

Le théâtre irlandais à Toronto et à Montréal : du cliché identitaire à l'appropriation artistique

Lisa Fitzpatrick et Joël Beddows

Numéro 40, automne 2006

Le théâtre irlandais au carrefour des modernités

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041655ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041655ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fitzpatrick, L. & Beddows, J. (2006). Le théâtre irlandais à Toronto et à Montréal : du cliché identitaire à l'appropriation artistique. *L'Annuaire théâtral*, (40), 103–118. <https://doi.org/10.7202/041655ar>

Résumé de l'article

L'introduction et l'appropriation du théâtre irlandais, en anglais à Toronto et en français à Montréal sont comparées : manifestement, certains praticiens résistent à la spécificité des oeuvres abordées et s'appuient sur les clichés de l'identité irlandaise pour assurer leur réception, tandis que d'autres puisent dans la « différence » intrinsèque aux oeuvres de Mark O'Rowe, Marina Carr et Brian Friel. Dans un processus d'appropriation du théâtre irlandais au Québec, il est étonnant de constater que la traduction interlinguistique assure le respect de la spécificité esthétique des oeuvres abordées, phénomène qui contredit la logique traditionnelle qui veut qu'un tel processus implique surtout des pertes.

Lisa Fitzpatrick
Université d'Ulster

Joël Beddows
Université d'Ottawa

Le théâtre irlandais à Toronto et à Montréal : du cliché identitaire à l'appropriation artistique

Les metteurs en scène abordent en général les œuvres théâtrales étrangères selon deux logiques : soit en y cherchant des ressemblances avec la production de leur propre pays et donc en laissant plus ou moins de côté leur spécificité esthétique, soit, au contraire, en soulignant leur originalité. C'est ainsi que, pendant les années 80, le théâtre allemand a été considéré comme un « réservoir d'altérité » pour le théâtre québécois. La multiplication du nombre de pièces germaniques qui furent alors montées résultait moins d'une mode que de la volonté des artistes québécois de remettre en question certaines normes, à l'époque bien ancrées, et d'explorer de nouvelles traditions théâtrales et dramaturgiques tout en affirmant l'universalité d'une jeune tradition nationale. Ce n'est pas un effet du hasard si nombre de pièces allemandes montées alors au Québec ressemblaient de façon évidente à des textes québécois connus, tant sur le plan formel que sur le plan thématique (Borello, 1994).

Les pièces irlandaises contemporaines connaissent à leur tour une grande popularité à Toronto comme à Montréal où, depuis plus de dix ans, le public a pu découvrir des textes de Brian Friel, Mark O'Rowe et Marina Carr, porte-étendards du renouvellement de la dramaturgie irlandaise. Pour décrire la popularité croissante du théâtre irlandais à l'étranger dans le contexte de la mondialisation, le chercheur Nicholas Grene le compare à

une marchandise d'import-export, s'appuyant sur le fait qu'il est considéré par certains plus comme un objet à mettre en marché que comme un mouvement artistique. Le théâtre irlandais, souligne Grene, « constitue en soi une catégorie à part parce qu'il tranche de lui-même avec le courant métropolitain dominant¹ » (1999 : 262). Sans parler de « nostalgie », il est clair que la représentation de la vie rurale explique en partie l'intérêt du public, même si les textes présentés sont très critiques envers cette vision stéréotypée de la culture, de l'identité et, par extension, du théâtre irlandais. Pour Grene, c'est ce malentendu joint à la distance linguistique qui expliquent la perception de l'Irlande comme « Altérité » (« *Otherness* ») (1999 : 268) et les modalités des productions des pièces irlandaises à Toronto, à Montréal et ailleurs.

