1939-1949 », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. VII, n° 2, fall 1986, p. 202-214.
- CARRIER, Denis, « Les circonstances de fondation du Théâtre National français de Montréal », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. VII, n° 2, fall 1986, p. 168-175.
- CLOUTIER-WOJCIECHOWSKA, Cécile, et Réjean ROBIDOUX (dir.), *Solitude rompue. En hommage à David Hayne*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1987. [Leonard E. Doucette, « Deux Riel dramatiques (1886) », p. 76-84 ; Josette Féral, « Enfin de véritables serviteurs du théâtre ! [Entrevue avec Françoise Berd] », p. 103-112.]
- DUDAKOFF, Judith, « Michel Tremblay », dans Jeffrey M. HEATH (dir.), *Profiles in Canadian Literature*, Toronto, Dundurn, 1986, p. 65-72.
- FORTIN, Marcel, « Le théâtre d'expression française dans l'Outaouais. Des origines à 1967 ». Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1986.

- GARRETT, Elaine Hopkins, « Structures of impasse in Michel Tremblay's *Albertine, en cinq temps* », *Québec Studies*, n° 4, 1986, p. 149-157.
- JOUBERT, Jean-Louis, Jacques LECARME, Éliane TABONE et Bruno VERCIER, « Québec et Canada français », *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1986.
- KOUSTAS, Jane, « Jean-Claude Germain and the "sottie québécoise" : Non-resolution drama as a form of parody », dans Clive THOMSON (dir.), *Essays on Parody*, Toronto, Victoria University Press, 1986, p. 76-94.
- KOUSTAS, Jane, « Jean-Claude Germain et la sottie québécoise ». Thèse de doctorat, Kingston, Queen's University, 1986.
- LARRUE, Jean-Marc, « Les créations scéniques de Louis-Honoré Fréchette : juin 1880 », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. VII, n° 2, fall 1986, p. 161-167.
- LEFIER, Yves, « *Colas et Colinette ou Le bailli dupé* et la réalité canadienne », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 12, été-automne 1986, p. 211-234.
- MARois, Thérèse, « Recherche et affirmation d'une identité québécoise dans l'œuvre de Françoise Loranger », *The French Review*, vol. LIX, n° 6, 1986, p. 868-874.
- MC EWEN, Barbara, « Au-delà de l'exotisme. Le théâtre québécois devant la critique parisienne », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. VII, n° 2, fall 1986, p. 134-148.
- MEZEI, Kathy, « The question of gender in translation. Examples from Denise Boucher and Anne Hébert. A corollary to Evelyn Voldeng's "Trans lata latius" [Tessera, Number 1] », *Canadian Fiction Magazine*, n° 57, 1986, p. 136-141.
- NARDOCCIO, Elaine F., *Theatre and Politics in Modern Quebec*, Edmonton, University of Alberta Press, 1986.
- NARDOCCIO, Elaine F., « 1958-1968. Ten formative years in Quebec's theatre history », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. XII, n° 1, 1986, p. 33-63.
- O'DOHERTY, Kathleen Mary Bride, « Disguised realities : Religion and sexuality. The struggle for identity in three plays of Michel Tremblay ». Mémoire de maîtrise, Ottawa, Carleton University, 1986.
- RUPRECHT, Alvina, « Michel Tremblay et le temps perdu d'Albertine », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. XII, n° 1, [spring] 1986, p. 1-7.
- RUPRECHT, Alvina, « Les voix scéniques de René-Daniel Dubois : discours et post-modernité », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. XII, n° 2, fall 1986, p. 360-371.
- TOURANGEAU, Rémi, et Marcel FORTIN, « Le phénomène des pageants au Québec », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. VII, n° 2, fall 1986, p. 215-238.
- WEISS, Jonathan M., *French-Canadian Theater*, Boston, Twayne Publishers, 1986.

1987

- CASELLI, M., « Il teatro di Réjean Ducharme. Analisi di *Le Cid magbané* ». Tesi di laurea, Bologna, Università degli studi di Bologna, 1987.
- DE GRUCHY COOK, Patricia Margaret Anne, « National cultures and popular theatre : Four collective companies in Quebec and Newfoundland ». Mémoire de maîtrise, Ottawa, Carleton University, 1987.
- DENANCE, Michel, « La dimension homosexuelle dans la fiction dramatique et romanesque au Québec, de 1944 à 1986 : autour de l'œuvre de Michel Tremblay ». Thèse de 3^e cycle, Paris, Université de Paris VIII, 1987.
- DONAGHY, Jennifer Mary, « Contemporary women's theatre in Canada ». Mémoire de maîtrise, Waterloo, University of Waterloo, 1987.
- FILEWOD, Alan, « The ideological formation of political theatre in Canada », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. VIII, n° 2, fall 1987, p. 253-263.
- GENUIST, Monique, « Idéologie féministe dans *Le temps sauvage* et *C'était avant-hier à l'Anse-à-Gilles* », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. VIII, n° 1, printemps 1987, p. 49-58.

- GOBIN, Pierre, « Valeurs-refuges et xénophobie en temps de crise. Le répertoire dramatique des années 1930 », *Canadian Issues/Thèmes canadiens*, vol. VIII, 1987, p. 229-239.
- HAMBLET, Edwin, « Le théâtre contemporain au Canada français », *La littérature canadienne francophone*, Paris, Hatier, 1987, p. 124-134.
- KLEMENTOWICZ, Michael John, « Les débuts de la carrière théâtrale de Michel Garneau. La mise en œuvre de ses écrits théoriques ». Thèse de doctorat, London, University of Western Ontario, 1987.
- MOSS, Jane, « Sexual games : Hypertheatricality and homosexuality in recent Québec plays », *The American Review of Canadian Studies*, vol. XVII, n° 3, automne 1987, p. 287-296.
- RAE, Lisbie, « Tremblay et P'tit Bonheur 1982-1985 », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. XIII, n° 1, 1987, p. 1-26.
- USMIANI, Renate, « Hyperrealism : Michel Tremblay and Franz Xaver Kroetz », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. XIII, n° 2, 1987, p. 201-209.

1988

- ANTOSH, Ruth, « Interview avec Michel Tremblay », *Québec Studies*, n° 7, 1988, p. 145-149.
- ANTOSH, Ruth, « Waiting for prince charming. Revisions and deformations of the Cinderella motif in contemporary Québec theatre », *Québec Studies*, n° 6, 1988, p. 104-111.
- BOYER, Ghislaine, « Théâtre des femmes au Québec, 1975-1985 », *Canadian Literature*, n° 118, autumn 1988, p. 61-80.
- BRISSET, Annie, « Translation & parody : Québec theatre in the making », *Canadian Literature*, n° 117, summer 1988, p. 92-106.
- CHADBOURNE, Richard, « Québec's self-discovery in its theatre », *French Literature Series*, n° 15, 1988, p. 79-85.
- CHIRIZZI, M. T., « Teatro del Québec. Il tema dell'emigrazione in Marco Micone ». Tesi di laurea, Bari, Università degli studi di Bari, 1988.
- DOUCETTE, Leonard, « Pierre Petitclair's *La donation* and its place in Canadian history », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. XIV, n° 1, 1988, p. 34-40.
- GRACE, Sherrill, « The expressionist legacy in the Canadian theatre. George Ryga and Robert Gurik », *Canadian Literature*, n° 118, autumn 1988, p. 47-58.
- KOUSTAS, Jane, « La sottie, forme contemporaine de contestation sociale. L'exemple de l'œuvre de Jean-Claude Germain », *French Literature Series*, n° 15, 1988, p. 125-130.
- LOCKERBIE, Ian, *Image and Identity. Theatre and Cinema in Scotland and Quebec*, Stirling, University of Stirling, 1988.
- MCMANUS, Michael Mark, « A note on *Aurore l'enfant martyr* », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. XIV, n° 1, 1988, p. 79-83.
- MOSS, Jane, « Living with liberation : Québec drama in the feminist age », *Atlantis*, vol. XIV, n° 1, fall 1988, p. 32-37.
- MOSS, Jane, « "Still crazy after all these years". The uses of madness in recent Québec drama », *Canadian Literature*, n° 118, autumn 1988, p. 35-45.
- RAO, Vijaya Lakshmi, « Le thème de la révolte chez Michel Tremblay : une étude des *Belles-Sœurs* ». Thèse, New Delhi, Jawaharlal Nehru University, 1988.
- REWA, Nathalie, « Garrison and amateur theatricals in Quebec City and Kingston during the British Regime ». Thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 1988.

1989

- BENSON, Eugene, et L. W. CONOLLY, *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, Toronto, University of Toronto Press, 1989.
- BOWERS, Rick, « The Theatre of Neptune. Marc Lescarbot and the New World masque », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. XV, n° 1, 1989, p. 39-52.
- BRISSET, Annie, « In search of a target language. The politics of theatre translation in Québec », *Target*, vol. 1, n° 1, 1989, p. 9-27.
- COITURE, Hermance, « Une sémiologie du théâtre de Françoise Loranger ». Mémoire de maîtrise, Calgary, University of Calgary, 1989.
- EDWARDS, Allen, « Les femmes en révolte chez Michel Tremblay », *Initiales/Initials*, n° 9, 1989, p. 35-46.
- ENGELBERTZ, Monique, *Le théâtre québécois de 1965 à 1980 : un théâtre politique*, Tübingen, Niemeyer Verlag, coll. « Canadiana Romanica », n° 4, 1989.
- GARRETT, Elaine Hopkins, « "Sweet Jesus ! What's that, Ma ?". Two new translations of Tremblay », *American Review of Canadian Studies*, vol. XIX, n° 3, 1989, p. 327-330.
- HUNT, Nigel, « The global voyage of Robert Lepage », *The Drama Review*, vol. XXIII, n° 2 (122), summer 1989, p. 104-118.
- MOSS, Jane, « Filial (im)pieties. Mothers and daughters in Quebec women's theater », *American Review of Canadian Studies*, vol. XIX, n° 2, 1989, p. 177-186.
- MOSS, Jane, « Playing with history. Québec historical plays from the Quiet Revolution to the Referendum », *The French Review*, vol. LXIII, n° 2, décembre 1989, p. 337-346.
- NUTTIG, Stephanie, « La mort de l'autre », *Frontenac*, n° 6-7, 1989-1990, p. 105-118. [Sur Françoise Loranger.]
- TACCHINO, Lucia, « Il teatro di Marcel Dubé ». Tesi di laurea, Genova, Università degli studi di Genova, 1989.
- USMIANI, Renate, « Gélinas' Fridolin rides again : *The passion de Narcisse Mondoux* », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. XV, n° 1, 1989, p. 53-62.

1990

- BASZCZYNSKI, Marilyn, « Les figures de l'autorité dans le théâtre québécois du dix-neuvième siècle ». Thèse de doctorat, London, University of Western Ontario, 1990.
- CHADBOURNE, Richard, « Michel Tremblay's adult fairy tales. The theatre as realistic fantasy "Once upon a time", in East Montreal », *Québec Studies*, n° 10, spring-summer 1990, p. 61-68.
- COLVILLE, Georgina, « L'univers de Francine Noël », *Québec Studies*, n° 10, spring-summer 1990, p. 99-105.
- DENNIS, Katharine M., « The problem of freedom in the theatre of Michel Tremblay ». Thèse de doctorat, East Lansing, Michigan State University, 1990.
- DOUCETTE, Leonard E., « Another "Lost Play" : Pierre Petitclair's *A Country Outing* (1857-1865) », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. XVI, n° 1, 1990, p. 62-69. [Suivi de la traduction d'*Une partie de campagne*.]
- GODIN, Jean-Cléo, « Héros ambigus, rois sans royaumes », dans Claude SCHUMACHER et Derek FOGG (dir.), *Small is Beautiful*, Glasgow, Glasgow University, coll. « Theatre Studies Publications », 1990.
- GODIN, Jean-Cléo, « Le "Tant qu'à ça" d'Albertine », *Québec Studies*, n° 11, fall 1990-winter 1991, p. 111-116.
- KOUSTAS, Jane, « La valeur chronotopique de "Québec-octobre 1970". *Si les Sanssoucis* de Jean-Claude Germain », *Québec Studies*, n° 11, fall 1990-winter 1991, p. 37-44.
- LACROIX, Jean-Michel, « Représentation de la parole immigrée dans l'espace théâtral de Marco Micone », dans Élyette ANDOUARD-LABARTHE, Jean BÉRANGER, Jean CAZEMAJOU, Jean-Michel LACROIX et Pierre SPRIET (dir.), *Multilinguisme et multiculturalisme en Amérique du Nord. Espace, seuils, limites*, Talence, Centre de recherches sur l'Amérique anglophone/Presses universitaires de Bordeaux, 1990, p. 193-208.

