

La réception du théâtre québécois en Grande-Bretagne : une perspective anglaise

Rachel Killick

Number 27, Spring 2000

Circulations du théâtre québécois : reflets changeants

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041425ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041425ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Killick, R. (2000). La réception du théâtre québécois en Grande-Bretagne : une perspective anglaise. *L'Annuaire théâtral*, (27), 204–220.
<https://doi.org/10.7202/041425ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

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.