Les œuvres de Carr, d'O'Rowe et de Friel, même si elles se distinguent par une inscription explicite dans la société contemporaine, n'échappent pas à cette perception, même si la plupart des irlandistes les définissent comme profondément « postcoloniales » et symboliques représentatives de l'affranchissement du théâtre irlandais. Par conséquent, leur réception critique, voire leur fonction au sein des deux institutions théâtrales étrangères dont il sera question ici, ne peuvent être comparées à celles qu'y reçoivent les productions des pièces de Bernard Shaw, de Samuel Beckett ou d'Oscar Wilde qui, en tant que « marchandises », sont *a priori* considérées comme des importations britanniques pour des raisons historiques évidentes. De plus, la proximité culturelle entre les Canadiens anglais, les Québécois et les Irlandais limite l'usage que l'on pourrait faire dans cette étude de « l'interculturel », référence obligée et définie par Patrice Pavis et Erika Fischer-Lichte². En effet, lorsqu'une pièce voyage de l'Irlande vers une scène torontoise ou montréalaise, aucune culture des deux n'est exposée à une altérité radicale. Il n'en demeure pas moins que ces transferts supposent une altération du sens de la pièce, car ils entraînent nécessairement des interprétations fondées sur les mécanismes sociaux et culturels de la société hôte. Ces pièces sont donc choisies, montées et modulées selon les besoins et les normes de l'institution théâtrale réceptrice, comme l'ont montré Gay McAuley (2003) et Ric Knowles (2004).

Les milieux de théâtre canadiens-anglais et irlandais partagent non seulement une langue, mais aussi un fondement idéologique semblable. Ils accordent, depuis le début des années 70, une place privilégiée au théâtre de création, encouragent la diversité esthétique et font la promotion de leur particularité culturelle. Il est donc étonnant de constater à quel point les créateurs torontois se soucient parfois peu des particularités, linguistiques et autres, des textes irlandais qu'ils montent. Plus encore, leurs choix scéniques, inspirés par une conception stéréotypée de l'identité irlandaise, créent chez le public une illusoire familiarité qui facilite la mise en marché et la réception. Par contre, les traducteurs, les praticiens et les critiques francophones résistent mieux au phénomène de

« marchandisation » décrit par Grene, sans pour autant y échapper complètement. À Montréal, la faveur du théâtre irlandais relève plutôt du fait qu'on considère sa production dramaturgique « moderne », « urbaine » et « riche de débats », mais aussi comme un lieu de recherche formelle, ce qui est aussi l'une des caractéristiques principales de la production québécoise depuis la Révolution tranquille.

Dans un rapport publié en 1997, la directrice générale du Hummingbird Centre de Toronto, Elizabeth Bradley, affirme que la programmation de cette salle se veut le reflet de la diversité culturelle de son public. Cette administratrice du plus grand centre de diffusion des arts de la scène au Canada – la Canadian Opera Company et le Ballet national du Canada y présentaient leurs spectacles jusqu'à l'été 2006 –, affirme que « si la culture particulière de certains publics est à l'origine de productions d'envergure [...] c'est parce que ces derniers peuvent les soutenir financièrement³ » (Bell, 1997 : 5), alors même qu'elle a décidé d'accueillir une production irlandaise à grand déploiement, soit *Riverdance*. Cette coïncidence illustre à quel point les considérations économiques ont influé sur certaines décisions de programmation au cours de la période durant laquelle Toronto a connu une augmentation significative du nombre de productions de textes irlandais. Une augmentation qui peut aussi s'expliquer par l'impact du développement économique du « Celtic Tiger Boom », comme par le succès remporté par la nouvelle dramaturgie irlandaise sur les grandes scènes de Londres et de New York. Outre les productions venues en tournée, les productions torontoises de pièces irlandaises les plus importantes ont été créées par le Canadian Stage Company – *Molly Sweeney* de Brian Friel (1998) et *Lonesome West* de Martin McDonagh (2002) au Bluma Appel Theatre, ainsi que *The Weir* de Conor McPherson (2000) et *Tilsonburg* de Malachy McKenna (2001) au Berkeley Street Theatre sous la direction, entre autres, de Miles Potter, de Christopher Hoile et de Jackie Maxwell, l'actuelle directrice artistique du Shaw Festival, originaire de Belfast, qui s'est consacrée, plus que quiconque, pendant les années 90, à la promotion de la dramaturgie irlandaise dans le milieu torontois. On peut encore signaler la production des « monodrames » de Conor McPherson au Summerwork Festival et sur la scène de petits théâtres indépendants un peu partout dans la ville, ainsi que la première canadienne de *Portia Coughlan* de Marina Carr au Glen Morris Studio de l'Université de Toronto dans une mise en scène de Natalie Harrower.