- LAFON, Dominique, « Entre Cassandre et Clytemnestre : le théâtre québécois, 1970-1990 », *Theatre Research International*, vol. XVII, n° 3, p. 236-245.
- LEWIS, Paula Gilbert, « Les textes dramatiques radiophoniques de Marie-Claire Blais », *Québec Studies*, n° 10, 1990, p. 37-44.
- MARMIER, Jean, « Montréal en cinq temps. Le thème dramatique de la déshumanisation », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 29, 1990, p. 123-131.
- MOSS, Jane, « Drama in Québec », dans Arnold E. DAVIDSON (dir.), *Studies on Canadian Literature. Introductory and Critical Essays*, New York, The Modern Language Association of American, 1990, p. 248-270.
- NOOMAN, James, « Marcel Dubé's *Le temps des lilas* », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. XVI, n° 2, 1990, p. 70-88.
- NUTTIG, Stéphanie Susan, « La représentation de l'indien dans le théâtre québécois du xx^e siècle ». Mémoire de maîtrise, Kingston, Queen's University, 1990.
- PURDY, Anthony, « Shattered voices. The poetics of exile in Quebec literature », dans David BEVAN (dir.), *Literature and Exile*, Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 23-36.
- REWA, Nathalie, « Clichés of ethnicity subverted. Robert Lepage's *La trilogie des dragons* », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. XI, n° 2, fall 1990, p. 148-161.
- RICOUART, Janine, « Le théâtre de Marie-Claire Blais », *Québec Studies*, n° 10, spring-summer 1990, p. 29-36.
- SIDNELL, Michael J., « Realities of representation in Michel Tremblay's *Le vrai monde?* », *Essays in Theatre*, vol. IX, n° 1, november 1990, p. 5-17.
- TRABATTONI, Grazia, « "La parole immigrée" del teatro di Marco Micone », *Il Veltro*, vol. XXXIV, n° 3-4, mai-août 1990, p. 361-372.
- USMIANI, Renate, *The Theatre of Frustration. Superrealism in the Dramatic Work of F. X. Krætz and Michel Tremblay*, New York, Garland, coll. « Garland studies in comparative literature », 1990.
- VERDUYN, Christl, « Une voix féminine précoce au théâtre québécois : *Cocktail* (1935) d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. XI, n° 1, spring 1990, p. 48-58.
- WINSOR, Chris, « A certain number of choices. Nationalism and theatre in Quebec. Entrevue avec Alonzo LeBlanc », *Canadian Theatre Review*, n° 62, spring 1990, p. 30-34.
- WOLFE, Irving, « Québec and Ontario theatre, 1960-1980. Two parallel revolutions that failed », *New Literatures Review*, Australie, n° 19, summer 1990, p. 35-45.

1991

- BRISSET, Annie, « Translation and social discourse. Shakespeare, a playwright after Quebec's heart », dans Mildred L. LARSON (dir.), *Translation. Theory and Practice. Tension and Inter-dependance*, Binghampton, State University of New York, 1991, p. 120-138.
- CARR, James Allen, « The will to love. Subverting maleness in plays by Canadian men from Herbert to Fraser ». Mémoire de maîtrise, Edmonton, University of Alberta, 1991. [Sur Michel Tremblay.]
- FÉRAL, Josette, « Il existe au moins trois Amériques », dans Patrice PAVIS (dir.), *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains*, Paris, Prépublications du petit bricoleur de Bois-Robert, 1991, p. 122-129.
- GOLD, Muriel, « A missionary of the french language through drama : Madame Jean-Louis Audet », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. XII, n° 1, spring 1991, p. 79-94.
- ROBERT, Lucie, « The new Quebec theatre », dans Robert LECKER (dir.), *Canadian Canons. Essays in Literary Value*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 1991, p. 112-123.
- ROBERT, Lucie, « Toward a history of Québec drama », *Poetics Today*, vol. XII, n° 4, winter 1991, p. 747-767.
- SIMON, James, « Michel Tremblay's women and their quest for a successful escape ». Mémoire de maîtrise, Edmonton, University of Alberta, 1991.

TOURANGEAU, Rémi, « Projet sur les jeux scéniques au Canada français », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. XII, n° 2, fall 1991, p. 200-205.

1992

BABINGTON, Doug, « The shared voice of Michel Tremblay », *Queen's Quarterly*, vol. XCIX, n° 4, winter 1992, p. 1074-1081.

BADIR, Patricia, « Playing solitaire. Spectatorship and representation in canadian women's monodrama », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. XIII, n° 1-2, spring-fall 1992, p. 120-133.

CÔTÉ, Jean-Guy, Marie-Claude LECIERCQ, Claude LIZÉ, « The problematics of research on regional theatre conducted in remote areas », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. XIII, n° 1-2, spring-fall 1992, p. 5-17.

GYGLI, Karen Lynne, « Nation and region as dramatic force in selected Canadian plays : The centennial decade », Thèse de doctorat, Bowling Green, Bowling Green State University, 1992.

KOUSTAS, Jane, « From Gélinas to Carrier : Critical response to translated Québec theatre in Toronto », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. XVII, n° 2, 1992, p. 109-128.

LAVOIE, Pierre, « Michel Tremblay, dramaturge-démiurge », *Theatre Research International*, vol. XVII, n° 3, autumn 1992, p. 180-189.

LOISELLE, André, « Film-mediated drama. André Brassard's film *Il était une fois dans l'Est* as a pivot in Michel Tremblay's dramaturgy », *Essays in Theatre*, vol. X, n° 2, May 1992, p. 165-180.

LOISELLE, André, « Paradigms of 1980's québécois and canadian drama : Normand Charette's *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* and Sharon Pollock's *Blood Relations* », *Québec Studies*, n° 14, spring-summer 1992, p. 93-104.

MAILHOT, Laurent, « À l'avant-garde de notre littérature : le théâtre », dans Yolande GRISÉ et Robert MAJOR (dir.), *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, p. 164-176.

MOSS, Jane, « All in the family : Québec family drama in the 1980's », *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes*, vol. XXVII, n° 2, summer 1992, p. 97-106.

MOSS, Jane, « Dramatizing sexual difference. Gay and lesbian theatre in Québec », *American Review of Québec Studies*, vol. XXII, n° 4, winter 1992.

MUCH, Rita (dir.), *Women on the Canadian Stage. The Legacy of Hrotsvit*, Winnipeg, Blizard Publishing, 1992. [Nathalie Rewa, « Women's art : Jovette Marchessault and Emily Carr », p. 30-42 ; Lucie Robert, « Changing the subject : A reading of contemporary Québec feminist drama », p. 43-55 ; Hélène Beauchamp, « Pol Pelletier : artiste sur fond de scène urbain », p. 56-68.]

NICHOLS, Glen Freeman, « Interpreting multi-text analysis : Is a theory of adaptation possible ? », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. XIII, n° 1-2, spring-fall 1992, p. 152-167.

NICHOLS, Glen Freeman, « Textual adaptations for amateur performance in Quebec : 1975-1908 ». Thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 1992.

O'NEILL-KARCH, Mariel, « Espace-théâtre dans *Les feluettes* », dans Mariel O'NEILL-KARCH, *Théâtre franco-ontarien : espaces ludiques*, Vanier (Ont.), L'Interligne, 1992, p. 121-138.

RUPRECHT, Alvina Roberta, « Jacques Crête et le théâtre de l'Eskabel. Un théâtre artaudien au Québec ». Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1992.

SCHWARTZWALD, Robert, « From authenticity to ambivalence : Michel Tremblay's *Hosanna* », *American Review of Québec Studies*, vol. XXII, n° 4, winter 1992.

1993

- BASZCZYNSKI, Marilyn, « Laure Conan : un théâtre au féminin au XIX^e siècle », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. XIV, n° 1, spring 1993, p. 20-30.
- CARSON, Christie, « Celebrity by association. Tectonic Plates in Glasgow », *Canadian Theatre Review*, n° 74, spring 1993, p. 46-50.
- CHARTIER, Daniel, « D'Amériques : parcours et quête. Comparaison des identités brésilienne et québécoise dans *Macounaima* de Mario de Andrade et *Un simple soldat* de Marcel Dubé », *Neobelicon*, vol. XX, n° 1, 1993, p. 245-266.
- COLAS-CHARPENTIER, Hélène, « Four Québécois dystopias, 1963-1972 », *Science Fiction Studies*, vol. XX, n° 3, November 1993, p. 383-393. [Sur Robert Gurik.]
- EN COLLABORATION, « Littérature de langue française en Amérique du Nord », *La licorne*, n° 27, 1993. [Jean-Cléo Godin, « Chaurette, critique et création », p. 187-193; Gilles Girard, « Le théâtre d'expérimentation au Québec », p. 195-204.]
- GARGANO, Cara, « Silent rage in Marie Laberge's *L'homme gris*: The mutism of Cri-Cri », *Modern Drama*, vol. XXXVI, n° 3, September 1993, p. 383-395.
- GRAEFE, Sara, « Reviving and revising the past. The search for present meaning Michel Marc Bouchard's *Lilies*, or *The revival of a romantic drama* », *Theatre Research in Canada/Recherche théâtrales au Canada*, vol. IV, n° 1, printemps 1993, p. 165-177.
- GREFFARD, Madeleine, « *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger. Relecture d'un succès ». Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III, 1993.
- HODGDON, Barbara, « Splish Splash and the other. Lepage's intercultural dream machine », *Essays in Theatre*, vol. XII, n° 1, novembre 1993, p. 29-40.
- KOSKI, Rajja, Kathleen Kells et Louise Forsyth (dir.), *Les discours féminins dans la littérature postmoderne au Québec*, San Francisco, EMTText, 1993. [Louise Forsyth, « L'acte théâtral au féminin : la transgression de la représentation théâtrale par la répétition et le spectacle », p. 185-202; Michael Klementowicz, « Michel Garneau : le monologue au féminin », p. 277-290.]
- LAVOIE, Bernard, « Whose theatre? Conversations with six Québécois playwrights », *Canadian Theatre Review*, n° 75, summer 1993, p. 30-35.
- MACDOUGALL, Jill Robertson, « Performing identities on the stages of Quebec ». Thèse de doctorat, New York, New York University, 1993.
- NADON, Daniel Raymond, « Separation, redefinition, and reintegration in Quebec : mère and père de famille in the plays of Michel Tremblay ». Thèse de doctorat, Denver, University of Colorado, 1993.
- PICCIONE, Marie-Lyne, « De l'ambiguïté sexuelle à l'incertitude existentielle. Le travesti dans l'œuvre de Michel Tremblay », *Annales du Centre de recherches sur l'Amérique anglo-saxonne*, vol. XVIII, 1993, p. 55-63; 360-361.
- PUCCINI, Paola, « Montréal joué : la recherche de l'"Extérieur". Une étude de l'espace dans *Gens du silence* de M. Micone », dans Hélène NOIROT et Anne GIAUFRET (dir.), *Actes du premier colloque des jeunes chercheurs européens en littérature québécoise : 28 et 29 avril 1993*, Paris, Presses de l'Université de Paris VII, 1993, p. 87-92.
- SALTER, Denis, « Between wor(l)ds : Lepage's Shakespeare Cycle », *Theatre*, vol. XXIV, n° 3, 1993, p. 61-70.
- SALTER, Denis, « Borderlines. An interview with Robert Lepage and Le Théâtre Repère », *Theatre*, vol. XXIV, n° 3, 1993, p. 71-79.
- SALTER, Denis, « Who's speaking here? Tremblay's Scots voice », *Canadian Theatre Review*, n° 74, spring 1993, p. 40-45.
- SAMZUN, Marie-Béatrice, « Le rôle de l'alcool dans l'œuvre de Michel Tremblay », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 35, décembre 1993, p. 215-222.