Cette programmation s'explique à la fois par la représentation de la pièce, par ses liens avec le Canada et par le mandat artistique des compagnies. En effet, les spectateurs torontois avaient déjà entendu parler de la plupart de ces pièces avant qu'elles ne soient produites au Canada ou ils en connaissaient l'auteur. Par exemple, la pièce *The Weir* avait connu un grand succès au World Stage Festival de Toronto en 1998 dans le cadre de la tournée du Gate Theatre de Dublin. Brian Friel était connu grâce à la version

cinématographique de sa pièce *Dancing at Lughnasa*, qui avait fait l'objet de nombreuses productions professionnelles et amateur un peu partout au Canada. En outre, la production irlandaise de la *Leenane Trilogy* de Martin McDonagh, dont *Lonesome West* constitue la troisième et dernière partie, jouait déjà à Broadway au moment de l'ouverture de la pièce à Toronto. Seule la tragédie de Marina Carr, *Portia Coughlan*, était à peine connue au Canada.

L'action de cette pièce se déroule le jour du 30^e anniversaire du personnage éponyme. Portia est hantée par le fantôme de son frère jumeau, Gabriel, noyé le jour de leur 15^e anniversaire dans la rivière Belmont. Elle est mère, malgré elle, de trois garçons. Son indifférence à l'égard de ses enfants est le reflet de la mauvaise relation qu'elle a vécue avec sa propre mère : elle a beau tenter de se perdre dans des aventures sexuelles avec les hommes du village ou dans une folle danse au pub, l'appel enchanteur de son frère défunt, qui apparaît en scène de temps à autre, l'emporte petit à petit.

Les actes de la pièce sont inversés : le premier commence le matin de l'anniversaire de Portia, le deuxième se déroule au moment de ses funérailles et le troisième, la veille de sa mort. Les premiers critiques nord-américains ont trouvé cette structure compliquée⁴, et la metteuse en scène, Natalie Harrower, craignait qu'il en soit de même pour les spectateurs torontois. Elle s'est donc éloignée du texte, lui ajoutant un prologue et un épilogue muets au cours desquels les personnages entrent en scène l'un à la suite de l'autre, éclairés par des bougies, en regardant dans la rivière, ce qui rappelle précisément le début du deuxième acte, au moment où le corps de Portia est sorti de l'eau. Des références à la tragédie antique facilitent aussi la compréhension de la pièce car, contrairement à ce qu'en a dit le critique Joshua Tanzer, la pièce n'est pas centrée sur la magie (2002), mais bien sur la fatalité d'un destin, celui de Portia qui la conduit inévitablement au suicide (Doyle, 2006). S'il est très commun, dans la dramaturgie irlandaise, de représenter des événements surnaturels et de briser la linéarité de l'intrigue⁵, il fallait, pour un public peu habitué par sa propre dramaturgie à de tels procédés, que la mise en scène les explicite.

La pièce se déroule dans trois lieux principaux : au bord de la rivière, dans la maison de Portia et au pub. Les deux derniers sont des lieux souvent exploités par la dramaturgie irlandaise. Or la structure épisodique de ce texte, qui force à effectuer des transitions rapides entre chaque lieu, limite les possibilités de concevoir un décor réaliste. La scénographie de la production canadienne prenait donc de grandes libertés avec le réalisme comme avec des images stéréotypées de l'Irlande. Des accessoires amovibles étaient dispersés sur une scène vide et servaient à représenter les différents espaces de la maison de Portia et du pub. La rivière près de laquelle Portia rencontre ses amants pour s'évader de sa vie quotidienne coulait à l'avant de la scène et côté cour. Le décor, composé