- WALKER, Craig Stewart, « Versions of poetic theatre in contemporary Canada », Thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 1993. [Sur Michel Tremblay.]
- WARDEN, Lisa Todd, « Gender as performance in the plays of Michel Tremblay », Mémoire de maîtrise, Calgary, University of Calgary, 1993.
- WESLEY, Marilyn C., « Anne Hébert. The tragic melodramas », dans Mickey PEARLMAN (dir.), *Canadian Women Writing Fiction*, Jackson, University of Mississippi Press, 1993, p. 41-52.

1994

- BOURASSA, André-G., « Renaissance de la culture française au Québec après la cession de la colonie aux Britanniques. Rôle des gens de théâtre venus du sud-est américain », *Canadian Review of American Studies/Revue canadienne des études américaines*, vol. XXIV, n° 3, automne 1994, p. 53-101.
- BOWMAN, Martin, et Bill FINDLAY, « Quebecois into Scots. Translating Michel Tremblay », *Scottish Language*, vol. XIII, n° 13, 1994, p. 61-81.
- BRISSET, Annie, « Traduction et discours social. Nouveau regard sur le fonctionnalisme », dans Michele A. LORNET (dir.), *Atti della fiera internazionale della traduzione. Forum di Forlì, 3-6 dicembre 1992*, Bologna, Cooperativa Lib. Univ. Ed., 1994, p. 137-151.
- EN COLLABORATION, « Québec », *Théâtre/Public*, n° 117, mai/juin 1994. [Gilles Girard, « Quelques jalons dans l'histoire du théâtre québécois », p. 6-9 ; Gilbert David, « Une institution à l'ombre des mass media », p. 10-15 ; Jean Saint-Hilaire et Hervé Guay, « La question nationale sur la scène », p. 16-22 ; Michel Vaïs, « Le théâtre d'été », p. 23-25 ; Christine Borello, Hélène Beauchamp et Marie-Christine Lesage, « Festivals », p. 26-29 ; Hélène Beauchamp, « Jeune théâtre, jeune public », p. 30-31 ; Yves Jubinville, « Je suis bien mais quand même », p. 32-35 ; Gilles Costaz, « Un amour franco-centrique », p. 38-39 ; Paul Lefebvre, « Le malentendu français », p. 40-41 ; Jean-Pierre Ryngaert, « Sur quelques différences », p. 41-45 ; Paul Lefebvre, « La dramaturgie québécoise depuis 1980 », p. 46-48 ; Dominique Lafon et Jean-Cléo Godin, « Bouchard, Dubois, Chaurette », p. 49-53 ; Denis Lortie, « Macbeth selon Garneau », p. 54-55 ; Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, « Une mutation en cours », p. 64-73 ; Jean-Marc Larrue, « De la révolution post-moderne à l'ère des scénographes », p. 74-76 ; Christine Borello, « Entretiens avec Gilles Maheu et Robert Lepage », p. 77-86 ; Josette Féral, « L'acteur émancipé », p. 87-95 ; « Annexe : le système théâtral québécois », p. 103-104.]
- GASQUY-RESCI, Yannick (dir.), *Littérature du Québec*, Vanves, EDICEF, 1994. [« Place du théâtre », p. 176-183 ; « Michel Tremblay », p. 208-212.]
- HÉBERT, Lorraine, « Dramaturgia w Québecu », *Dialog*, vol. XXXIX, n° 11 (458), novembre 1994, p. 137-145.
- HULAN, Renée, « Surviving translation : *Forever Yours, Marie-Lou* at Tarragon Theatre », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. XV, n° 1, spring/printemps 1994, p. 48-57.
- MALLMANN, Kristen, « Das Frauenbild im dramatischen Werk des franko-kanadischen autors Michel Tremblay : Am Beispiel des Cycle des *Belles-Sœurs* », Staatsexamensarbeit, Universität Passau, 1994.
- MASSEY, Irving, *Identity and Community. Reflections on English, Yiddish and French Literature in Canada*, Detroit, Wayne State University Press, 1994. [Sur Michel Tremblay.]
- MOSS, Jane, « Women, history and theatre in Québec », *The French Review*, vol. LXVII, n° 6, May 1994, p. 974-984.
- NAUDIN, Marie, « La fête familiale chez Marie Laberge », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 36, June 1994, p. 37-42.
- OSSIPOV, Hélène, « French variation and the teaching of Québec literature. A linguistic guide to la littérature joualisante », *The French Review*, vol. LXVII, n° 6, May 1994, p. 944-953.
- SADOWSKA-GUILLON, Irène, « Le théâtre au Québec : la liberté retrouvée et ses paradoxes », *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 10, 1994, p. 111-121.
- SALTER, Denis, « Miedzy slowami, miedzy swiatami : Cykl Szakspirowski Lepage's », *Dialog*, vol. XXXIX, n° 11 (458), novembre 1994, p. 129-136.

- TRAUT, Mary Elizabeth, « Le projet révisionniste des femmes. Le révisionnisme dans les pièces de Jovette Marchessault ». Mémoire de maîtrise, Regina, University of Regina, 1994.

1995

- BARRETTE, Jean-Marc, « Pour un dictionnaire des personnages de l'œuvre de Michel Tremblay ». Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1995.
- BAYNE, Laurence, « Black community submission... Montreal-Quebec into the 1990's », *Canadian Theatre Review*, n° 83, summer 1995, p. 24-27.
- BUNZLI, James R., « Looking into the mirror. Decalage and identity in the solo performances of Robert Lepage ». Thèse de doctorat, Bowling Green, Bowling Green State University, 1995.
- DONOHUE, Joseph J., and Jonathan WEISS (dir.), *Essays on Modern Québec Theater*, East Lansing, Michigan University Press, 1995.
- ELSTOB, Kevin, « Speaking out in *Tu faisais comme un appel* by Marthe Mercure », *Québec Studies*, n° 20, spring-summer 1995, p. 73-79.
- FOUCHÉ, Jacqueline, « Haitian theatre in Montreal. Building a case », *Canadian Theatre Review*, n° 83, summer 1995, p. 28-29.
- FOUCHEREAUX, Jean, « Traduire/Trahir *Le vrai monde ?* de Michel Tremblay. The Real World?/The Real World? », *Québec Studies*, n° 20, spring-summer 1995, p. 86-96.
- GARGANO, Cara L., « Converging theories and emerging practices : the voices, visions and women of Marie Laberge's theatre ». Thèse de doctorat, New York, City University of New York, 1995.
- GUENTHER, Béatrice, « Le théâtre au féminin : *La saga des poules mouillées* et *Dernier recours de Baptiste à Catherine* », dans Ginette ADAMSON et Jean-Marc GOUANVIC (dir.), *Francophonie plurielle. Actes du congrès mondial du Conseil d'Études Francophones tenu à Casablanca (Maroc), du 10 au 17 juillet 1993*, Montréal, Hurtubise HMH, 1995, p. 249-258.
- HARVEY, Jennifer, « The real nation? Michel Tremblay, Scotland and cultural translatability », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. XVI, n° 1-2, spring-fall 1995, p. 5-25.
- SALTER, Denis, « Tremblay, Dalpé, Stetson, Champagne, Marchessault », dans Per BRASK (dir.), *Contemporary Issues in Canadian Drama*, Winnipeg, Blizard Publishing, 1995, p. 221-234.
- SAUER, Mélanie, *Der Aufbruch des frankokanadischen Dramas im Umfeld des révolution tranquille in den 60er Jahren : am Beispiel der Autoren Michel Tremblay, Anne Hébert, Marcel Dubé und Gratien Gélinas*, Frankfurt am Main/New York, P. Lang, coll. « Studien und Dokumente zur Geschichte der romanischen Literaturen », 1995.
- USMIANI, Renate, « The bingocentric worlds of Michel Tremblay and Thomson Highway : *Les belles-sœurs* vs *The Red Sisters* », *Canadian Literature*, n° 144, spring 1995, p. 126-140.
- WASSERMAN, Jerry, « Daddy's girls. Father-daughter incest and Canadian plays by women », *Essays in Theatre*, vol. XVI, n° 1, november 1995, p. 25-36.

1996

- BASZCZYNSKI, Marilyn, « Laure Conan : un théâtre au féminin au XIX^e siècle », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. XVIII, n° 1, printemps 1996, p. 20-30.
- BRISSET, Annie, *A Sociocritique of Translation. Theatre and Alterity in Quebec, 1968-1988*, traduit par Rosalind Gill and Roger Gannon, Toronto, University of Toronto Press, 1996.
- COLEMAN, Patrick, « Grounds for comparison. The geography of identity in Françoise Loranger and Gwethalyn Graham », *Québec Studies*, n° 21-22, 1996, p. 161-176.
- DUNNETT, Deborah, « Sociocultural pertinence in translation : Dario Fo's *Mistero Buffo* and its Québécois transfiguration ». Mémoire de maîtrise, Ottawa, University of Ottawa, 1996.

- DVORAK, Marta, « L'altérité et les modes de non-traduction : un regard sur Robert Lepage », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 41, 1996, p. 57-70.
- FINDLAY, Bill, « Translation into dialect », dans David JOHNSTON (dir.), *Stage of Translation*, Bath (England), Absolute, 1996, p. 199-217.
- HATHORN, Ramon, *Our Lady of the Snows. Sarah Bernhardt in Canada*, New York, Peter Lang, coll. « Currents in comparative romance language and literature », n° 38, 1996.
- HODGDON, Barbara, « Looking for Mr. Shakespeare after "The Revolution". Robert Lepage's intercultural dream machine », dans James C. BULMAN (dir.), *Shakespeare. Theory and Performance*, London, 1996, p. 68-91.
- HUFFMAN, Shawn, « Mettre la scène en cage : *Provincetown Playhouse* et *Le syndrome de Cézanne* », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. XVIII, n° 1, printemps 1996, p. 3-23.
- KONRADY, Ludmila Larisa, « Lecture de la voix et du corps féminin dans l'œuvre théâtrale de Michel Tremblay », Mémoire de maîtrise, Kingston, Queen's University, 1996.
- LAMAR, Celita, « Defining marginal spaces. Three plays by Anne-Marie Alonzo, Abba Faroud and Pol Pelletier », dans Michael BISHOP (dir.), *Thirty Voices in the Feminine*, Amsterdam, Rodopi, 1996.
- L'HÉRAULT, Pierre, « Figures de l'immigrant et de l'Amérindien dans le théâtre québécois moderne », *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes*, n° 14, automne 1996, p. 273-288.
- LIEBLEIN, Leanne, « Theatre archives at the intersection of production and reception. The example of Québécois Shakespeare », dans Edward PECHTER (dir.), *Textual and Theatrical Shakespeare. Questions of Evidence*, Iowa City, Iowa University Press, 1996, p. 164-180.
- LOISELLE, André, « Scenes from a failed marriage. Brief analytical history of Canadian and Québécois feature film adaptations of drama from 1942-1992 », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. XVII, n° 1, spring 1996, p. 46-66.
- MOSS, Jane, « Family histories : Marie Laberge and women's theater in Quebec », dans Mary Jean GREEN, Karen GOULD, Micheline RICE MAXIMIN, Keith L. WALKER et Jack A. YEAGER (dir.), *Postcolonial Subjects : Francophone Women Writers*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 79-97.
- MOSS, Jane, « Larry Tremblay and the drama of language », *American Review of Canadian Studies*, vol. XXV, n° 2-3, summer-fall 1996, p. 251-267.
- MOSS, Jane, « Multiculturalism and postmodern theatre. Staging Quebec's otherness », *Mosaic*, vol. XXIX, n° 3, September 1996, p. 75-96.
- MOSS, Jane, « Québécois theatre : Michel Tremblay and Marie Laberge », *Theatre Research International*, vol. XXI, n° 3, automne 1996, p. 196-207.
- NETSMAN, Natasha Alyn, « Babel and silence. La problématique de la langue et son expression dans l'œuvre de Marco Micone », Mémoire de maîtrise, Halifax, Dalhousie University, 1996.
- NUTTING, Stéphanie, Susan, « L'inquiétante étrangeté de l'être : le tragique québécois et franco-ontarien ». Thèse de doctorat, Kingston, Queen's University, 1996.
- POIRIER, Sonia, « Nationalism and beyond. Re-envisioning Quebec ». Thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 1996.
- RABILLARD, Sheila, « The seductions of theatricality : Mamet, Tremblay and political drama », *Australasian Drama Studies*, n° 29, October 1996, p. 33-42.
- ROCHELEAU, Alain-Michel, « Gay theatre in Québec : The search for an identity », *Yale French Studies*, n° 90, 1996, p. 115-136.
- WOODSWORTH, Judith, « Language, translation and the promotion of national identity. Two test cases », *Target*, vol. VIII, n° 2, 1996, p. 211-238.

1997

- ANDRÈS, Bernard, « Archéologie de la comédie et du théâtre lyrique au Québec : Joseph Quesnel (1746-1809) », *Artexo*, Fundação Universidade do Rio Grande, n° 8, 1997, p. 11-26.
- BEDNARSKI, Betty, et Irène COORE (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, actes du sixième colloque de l'Association des professeurs des littératures acadienne et québécoise de l'Atlantique (A.P.L.A.Q.A.), Montréal/Halifax, XYZ Éditeur/Dalhousie French Studies, 1997. [Les articles ont paru également dans *Dalhousie French Studies*, 41, winter 1997.]
- BERTHELOT, Anne, « La renaissance du Moyen Âge. *Pierre ou la consolation* de Marie Laberge », *Études francophones*, vol. XII, n° 1, printemps 1997, p. 37-45.
- BOULAIS, Stéphane-Albert, « La parole de Pierre Perrault : de la genèse au biodrame ». Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1997.
- CHOINARD, Daniel, « A literary event? *La bonne femme* by Jasmine Dubé/Un événement littéraire? *La bonne femme* de Jasmine Dubé », *Canadian Children's Literature/Littérature canadienne pour la jeunesse*, n° 85, 1997, p. 60-61.
- DICKINSON, Peter, « Here is queer. Nationalisms and sexualities in contemporary Canadian literatures ». Thèse de doctorat, Vancouver, University of British Columbia, 1997. [Sur Michel Tremblay, René-Daniel Dubois, Michel Marc Bouchard.]
- DOUCETTE, Leonard E., *The Drama of Our Past. Major Plays from Nineteenth-Century*, Toronto, Buffalo and London, University of Toronto Press, 1997.
- FORSYTH, Louise, « A clash of symbols : When I put on what I want to put on », *Canadian Theatre Review*, n° 92, fall 1997, p. 27-33.
- FRIEZE, James, « Channelling rubble. *Seven Streams of the River Ota* and after sorrow », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. XII, n° 1, fall 1997, p. 133-142.
- GREENBERG, David S., « Catalysts for closure ». Thèse de doctorat, Tallahassee, Florida State University, 1997.
- GROSS, Robert F., « Offstage sounds : The permeable playhouse of Charles Charles », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. XVIII, n° 1, spring 1997, p. 3-17. [Sur Normand Chaurette.]
- LADOUCEUR, Louise, « Separate Stages. La traduction du théâtre dans le contexte Canada/Québec ». Thèse de doctorat, Vancouver, University of British Columbia, 1997.
- LEWIS, Roseanna Dufault, *Women by Women. The Treatment of Female Characters by Women Writers of Fiction in Quebec Since 1980*, Cranbury (N.J.), Associated University Presses, 1997. [Jane Moss, « Dramatizing the discourse of female desire », p. 17-33 ; Celita Lamar, « Resetting the margins : Abba Farhoud's dramatization of the female immigrant experience in Quebec », p. 136-146.]
- MACDOUGALL, Jill, *Performing Identities on the Stage of Quebec*, New York, Peter Lang, 1997.
- NOISEUX-GURIK, Renée, « French language studies in scenography and stagecrafts in Québec », *Canadian Theatre Review*, n° 91, summer 1997, p. 13-17.
- O'NEILL-KARCH, Mariel, « Théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. LVII, n° 1, winter 1997-1998, p. 390-399.
- PROULX, Robert, « L'œuvre lyrique de Réjean Ducharme et de Michel Tremblay : une étude statistique et stylistique ». Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1997.
- RITTENHOUSE, Jonathan, « "Our Granada" : The Granada Theatre, Wellington Street, Sherbrooke, Quebec, Canada, America, the world and me », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. XVIII, n° 2, fall 1997, p. 148-166.
- ROCHELEAU, Alain-Michel, « Fracture et rupture identitaires dans l'œuvre de Michel Tremblay : un regard sur les personnages du Plateau Mont-Royal », *Anglophonia. French Journal of English Studies*, n° 1, 1997, p. 123-132.

- ROCHELEAU, Alain-Michel, « La présence de Molière dans le théâtre au Québec », *Œuvres and Critiques : Revue internationale d'étude de la réception critique d'étude des œuvres littéraires de langue française*, vol. XXII, n° 2, 1997, p. 83-94.
- ROZON, Brigitte Lise, « Se mettre à mort, se mettre au monde : le meurtre dans trois pièces de la dramaturgie gaie québécoise », Mémoire de maîtrise, Kingston, Queen's University, 1997.
- VIAU, Robert, « Écrire pour vivre » : Marie Laberge, dramaturge », *Studies in Canadian Literature/Études de littérature canadienne*, vol. XXII, n° 1, 1997, p. 117-134.
- WHITELEY, David, « Of mothers and dragonflies : Two Montreal solo performances », *Canadian Theatre Review*, n° 92, fall 1997, p. 34-38. [Sur Robert Lepage et Larry Tremblay.]

1998

- ANTLE, Martine, « L'année théâtrale 1997 », *The French Review*, vol. LXXII, n° 1, October 1998, p. 21-28
- CARDY, Michael, « Varieties of anger in some early plays of Michel Tremblay », *Romance Studies*, n° 31, spring 1998, p. 5-17.
- CHATARD, Virginie, « L'objet téléphonique dans les pièces de Michel Tremblay », *Études canadiennes*, n° 44, 1998, p. 27-36.
- DAVID, Gilbert, « Une matrice d'altérité. Denis Marleau ou les machinations d'un "ingénieur de théâtre poétique" », *Études théâtrales*, n° 13, 1998, p. 97-102.
- DUFALT, Roseanna Lewis, « Marie Laberge's feminist existentialism », dans Bénédicte MAUGUIÈRE (dir.), *Cultural Identities in Canadian Literature/Identités culturelles dans la littérature canadienne*, New York, Peter Lang, 1998, p. 65-71.
- FÉRAL, Josette, « Langage et appropriation ou Comment interpréter Shakespeare au Québec », *The French Review*, vol. LXXI, n° 6, May 1998, p. 930-939.
- GIBSON, Jane K., « Seeing double : The map-making process of Robert Lepage », *Canadian Theatre Review*, n° 97, winter 1998, p. 18-23.
- KOUSTAS, Jane, « Le théâtre québécois à Toronto : vers un plus libre-échange », *Études francophones*, vol. XIII, n° 2, automne 1998, p. 119-133.
- LACOUPE, Claire Monique, « Le bonheur aujourd'hui : une lecture ethnique de quelques œuvres théâtrales de Michel Tremblay », Mémoire de maîtrise, Sudbury, University of Sudbury, 1998.
- McKAY, Melissa, « Le pouvoir masculin contrarié : la confrontation entre la femme et l'histoire dans *La cage* et *L'île de la Demoiselle* d'Anne Hébert », *Études francophones*, vol. XIII, n° 1, printemps 1998, p. 19-28.
- MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit, « L'art monologue au Québec : quelques réflexions génériques illustrées par l'exemple de Marc Favreau », *Québec Studies*, n° 25, spring 1998, p. 23-33.
- MOSS, Jane, « Staging the act of writing : Postmodern theatre in Quebec », *The French Review*, vol. LXXI, n° 6, May 1998, p. 940-948.
- MOSS, Jane, et Patricia GOUBOUT, « *Cendres de cailloux* et le langage lapidaire de Daniel Danis », *Dalbousie French Studies*, n° 42, spring 1998, p. 173-185.
- NUTTING, Stéphanie, « L'écologie du tragique : *Fragments d'une lettre d'adieu lue par des géologues* de Normand Chaurrette », *The French Review*, vol. LXXI, n° 6, May 1998, p. 949-960.
- O'NEILL-KARCH, Mariel, « Théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. LXVIII, n° 1, winter 1998-1999, p. 59-71.
- PICCIONE, Marie-Lyne, « De Nashville à Key West : les États-Unis comme moteur de la création littéraire dans l'œuvre romanesque et dramaturgique de Michel Tremblay », *Études canadiennes*, n° 44, 1998, p. 15-26.
- ROBINSON, Christopher, « Transvestism, identity and textuality in the work of Michel Tremblay », *Romance Studies*, n° 32, autumn 1998, p. 69-79.

- RUPRECHT, Alvina, « Jacques Crête and the Atelier de recherche théâtrale l'Eskabel : "À Rebours" on the Quebec stage », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. XIX, n° 1, spring 1998, p. 63-85.
- STEEN, Shannon, et Margaret WERRY, « Bodies, technologies, and subjectivities : The world of authority in Robert Lepage's *Elsinore* », *Essays in Theatre/Études théâtrales*, vol. XVI, n° 2, May 1998, p. 139-152.
- TEISSIER, Guy, « Surthéâtraliser dans le théâtre québécois », dans Franck WILHELM (dir.), *Le théâtre dans le théâtre. Le cinéma dans le cinéma*, Carnières, Lansman, 1998, p. 165-182.
- TÖTÖSY DE ZEPETNEK, Steven, et Nam Leung YIU (dir.), *Canadian Culture and Literature and a Taiwan Perspective*, Edmonton/Taiwan, Research Institute for Comparative Literature/University of Alberta and National Tsing Hua University, 1998. [Rachel Juan, « La scène au féminin dans *Les Belles-Sœurs* de Tremblay », p. 109-114 ; Sherry Simon, « Robert Lepage and intercultural theatre », p. 125-143.]
- USMIANI, Renate, « Trois pièces d'Yves Sioui Durand, thaumaturge du théâtre autochtone canadien », *Dalhousie French Studies*, n° 42, spring 1998, p. 187-193.
- VALLÉE, Danièle, « Les hauts et les bas des *Contes urbains* », *Liaisons*, n° 96, 1998, p. 34-36.

Lucie Robert est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Membre du Centre de recherche en littérature québécoise (Université Laval) et coauteure de La vie littéraire au Québec (4 volumes parus aux Presses de l'Université Laval), elle anime depuis 1993, à l'UQAM, un groupe de recherche sur « Le statut littéraire de la dramaturgie ».

Maude Lessard est étudiante au deuxième cycle à l'Université du Québec à Montréal, où elle prépare un mémoire de maîtrise intitulé « Formes et fonctions de la surthéâtralisation dans La contre-nature de Chrystippe Tanguay, écologiste, Les feluettes et Les muses orphelines de Michel Marc Bouchard ».

BEAUCHAMP, Hélène, *Le théâtre adolescent. Une pratique artistique d'affirmation*, Montréal, Les Éditions Logiques, 1998. (Coll. « Théories et pratiques de l'enseignement ».)

Professeure au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal, Hélène Beauchamp est bien connue pour son engagement auprès de ce qu'il est convenu d'appeler « les jeunes publics ». Au fil des années, son travail dans ce domaine a pris diverses formes : histoire et réflexion théorique, critique, intervention en milieu scolaire¹. En ce qui a trait au livre qui retient mon attention ici, je dis quelques mots tout d'abord sur l'épaisseur polysémique du titre. Le raccourci utilisé pour désigner le « théâtre qui appartiendrait en propre aux adolescents » (p. 9) me paraît particulièrement heureux et programmatique, car l'adjectif adolescent véhicule, dans sa mémoire étymologique, l'idée d'un théâtre en croissance, en constante évolution. Alors que « théâtre pour adolescents » ou « théâtre des adolescents » aurait été restrictif, statique et passif, « théâtre adolescent » exprime le dynamisme. L'auteure est convaincue que cette production, une pratique d'affirmation avant tout, peut être une création théâtrale au plein sens du terme. L'enquête de Beauchamp, qui s'est étalée sur dix ans (1988-1998), a eu pour coup d'envoi le colloque international « Théâtre et adolescence », tenu à l'UQAM, en 1988. Les adolescents dont il est question appar-

tiennent à la tranche d'âge des 15-17 ans (4^e et 5^e années du secondaire) ; il s'agit donc, selon les critères actuels de l'édition pour la jeunesse, de « grands » adolescents.

Dans le premier chapitre, l'auteure dresse un tableau de la pratique théâtrale en milieu scolaire au cours de la dernière décennie. Les résultats des sondages, entrevues et observations sont présentés de façon synthétique. Ce qui pousse un adolescent ou une adolescente vers les cours de théâtre semble d'abord être le rêve de « jouer un rôle de télévision » (p. 17). Plus loin dans l'ouvrage, elle reviendra sur l'influence déterminante de la télévision et du cinéma dans les productions théâtrales adolescentes – références universelles, contrairement à l'expérience de la salle de théâtre qui reste l'apanage d'un petit nombre. Un passage très intéressant de ce chapitre concerne l'intensité des relations de l'interprète adolescent avec son personnage. Beauchamp décrit de manière convaincante le « processus d'appropriation du personnage » par celui qui est fier mais gêné d'incarner un personnage qu'il admire, ou par celle qui est déçue de se voir confier un personnage peu aimé. Ce parcours formateur fait découvrir que le personnage se définit aussi par ses rapports avec les autres. L'auteure se fait l'écho des temps forts et des difficultés identifiés par les jeunes, notamment, parmi ces dernières, l'absence des adultes et de leur regard. À ce propos, il est pertinent de noter que la réalité saisie sur le vif par Beauchamp rejoint la fiction de certains romans pour

adolescents, notamment cette aventure théâtrale imaginée par Raymond Plante, qui conduit un groupe de 5^e année du secondaire à Paris (*Y a-t-il un raisin dans cet avion ?*, La courte échelle, 1988). On pourrait se demander dans quelle mesure la lecture de tels récits n'intervient pas dans les motivations des étudiants.

Des notes sur les spectacles auxquels Beauchamp a assisté font l'objet du deuxième chapitre. L'auteure y trace des parallèles entre le théâtre et l'état d'adolescence. Culture adolescente et culture théâtrale ont des affinités, puisque l'adolescence est un temps fort de la représentation de soi et de l'interprétation imagée du monde. Elle note toutefois une sous-utilisation de l'image dans les spectacles. Elle constate en effet que les adolescents – cherchant naturellement à inscrire dans le théâtre les différents éléments de leur culture – ont tendance à emprunter des situations à des scénarios de films, mais qu'ils effectuent difficilement la transposition d'un langage à un autre. La voie est alors toute tracée pour le metteur en scène qui pourra les aider à exploiter ce potentiel de métissage des langages artistiques. Beauchamp recommande une meilleure utilisation du corps des adolescents dans l'espace théâtral. Elle pense à une écriture scénique où le travail du corps deviendrait objet de représentation plutôt que simple illustration du texte et signalisation du personnage. Ce travail pourrait être le point de départ d'une analyse culturelle et sociale, tant le corps de l'adolescent est le produit de sa société. Voilà l'une des pistes par lesquelles le théâtre adolescent pourrait trouver son originalité. Que serait

donc un théâtre adolescent ? Pour Beauchamp, ce serait un théâtre dont ils proposeraient le sens. Elle croit que les jeunes peuvent s'inspirer des matériaux à leur disposition, en l'occurrence les dialogues de films ou de téléromans. La tâche de l'adulte consisterait à créer les meilleures conditions d'expérimentation, à lier les séquences fragmentées que l'adolescent adopte spontanément, à proposer des structures à son imaginaire baroque. Il lui faudrait encore, étape cruciale, aider à polir les mots, pour « donner de la légèreté au sens » (p. 107).

Dans le troisième chapitre, l'auteure explore les potentialités du théâtre scolaire. Bien qu'elle croie au rôle formateur des pièces de répertoire, sa préférence va au théâtre de création. Elle soutient que l'écriture théâtrale peut accompagner le développement de la pensée opératoire et conceptuelle, caractéristique de l'adolescence, en permettant de construire des univers, d'appréhender l'espace et le temps. Ce « théâtre pour soi » contribuerait à la construction du moi individuel et social, en constituant un rite de passage assumé par le groupe des pairs. Le dernier chapitre analyse un spectacle exemplaire. Abondamment illustré de photos, il est complété par un glossaire du lexique théâtral.

Pour Beauchamp, le théâtre adolescent est fondamentalement un théâtre de création, un théâtre brut dont les artisans ne maîtrisent pas toujours les règles, eux pour qui le principal objectif est d'être au monde : être vu et entendu. C'est un théâtre où le corps actif se manifeste directement. Tout cela exige infiniment de doigté, de tact et de souple fermeté de la part de

l'adulte-accompagnateur ! C'est bien cette empathie et cette générosité que l'on perçoit dans *Le théâtre adolescent*, ouvrage qui ne manque par ailleurs pas de qualités : clarté de la présentation, juste équilibre entre la théorie et la pratique, entre l'enquête et l'expérimentation.

Claire Le Brun

Université Concordia

-
1. Elle a déjà publié *Apprivoiser le théâtre : les enfants, le jeu dramatique et le théâtre* (Logiques, 1997).

PRUNER, Michel, *L'analyse du texte théâtral*, Paris, Dunod, 1998

Michel Pruner est agrégé de lettres, maître de conférences d'études théâtrales à l'Université Lumière-Lyon II, comédien et metteur en scène. Il est également l'auteur de travaux sur le théâtre de Musset et sur la dramaturgie contemporaine.

Dans un ouvrage à caractère introductif, Pruner examine ici le statut du texte théâtral à la fois comme matériau du spectacle et comme œuvre littéraire. Pour lui l'approche du texte théâtral exige une démarche spécifique qui retienne ce double aspect. Son ambition est donc de fournir quelques éléments indispensables à la lecture du théâtre, en offrant une démarche d'analyse qui, sans se confondre avec l'approche très particulière qu'exige le travail du metteur en scène, s'attarde à la spécifi-

cité du texte dramatique. Le livre aborde les différents problèmes que soulève la théâtralité du langage dramatique : l'élaboration de la fable (quelle est l'histoire racontée à travers une fiction ?), le traitement de l'espace et du temps (dans quel espace, dans quel temps s'inscrit-elle ?), la construction du personnage (par le biais de quels personnages se manifeste-t-elle ?) et le fonctionnement du dialogue de théâtre (dans sa matérialité mais aussi dans son expression, sa poétique). Pruner propose une synthèse des questions essentielles que soulève tout texte théâtral. Il tente de repérer comment la théâtralité s'insère à l'intérieur de l'œuvre écrite, puis il indique comment la débusquer.

L'approche du texte théâtral doit toucher au *paratexte*, c'est-à-dire le titre, le genre, les argument, préface, avant-propos, etc., et au *texte* lui-même à travers les didascalies et le dialogue. Elle doit également considérer les structures de l'action dramatique et, plus précisément, l'organisation du texte dramatique, c'est-à-dire la fable, l'action, l'intrigue, de même que l'agencement de l'action dramatique, en tenant compte des questions relatives à la dramaturgie, du découpage de l'action dramatique et de la progression de celle-ci. Le troisième chapitre est consacré à l'espace dramatique. Pruner y traite d'abord de la dualité du texte théâtral, en montrant les relations qui s'établissent entre l'espace scénique – l'organisation d'un espace de la représentation – et l'espace dramatique – un espace imaginaire destiné à prendre forme à travers les choix du metteur en scène et du scénographe. L'auteur insiste

sur cette dualité fondamentale qui existe à l'état latent au cœur du texte théâtral.

Pruner se penche ensuite sur la question du temps et soutient que le temps de la représentation et le temps dramatique font l'objet d'une impossible coïncidence. Il explique le rôle joué par les indications didascaliques, le discours des personnages, la continuité et la discontinuité temporelles dans l'élaboration du temps dramatique. Le chapitre se termine par une étude de la signification du temps théâtral, notamment le temps des personnages et le temps comme élément dramatique. L'approche de la notion de personnage, pour sa part, doit englober l'identité, l'état civil, la condition sociale, les caractères et les relations entre les personnages (couples et constellations). Il explique la *fonction* des personnages en distinguant les termes actant, acteur et rôle, puis il s'attarde au personnage en tant qu'objet du discours. L'auteur présente une lecture romanesque du personnage de théâtre et propose quelques remarques sur la relation entre le personnage et le comédien et sur la crise du personnage dans le théâtre contemporain. Le sixième chapitre est consacré au discours théâtral. Sont alors examinées les formes du discours (dialogue, monologue) et la perspective pragmatique du discours théâtral qui explique le fonctionnement et les procédés du dialogue à travers une dramaturgie de la parole.

Pruner conclut son ouvrage en déterminant les enjeux du texte théâtral, à savoir l'élaboration de la fable, le tissu thématique, le problème des multiples lectures du texte théâtral, la question du théâtre dans le théâtre, le passage du texte à la

scène et, finalement, la fonction poétique du texte théâtral. Grâce à de nombreux exemples, l'auteur donne des repères utiles afin de guider des étudiants, par exemple, dans leur pratique des textes de théâtre. L'ouvrage comprend également une bibliographie, un index des auteurs et des pièces cités, ainsi qu'un index des notions.

Yves Raymond

Université du Québec à Montréal

Dictionnaire du théâtre, Paris, Encyclopædia Universalis/Albin Michel, 1998

La récente collection « Encyclopædia Universalis », qui a offert, en 1997, un *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, compte maintenant un ouvrage exclusivement consacré au théâtre. Je me hâte toutefois de préciser que ce nouveau dictionnaire se limite exclusivement au théâtre occidental. En effet, les autres formes de théâtres demeurent « en coulisses » : dans la préface, on nous explique que « les spécificités du théâtre occidental – objet du présent dictionnaire – s'opposent nettement à celles des théâtres orientaux. Enraciné dans la tragédie et la comédie grecques, le théâtre occidental est marqué par les empreintes laissées par d'éminentes *personnalités* – auteurs, acteurs et actrices et, plus récemment, metteurs en scène –, et traite le plus souvent de l'être humain à travers des *personnages*, tandis que les théâtres orientaux, au-delà de la psychologie et

de l'individu, tendent à mettre aussi en scène des forces cosmiques, sacrées » (p. 5). Il semble donc que l'écriture ne pouvait ici rendre pleinement justice aux gestes, mouvements et mimiques codés des théâtres orientaux : seule une expérience concrète permettrait d'en comprendre et d'en apprécier toutes les significations nuancées. Domage, car l'histoire et les principes fondamentaux du kathakali et du nô, pour ne nommer que ceux-là, auraient très bien pu « résister » à quelques explications *écrites*.

Le titre de l'ouvrage ne laisse guère transparaître le traitement essentiellement encyclopédique accordé aux divers sujets. Tous les dictionnaires de la collection sont soumis à une double méthodologie : « D'un dictionnaire, ils ont la forme : éclatée, fragmentée, avec, pour ordre, le plus arbitraire mais aussi le plus commode qui soit, l'ordre alphabétique. D'une encyclopédie [...] ils ont l'ambition : donner une vue d'ensemble des connaissances, en tant qu'elles s'articulent les unes aux autres par tout un jeu, à la limite infini, de rapports ou d'analyses » (p. 5).

L'ouvrage se veut, tel un carrefour, le lieu privilégié de rencontres entre les auteurs et les metteurs en scène marquants de toutes les époques : Racine, Brecht, Aristophane, Gogol, Claudel, Molière, Adamov, Shakespeare, Albee, Eschyle, Anouilh, Sophocle, Koltès, Pirandello, Beaumarchais, Novarina, Goldoni, Beckett, Corneille, Euripide, Tchekhov, et j'en passe, car la liste est longue. Les plus importants font l'objet d'un article, tandis que les autres ne sont abordés que brièvement au détour d'un paragraphe, dans une catégorie plus générale.

Trois auteurs québécois sont répertoriés dans l'index, lequel signale au lecteur l'article « Québec » de Jean-Louis Joubert (p. 619-620). Michel Tremblay retient évidemment l'attention : « Né en 1942, Michel Tremblay s'est imposé comme le dramaturge majeur – c'est en tout cas le plus joué et le plus connu en dehors du Québec –, et son œuvre dramatique, peuplée de marginaux et de travestis, renvoie une image très forte des contraintes morales, religieuses, familiales qui pèsent sur la société québécoise » (p. 620). Évidemment, l'auteur souligne la démarche artistique de Tremblay et l'utilisation initialement contestée du jocal qui « perturbe en profondeur les habitudes de la dramaturgie traditionnelle » (p. 620). Gratien Gélinas¹ et Marcel Dubé sont présentés très succinctement, tandis que quelques autres dramaturges sont mentionnés en rafale – concision oblige.

L'ouvrage nous renseigne également sur les acteurs de renom, ainsi que sur les théoriciens et les critiques incontournables. Le dictionnaire ne saurait ignorer non plus les courants esthétiques majeurs, de même que les principaux aspects techniques du théâtre occidental : ils trouvent ici quantité d'explications éclairantes, orientées toujours dans une double perspective historique et factuelle.

Le dictionnaire est d'une lecture et d'une consultation fort agréables. Bien que courts, les articles sont clairs et ils condensent, dans la mesure du possible, une quantité appréciable d'informations pertinentes. Chaque article est suivi d'une brève bibliographie qui indique quelques études approfondies et, lorsque le sujet s'y prête,

les œuvres de l'auteur retenu. La section réservée aux annexes se compose notamment de deux listes des dramaturges abordés, l'une selon l'ordre alphabétique, l'autre selon l'ordre chronologique de la date de naissance.

La quatrième de couverture résume simplement l'objectif de la collection : « Mettre à la portée de l'étudiant aussi bien que du grand public les principaux trésors contenus dans la plus prestigieuse des encyclopédies de langue française : tel est le but de la collection "Encyclopædia Universalis". Chacun des dictionnaires qui la composent présente pour l'essentiel les textes de l'*Encyclopædia Universalis* qui se rapportent à tel domaine ou à tel sujet d'intérêt majeur. »

Une ombre au tableau pourtant : parus une trentaine d'années plus tôt dans l'*Encyclopædia Universalis*, les articles ne peuvent témoigner de développements récents, ni faire connaître les dramaturges contemporains. Malgré tout, le prix abordable et le format pratique du dictionnaire en font un précieux outil de travail.

Jenny Landry

Université Laval

1. Dont le titre de la pièce *Tit-Coq* a été orthographié *Ti Coq*...

La présente « Revue des revues de langue anglaise » a été faite dans le même esprit que celles des numéros 23 et 25. Pour la seconde fois consécutive, nous avons fait appel à un seul signataire, Tibor Egervari. Nous avons dû, bien entendu, procéder d'abord à une sélection parmi le grand nombre de revues savantes en anglais portant sur le théâtre qui ont paru en 1998, mais nous avons ensuite laissé toute la latitude nécessaire à notre collaborateur pour qu'il choisisse ce qui lui apparaissait le plus intéressant et le plus pertinent pour nos lecteurs et nos lectrices.

Leanore Lieblein

Université McGill

Pascal Riendeau

Université de Montréal

Journal of Dramatic Theory and Criticism, vol. XII, n° 2 ; vol. XIII, n° 1, 1998

New Theatre Quarterly, vol. XIV, n° 53, n° 54, n° 55 et n° 56, 1998

Theatre Journal, vol. 50, n° 1, n° 2, n° 3 et n° 4, 1998

Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada, vol. 19, n° 1 et n° 2, 1998

Theatre Research International, vol. 23, n° 1, n° 2 et n° 3, 1998

Theatre Survey, vol. 39, n° 1 et n° 2, 1998

Il est toujours important d'établir si non un palmarès, du moins une sorte de hiérarchie parmi les sujets qui préoccupent ceux et celles qui dirigent et éditent les publications savantes. C'est un bon indice non seulement des tendances de la recherche mais de l'état d'esprit des universitaires qui enseignent le théâtre. Dans les revues recensées ici, l'année 1998 est marquée essentiellement par trois sujets : l'ethnicité¹, qui comprend tout ce qui est de l'ordre de la mouvance, du choc des cultures ; les questions relatives aux femmes en général, au féminisme en particulier ; et Shakespeare. Chacune de ces questions fait l'objet d'au moins un numéro spécial et de nombreux articles individuels.

Hélas ! d'autres sujets, tout aussi passionnants des points de vue intellectuel et artistique, devront céder la place, car le goût du recenseur doit s'effacer devant l'évidence du nombre. Parmi ces sujets, je ne puis passer sous silence trois numéros consacrés respectivement au public (*Theatre Survey*, vol. 39, n° 2), à la *commedia dell'arte* (*Theatre Research International*, vol. 23, n° 2) et – je le note volontairement en anglais – aux (*il*)*legitimate theaters* (*Theatre Journal*, vol. 50, n° 3). Je soulignerai également la contribution de deux de nos collègues qui signent des articles de poids sur le théâtre québécois. Alvina Ruprecht traite d'une des grandes influences du théâtre expérimental dans « Jacques Crête and the Atelier de recherche théâtrale de l'Eskabel : "À rebours" on the Quebec

stage » (*Theatre Research in Canada/ Recherches théâtrales au Canada*, vol. 19, n° 1) ; Dominique Lafon fait d'intéressantes constatations sur les rapports du théâtre avec l'histoire récente dans « Des coulisses de l'histoire aux coulisses du théâtre : la dramaturgie québécoise et la Crise d'octobre » (*Theatre Research International*, vol. 23, n° 1).

Ethnicité

Le premier des grands thèmes retenus est bien illustré par le numéro spécial du *Theatre Journal* (vol. 50, n° 1), dirigé par Loren Kruger et Susan Bennett, intitulé « Theatre, diaspora, and the politics of home », où l'on traite de sujets aussi divers que l'origine du Théâtre national d'Israël ou l'image de la grande famine irlandaise du XIX^e siècle telle que chantée par Cathrine Hays, la chanteuse irlandaise de la diaspora de la Nouvelle-Orléans. L'article de Joseph Roach, « Barnumizing diaspora : The "Irish Skylark" does New Orleans », nous apprend comment Barnum a organisé la représentation de la pitié et de la piété face à une mère patrie souffrante. À l'inverse, en quelque sorte, Gad Kaynar, dans « National Theatre as colonized theatre : The paradox of habima », décrit l'étrange itinéraire d'une troupe russe de théâtre juif, dont la création remonte à la Révolution bolchevique de 1917. Après avoir obtenu une renommée mondiale avec *Le Dybbuk*, dans la mise en scène de Vakhtangov, et après de nombreuses tournées, la troupe s'installe en Palestine en 1931, et devient le Théâtre national d'Israël en 1958. Proche de l'esthétique du Théâtre d'Art de Moscou et

de l'expressionnisme allemand, cette compagnie plus cosmopolite que sioniste finira tout de même par apporter une remarquable contribution esthétique à l'État hébreu.

Dans « Blackface nationalism, Cuba 1840 – 1868 », Jill Lane, par des prouesses de clarté, rend compréhensible au profane que je suis l'extrême complexité d'utilisation du style « revue nègre » afin de faire passer un message nationaliste. Après la représentation, l'Africain, jouant un nègre soit *bozal* (stupide), soit *catedrácio* (pédant), est retourné à « sa place » socialement marquée. Utilisé pour la cause, il a dû comprendre que ce nationalisme n'était pas le sien. En ce qui a trait à l'Amérique latine et à son influence, Elisabeth C. Ramírez (*Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. XIII, n° 1) fait un tableau assez détaillé des « Chicanas/Latinas in performance on the American stage : Current trends & practices ». En nombre impressionnant, ces femmes de théâtre de performance « [...] offrent de nouvelles ouvertures essentielles à l'étude de la représentation des femmes comme sujets de la scène américaine² » (p. 141).

Dans ce même numéro du *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Josephine Lee s'intéresse elle aussi au théâtre fait par les immigrants aux États-Unis. Intitulé « Between immigration and hyphenation : The problem of theorizing Asian American theater », son article se concentre sur le théâtre « ethnique », « multiculturel », voire « immigrant ». Elle souligne que le théâtre « immigrant » est utilisé essentiellement dans le but de resserrer les liens à l'intérieur du groupe, par des relations sociales ou d'affaires, plutôt que comme un moyen

de traverser les frontières ethniques. Même si elle n'apporte pas de « solutions », son analyse est rigoureuse et rend bien compte des différents enjeux.

À propos des États-Unis toujours, deux articles concernant les Noirs nous montrent, d'une part, le chemin que ce pays a parcouru en un peu plus d'un siècle et, d'autre part, la complexité de la situation actuelle. « Performing miscegenation : Rescuing "The White Slave" from the threat of interracial desire » est un article de Diana R. Paulin qui analyse non seulement la pièce (datant de 1882) de Bartley Campbell, mais surtout la manière dont les relations érotiques interraciales ont été perçues par une société à peine sortie de l'esclavage à la fin du XIX^e siècle³.

Dans « Responsibility in our own hands », John Herrington évoque une question qui, sous des formes multiples, hante bien des consciences. Ici le point de départ est une déclaration du dramaturge noir August Wilson mettant en doute la pertinence de laisser des théâtres « blancs » monter des pièces écrites par des Noirs. Selon lui, il est temps « [...] que nous assumions la responsabilité de nos propres talents⁴ » (p. 87). Dénonçant le « paternalisme de l'establishment blanc », la prise de position de Wilson remet évidemment en cause toute une partie de l'orientation fondamentale des sociétés occidentales. Cependant, la qualité et la stature de ce dramaturge font en sorte que, quelque désagréable que puisse être son attitude, parfois même en flagrante contradiction avec ses propres pratiques, son opinion ne peut être ignorée. On peut faire un rapprochement avec l'approche de

Susan Chandler Haedicke qui écrit dans « Dramaturgy in community-based theatre » : « La dramaturgie ancrée dans la communauté est une forme activiste de la dramaturgie, laquelle tend non seulement à refléter le monde, mais aussi à l'influencer et à le changer⁵ » (p. 132).

Mais toutes les sociétés multiraciales, et à fortiori multiculturelles, ne reflètent pas forcément les mêmes phénomènes. Du moins si l'on se fie à Marco Camarotti Rosa qui, dans « Animation, affirmation, anarchy : Folk performance in Brazil » (*New Theatre Quarterly*, n° 54), rend compte de quatre formes de théâtre folklorique dans le nord-est du Brésil : le *Bumba-meu-Boi*, le *Chegança*, le *Pastoril* et le *Mamulengo*. Abondamment illustré, l'article se termine sur cette citation de Antonio Pereira qui en résume bien l'esprit : « De fait, ce *Bumba-meu-Boi* semble être quelque chose qui aide toute l'humanité⁶ » (p. 180).

Compte tenu des soubresauts qu'a connus l'Europe depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, il est normal que les problèmes reliés aux cultures et à l'identité se manifestent dans la production et la réflexion théâtrales. Quatre exemples retiennent l'attention. Meenakshi Ponnuswami se penche sur la question de la résistance celte dans « Celts and celtism in Howard Brenton's *The Romans in Britain* » (*Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. XII, n° 2). Dans son esprit, la conquête fut autant culturelle que matérielle, et ce qui compte peut-être le plus de nos jours, c'est la manière dont l'histoire ou, plus précisément, « le discours » de l'invasion sont véhiculés. Sonja Kufninec semble lui donner

raison dans « *Playing with the borders : Dramaturging ethnicity in Bosnia* » (vol. XIII, n° 1). Après avoir affirmé que l'ethnicité et le théâtre partagent le besoin de la définition par le biais de signes et de connections émotives, elle aboutit à la constatation, plutôt évidente, que jouer avec les frontières ne donne jamais pleine satisfaction, ni ne produit quoi que ce soit de définitif.

S'il est une constante dans ces reflets artistiques, intellectuels et sociaux que sont les revues, c'est que la politique et ses expressions théâtrales, très présentes dans les années 1960, 1970 et même 1980, ont cédé la place à une vision politique basée sinon exclusivement, du moins dans une très grande proportion sur l'identité, la culture et les questions qui relèvent de la place des femmes dans la société. L'exception à la règle est l'article de Juliusz Tyszkowski « *The orange alternative : Street happenings as social performance in Poland under martial law* » (*New Theatre Quarterly*, n° 56) où la question de l'identité n'est abordée que par la bande. Cependant, l'itinéraire d'un groupe surréaliste appelé Alternative Orange est exemplaire de la force subversive de l'art d'une part, mais aussi des dangers moraux et physiques auxquels une telle entreprise expose ceux et celles qui s'y adonnent. Quand on sait que le slogan le plus populaire du groupe a été « Prolétaires – soyez beaux », on mesure leur impact dans la Pologne de Jaruzelski.

Il est aussi question de la résistance théâtrale en Turquie où une partie de la société ne prise guère les héritiers de Thespis, ce dont nous informe Catherine Diamond dans « *Darkening clouds over*

Istanbul : Turkish theatre in a changing climate » (*New Theatre Quarterly*, n° 56). Dans le long conflit qui oppose les tenants de l'État laïc, tel qu'établi par Atatürk – au demeurant grand amateur de théâtre – et les islamistes de plus en plus vigoureux, le théâtre, ses artistes et ses artisans ont de quoi s'inquiéter. En effet, plusieurs ont visité les prisons pour avoir exercé leur droit de parole. Diamond fournit également une foule de renseignements sur l'étendue de la tradition théâtrale turque qui ne se trouvent pas forcément dans les manuels.

Istanbul est la porte d'entrée de l'Asie dont l'influence théâtrale a marqué la majeure partie du xx^e siècle. C'est en Inde, plus précisément à Orissa, que naquit la cofondatrice de l'International School of Theatre Anthropology. Julia Varley rend compte de cette femme exceptionnelle dans « *Sanjukta Pnigrahi : Dancer for the gods* » (*New Theatre Quarterly*, n° 55). On peut admirer la justesse des descriptions que l'abondante iconographie rend encore plus accessible. Il faut s'attarder à la magnifique photo de la couverture. L'influence de cette grande dame de la danse traditionnelle indienne s'étend bien au-delà des frontières de l'Asie, et ce que le témoignage de Varley, sa proche collaboratrice, pourrait perdre en objectivité est peu de chose par rapport au bénéfice que le lecteur retire à se familiariser avec cette artiste.

Deux articles abordent la vie théâtrale à Hong Kong. Dans « *Connections and crossovers : Cinema and theatre in Hong Kong* » (*New Theatre Quarterly*, n° 53), Frank Bren nous amène dans un monde fascinant qu'il décrit avec force détails, dé-

tails connus seulement des gens du milieu. Il s'agit d'une interrelation entre théâtre et cinéma qui n'est pas sans rappeler la récente invasion de Broadway par Walt Disney. Cependant, à l'inverse de ce qui se passe à New York, il s'agit d'un véritable va-et-vient entre les créations de la compagnie de théâtre Springtime et ses avatars cinématographiques. Ce qui est sûr, c'est que l'augmentation du public au cinéma et au théâtre est due à cette initiative. Et rappelons qu'un spectacle à Hong-kong peut attirer 60 000 personnes. Mais l'intérêt de l'article dépasse ce phénomène, car il nous renseigne sur l'histoire récente du théâtre de l'ancienne colonie britannique dont nous connaissons déjà un peu la production cinématographique très influente dans cette partie du monde. C'est cette situation coloniale et postcoloniale qu'explore Yun Tong Luk. Son article « Post-colonialism and contemporary Hong Kong theatre: Two case studies » (*New Theatre Quarterly*, n° 56) porte sur deux spectacles : *We're Hong Kong*, qui date de 1985, et *Tales of the Walled City*, créé en 1994. Les deux reflètent bien, ne serait-ce que par l'utilisation des deux langues, l'identité ambivalente d'un peuple qui vient de changer de maître, de pays et de régime politique.

À la différence des Hong-kongais qui, tout en restant sur place ont vu le monde changer autour d'eux, publics et théâtres voyagent de plus en plus et, selon John Russel Brown, non sans danger. Le titre accusateur de son article « Theatrical pillage in Asia: Redirecting the intercultural traffic » (*New Theatre Quarterly*, n° 53) en annonce bien la couleur. Certes, depuis quelques

années nous sommes habitués à des attaques virulentes contre la mondialisation sous toutes ses formes. Mais les attaques dans le domaine du théâtre sont plutôt dirigées vers « l'ennemie commune », à savoir la culture américaine envahissante. C'est dire qu'il est rare de voir quelqu'un s'en prendre à une personnalité comme Ariane Mnouchkine. Brown fait remarquer que si la directrice du Théâtre du Soleil croit qu'elle a redécouvert la source de tout ce qui est théâtre en Orient, cela ne justifie nullement qu'elle habille ses interprètes en costumes étrangers et qu'elle les fasse agir selon un système qui appartient à « [...] des cultures qui n'ont rien à voir avec ce que le public connaît ni avec le patrimoine culturel de ses acteurs⁷ » (p. 18). Si Brown réproche le genre de pillage dont le théâtre asiatique est l'objet depuis des décennies, Christopher Balme jette un regard particulièrement acerbe sur les spectacles pour touristes comme ceux présentés sur l'île principale de Hawaï. « Staging the Pacific: Framing authenticity in performances for tourists at the Polynesian Cultural Center » (*Theatre Journal*, vol. 50, n° 1) examine l'influence d'un public de touristes sur les spectacles et sur leur supposée authenticité. Balme soutient que, du moment que le consommateur est essentiellement le touriste, rien ne pourra freiner la transformation graduelle de la tradition dont seule l'enveloppe continuera à faire illusion. Dans cette nouvelle configuration, la place du spectateur détermine autant le spectacle que l'authenticité qu'on essaie de perpétuer.

Femmes

Le numéro que *Theatre Research International* (vol. 23, n° 3) consacre aux femmes, sous la direction de David Bradby et Mary Noonan, s'intitule « Women give voice to women. Feminist theory in practice on the French stage ? ». D'entrée, Bradby et Noonan posent les balises de la recherche : qu'y a-t-il de nouveau dans les points de vue théâtral, politique et social ? Et dans quelle mesure les théories féministes françaises peuvent-elles être utiles à cette réflexion ? Il est intéressant de voir la sélection et la réaction d'interlocuteurs extérieurs à la France.

Marguerite Duras remporte certainement la palme de la popularité, suivie de près par Nathalie Sarraute, Hélène Cixous, Marguerite Yourcenar et Monique Wittig. Et c'est par l'analyse d'une pièce de cette dernière que s'ouvre le numéro, sous la plume de Valerie Hannagan Lewis. L'article « Warriors and runaways : Monique Wittig's *le Voyage sans fin* » s'attache à explorer la subjectivité lesbienne dans cette histoire où Quichotte et Panza deviennent des amantes en fuite. Sur le plan esthétique, c'est Wittig elle-même qui détermine sa démarche : « [...] pour moi à l'heure actuelle un spectacle ne pouvait exister qu'en pratiquant une dissociation en quelque sorte entre mots et gestes, en les traitant séparément » (p. 200). L'auteure de l'article conclut que cette dissociation de la voix et du corps permet peut-être d'entrevoir « le farouche pouvoir et la beauté de l'ancienne et de la moderne amazone⁸ » (p. 203).

La voix a une place de choix dans tout le numéro, mais l'accent est tout particulier

dans l'article de Lib Taylor « Sound tracks : The soundscapes of *Indiana Song* ». C'est une belle analyse des références à la musique et à la danse, dans l'œuvre de Duras. Taylor traite et du film et de la pièce, ce qui lui permet de mieux faire ressortir les constantes. Quant à Mary Noonan, elle aborde l'œuvre sous un angle tout à fait différent. Le titre de son étude « Spatialization of loss in the theatre of Marguerite Duras » donne le ton. Selon elle, les méthodes utilisées par Marguerite Duras, qui se concentre sur la spatialisation de la topographie, poussent les conventions théâtrales à leurs limites. C'est surtout le corps féminin qui retient son attention, et la manière dont Duras écarte ce corps du *discourse/subjectivity* pour exprimer la « [...] détresse à la source de la voix de la femme au-delà du discours⁹ » (p. 215).

En suivant l'ordre du numéro, on se transporte dans ce « coin de France » qu'est la Caraïbe, d'où Judith G. Miller nous rapporte une vision qui n'est pas nécessairement du féminisme français mais un féminisme qui reflète une situation très particulière entre trois continents. « Caribbean playwrights : Madness, memory but not melancholia » traite de l'œuvre de Ina Césaire, Martiniquaise, et de Simone Schwartz-Bart, Guadeloupéenne, qui selon l'auteure figurent parmi les dramaturges les plus intéressantes bien qu'elles ne figurent pas parmi les plus étudiées. Notons deux des titres qu'on aimerait bien retrouver sur des affiches d'un théâtre du voisinage¹⁰ : *Ton beau capitaine*, de Schwartz-Bart, ou *Rosanie Soleil*, de Césaire.

C'est sous un angle tout différent que Cecilia Beach voit la problématique de la femme au théâtre. Dans « À table : The power of food in French theatre », elle constate que « Le théâtre des femmes contemporain en France offre un riche corpus de pièces qui explorent la signification sociale et psychologique de la nourriture¹¹ » (p. 233). Beach non seulement fait remarquer que l'on accorde plus d'attention à une poignée de grands chefs qu'à la multitude de femmes qui nourrissent la majorité de la population, mais elle aborde aussi la question sous divers éclairages (par exemple, les troubles de nutrition chez la femme occidentale).

Deux articles témoignent de l'influence de Cixous sur le théâtre et la réflexion féministes. Dans « Bisexuality in Cixous's *Le Nom d'Edipe* », Sandra Freeman examine la problématique du nom. Basé sur le chant de Jocaste, *Chant du corps interdit*, cet opéra traite de la société qui, tout comme dans le cas de Laïus, détruit en nommant. Il est intéressant de noter que dans la production en Avignon chacun des personnages était doublé, une personne chantant, et l'autre jouant et disant le texte, ce qui renvoie à la méthode utilisée par Wittig. Pour sa part, Julie Dobson s'attarde à Cixous en tant qu'écrivaine, dans « The scene of writing : The representation of poetic identity in Cixous's recent theatre ». À travers des textes récents comme *Voile noire voile blanche*, *La ville parjure* ou *Le réveil des Erinyes* et *L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais)*, Dobson analyse le rôle ou les rôles que joue Cixous elle-même dans ses pièces, et conclut : « [...] Cixous comme

poète et énonciatrice de vérités se réserve le dernier mot et est clairement identifiée derrière les scènes de l'écriture¹² » (p. 259).

Tout en laissant au lectorat francophone le plaisir de découvrir l'article d'Alexandre Terneuil « Violence et révolte des femmes dans le théâtre de Marguerite Yourcenar, Nathalie Sarraute et Marguerite Duras », je souligne deux articles consacrés à l'œuvre de Sarraute, écrits avant la mort de la grande dame des lettres françaises. Dans « *N'est-on pas tous pareils ?* : Nathalie Sarraute and the question of gender », Valerie Minogue cherche à résoudre l'apparente contradiction entre Sarraute la féministe convaincue et l'écrivaine qui déclarait : « Quand j'écris je ne suis ni homme ni femme ni chien ni chat, je ne suis pas moi, je ne suis plus rien » (p. 267). Quant à John Phillips (« The repressed feminine : Nathalie Sarraute's *Elle est là* »), il estime que Sarraute a abandonné le théâtre, car elle s'est rendu compte qu'en essayant de transposer ses pièces radiophoniques sur scène, elle s'est heurtée à la dimension physique qui la dépassait.

Dans *New Theatre Quarterly* (n° 54), deux articles traitent du corps féminin ou, plus précisément, du corps au féminin. « Abstract body language : Documenting women's bodies in theatre » est une véritable méthode que Anna Cutler veut appliquer à sa recherche. Susan Melrose lui donne la réplique avec « My body, your body, her-his body : Is/does some-body (live) there ? ». Les deux titres traduisent assez clairement la teneur d'un débat impossible à résumer. Tout autre est la clarté de Poh Sim Plowright qui, dans un long et

bel article « The art of Manora : An ancient tale of feminine power preserved in South-East Asian theatre », décrit une forme particulière de dramatisation rituelle du conte où le pouvoir féminin, magique et bienfaiteur, continue son parcours festif.

Enfin, dans *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada* (vol. 19, n° 1), Paula Sperdakos saisit un moment de la longue histoire du Festival de Stratford, lorsque trois des plus grandes actrices canadiennes-anglaises se sont retrouvées pour une représentation unique. « Acting in Canada in 1965 : Frances Hyland, Kate Reid, Martha Henry and John Hirsch's *The Cherry Orchard* at Stratford » trace le portrait de trois artistes sur fond de vie théâtrale, à une époque où Stratford dominait, à la veille d'un virage artistique majeur.

Shakespeare

Stratford, c'est aussi Shakespeare, le troisième grand thème de cette année 1998. La fascination que le barde exerce sur les artisans de théâtre, toutes tendances et toutes époques confondues, est un phénomène en soi¹³. Tout est prétexte à jouer avec Shakespeare, et l'abondance des réflexions est impressionnante. *Theatre Journal* et *Theatre Survey* y consacrent chacun un numéro. Cependant, avant d'en rendre compte, faisons une pause avec le metteur en scène Charles Marowitz qui, bien avant ses contemporains, s'est permis une vision très personnelle de Shakespeare.

Cet Américain qui, il y a une trentaine d'années, a poursuivi à Londres une recherche un peu solitaire, se livre à une réflexion

fort intelligente sur le rapport entre le metteur en scène et l'acteur. Dans « Otherness : The director and the discovery of the actor » (*New Theatre Quarterly*, n° 53), Marowitz décrit son cheminement. Parti comme tant d'autres metteurs en scène des hauteurs de l'omnipotence, il se rapproche de plus en plus de l'acteur qui, selon lui, au lieu de « construire le personnage », doit pénétrer dans « [...] un champ magnétique où il est atteint par des émanations venant d'idées, d'impulsions et de l'environnement dictés par la production¹⁴ » (p. 7). Il me paraît évident que les longues années qu'il a consacrées à Shakespeare ne sont pas étrangères à cette sorte de réflexion.

Le numéro spécial de *Theatre Survey* (vol. 39, n° 1) est orné de la photo de Robert Lepage en Hamlet dans *Elsinore*. Intitulé « Shakespeare and postmodern productions », et dirigé par Gary Jay Williams et W. B. Worthen, ce numéro comporte trois longs articles se concentrant sur trois pièces emblématiques : *Le roi Lear*, *Hamlet* et *Henry V*, vues sous des angles très précis. Susan Bennett situe le film de Godard entre la modernité et la postmodernité dans « Godard and Lear : Trashing the ca(n)on », et Richard Paul Knowles vise *Hamlet* uniquement sous l'angle d'Ophélie, dans un article au titre pour le moins explicite : « *The Real of it Would be Awful* : Representing the real Ophelia in Canada. » Quant à l'article « The last post : *Henry V* war culture and the postmodern Shakespeare » de Robert Shaughnessy, son contenu est assez évident pour quiconque connaît la pièce.

Le numéro de *Theatre Journal* (vol. 50, n° 2) est plus varié. Selon Susan Bennett

qui a codirigé ce numéro avec Loren Kruger, modernisme et Shakespeare sont allés de pair tout au long du xx^e siècle. Certes, quelques articles s'en tiennent à l'opposition ou à la dialectique moderne-postmoderne, mais d'autres abordent heureusement la question sous des éclairages différents. Je m'attacherai davantage à ces derniers. Irena R. Makaryk, par exemple, décrit l'aventure d'une production de l'Ukrainien Les' Kurbas qui, en 1924, a osé appliquer un traitement de choc à *Macbeth*. Non seulement fut-il vigoureusement condamné pour son audace à l'époque, mais artistes et critiques contemporains continuent à rejeter ce concept qui allait à l'encontre du sacro-saint réalisme psychologique. Une dizaine d'années plus tôt, à Manchester, au premier véritable *repertory theatre* de la Grande-Bretagne, la directrice Annie Horniman s'est également rendu compte des limites qu'il ne fallait pas dépasser avec Shakespeare. Dans un article au titre délicieux, « No flirting with Philistinism : Miss Horniman's Gaiety Theatre » (*New Theatre Quarterly*, n° 55), Viv Gardner analyse ses déboires avec *Jules César*, dans une mise en scène audacieuse de Lewis Casson. Ce dernier y a laissé des plumes et sa place.

Au voyage dans le temps répond le voyage dans l'espace. Dans « Shakespeare and cultural tourism » (*Theatre Journal*, vol. 50, n° 2), et après avoir fait un rapide tour d'horizon de l'histoire des grands festivals, surtout shakespeariens, Denis Kennedy nous emmène dans l'industrie du patrimoine au sens où la définit Robert Hewison : « [...] au lieu de fabriquer des biens, nous fabriquons du patrimoine,

un produit que personne ne semble capable de définir mais que tout le monde est désireux de vendre¹⁵ » (p. 179). Et conduit par cet habile guide, le lecteur se retrouve au nouveau Globe de Londres, non sans inquiétude devant la logique incisive de l'auteur. Y aurait-il un Walt Disney derrière chaque festival de culture savante ?

Mais le voyage shakespearien le plus significatif est peut-être celui que Min Tian nous propose avec « The reinvention of Shakespeare in traditional Asian theatrical forms » (*New Theatre Quarterly*, n° 55). Bien qu'il pense que la tradition shakespearienne originale est définitivement perdue, il classe les capacités de réinvention asiatiques parmi les plus probantes. Il relève l'impression que les transplantations dans des formes traditionnelles asiatiques ont fait sur un Jan Kott ou un John Russel Brown. Ce dernier estime que « [...] le texte de Shakespeare devrait être réévalué si l'on imagine que le spectacle élisabéthain a utilisé quelque chose de semblable à la méthode de Jatra¹⁶ » (p. 275). On apprend que, en plus d'avoir été adapté à cette forme, Shakespeare a été adapté au kabuki, au nô, au bunraku, au kyogen, au kathakali, pour ne mentionner que les traditions les plus connues. Et cette constatation rejoint les grandes questions sur la rencontre des cultures et les mouvances qui en sont issues.

Longtemps ancré dans la cité ou se résolvant à tourner à contrecœur, le théâtre se hasarde de plus en plus sur les routes et les mers réelles ou virtuelles. À l'instar des explorateurs, il doit accepter les dangers qui accompagnent le plaisir des découvertes, mais rien désormais ne semble

pouvoir arrêter son élan vers l'autre, pas même d'occasionnelles démonstrations d'agressivité. Et c'est tant mieux.

Le théâtre n'a pas fini de voyager.

Tibor Egervari

Université d'Ottawa

1. Ce néologisme est presque incontournable, compte tenu des idéologies dominantes dans les cercles universitaires anglophones.

2. «[...] are providing vital new opportunities to study the representation of women as subject on the American stage. » Je traduis.

3. Notons au passage que l'auteure, à l'instar de beaucoup de ses collègues, use d'abondance des mots *performative* et *performatory* que l'on traduit chez les linguistes par « performatif austinien », du nom de J. L. Austin. Il me semble utile de donner ici la définition de Judith Butler citée dans l'article : «[...] reiterative power of discourse to produce the phenomenon that it regulates and constraints » (p. 72) ; je traduis : «[...] pouvoir réitératif du discours afin de produire le phénomène qu'il régit et contraint. »

4. «[...] we took responsibility for our talents in our own hands. » Je traduis.

5. « Community-based dramaturgy is an activist form of dramaturgy which aims also to influence the actual world, not just reflect it. » Je traduis.

6. « Indeed, this *Bumba-meu-Boi* seems to be something that helps the whole of mankind. » Je traduis.

7. «[...] to cultures that are out of the experience of her audiences and the cultural inheritance of her actors. » Je traduis.

8. «[...] the ancient and modern Amazon's fierce power and beauty. » Je traduis.

9. «[...] distressed source of woman's voice beyond discourse. » Je traduis.

10. Il y a de l'espoir d'ailleurs si l'on en juge, d'une part, par le succès remporté par le colloque consacré au théâtre de la Caraïbe organisé par Alvina Ruprecht, il y a deux ans, à Ottawa et, d'autre part, par le fait que le numéro 28 de *L'Annuaire théâtral* (automne 2000) portera sur ce sujet.

11. « Contemporary women's theatre in France provides a rich corpus of plays that explore the social and psychological significance of food. » Je traduis.

12. «[...] Cixous, as poet and pourveyor of truths, retains the last word and is clearly identified behind the scenes of writing. » Je traduis.

13. Voir à cet égard le numéro 24 de *L'Annuaire théâtral* (automne 1998), « Traversées de Shakespeare ».

14. «[...] a magnetic field where he is affected by emanations from the ideas, impulses, and environment dictated by the production. » Je traduis.

15. «[...] instead of manufacturing goods, we are manufacturing *héritage*, a commodity which nobody seems able to define, but which everybody is eager to sell. » Je traduis.

16. « Shakespeare's texte may have to be revalued if we imagine that Elizabethan performances used something like the Jatra method. » Je traduis.