principalement d'une toile de fond peinte en un motif abstrait de verts et de bruns, n'ancrait pas plus la production dans un lieu précis, même si l'utilisation de certaines couleurs permettait de démarquer les espaces intérieur et extérieur de la maison. L'espace surnaturel, quant à lui, existait dans l'univers sonore – les chants de Gabriel – et était lié à la rive, puisque ce personnage entraînait côté jardin et restait près de la rivière pour chanter. Somme toute, la scénographe Tanit Mendes a réussi à conjuguer un décor flexible et un espace intime.

Les références à l'Irlande reposaient essentiellement sur l'accent et sur deux chansons : celle d'un juke-box dans le pub et celle que chante à Portia son frère défunt. La metteur en scène, Natalie Harrower, avait d'abord pensé utiliser une musique irlandaise traditionnelle, comme c'était le cas dans la production de la pièce présentée au Show World Theatre à New York. Mais son choix s'est finalement arrêté sur une chanson de rock celtique du groupe irlandais les Saw Doctors, « *I Used To Love Her*⁶ », dont le rythme désordonné convenait à la « danse folle » du personnage de Portia et dont les paroles semblaient renvoyer à l'histoire. Pour la chanson de Gabriel, Harrower aurait voulu employer une chanson en écossais afin d'obscurcir le sens des mots tout en évoquant la culture d'origine du texte. Selon elle, la langue était moins importante que son « effet auditif » sur les spectateurs, qui, pour la plupart, ne sauraient distinguer les différentes langues gaéliques. Elle tenait aussi à ce que la musique réponde aux attentes d'un spectateur canadien anglais pour lequel une musique traditionnelle signifie « pub irlandais », qu'elle soit irlandaise ou non. Mais elle a opté, en fin de compte, pour une ballade traditionnelle irlandaise, « *She Moved Through the Fair* ».

De même, les horizons d'attente du public imposent aux acteurs le recours aux accents. Les critiques ne se font pas faute de commenter la capacité des comédiens à conserver des accents crédibles⁷. Alors que les acteurs canadiens-anglais emploient souvent leur propre accent pour jouer des textes d'origine étrangère – qu'ils soient originellement écrits en anglais ou traduits –, les rythmes et la syntaxe des dialogues de *Portia Coughlan* les ont incités à reproduire les accents irlandais sans que leur metteur en scène les y ait contraints. Car Marina Carr a écrit cette pièce en s'inspirant d'un patois de la région centrale de l'Irlande; certains mots sont même transcrits phonétiquement afin que la prononciation des acteurs soit prescrite par le texte. L'orthographe a peut-être été normalisée pour la publication du théâtre de Marina Carr en 1999, mais *Portia Coughlan* contient toujours des échanges typiques des structures syntaxiques irlandaises.

En fait, les créateurs de la plupart des productions torontoises, que ce soit dans un théâtre de petite taille comme le Glen Morris Studio ou dans un théâtre dit « institutionnel » comme le Canadian Stage, optent pour des accents qui sont « assez

irlandais » pour permettre aux spectateurs canadiens de situer la pièce dans le contexte culturel et géographique, même si ces accents paraissent faux à un spectateur irlandais.

Le choix de présenter *Molly Sweeney* de Friel avec des accents irlandais a ainsi obscurci certains des éléments de caractérisation normalement rendus par l'univers sonore de la production irlandaise. Avant d'être reprise à Toronto dans une nouvelle création, la pièce avait d'abord été montée au Gate Theatre à Dublin en 1994. Elle a depuis été produite un peu partout dans le monde, y compris dans une traduction française intitulée *Molly S.* Trois personnages, qui occupent tous un espace dramatique différent mais qui partagent la scène, monologuent. Molly est aveugle depuis sa tendre enfance, mais Frank, son mari, est déterminé à tout faire pour qu'elle recouvre la vue. C'est l'un de ses nombreux projets à court terme, tels celui d'élever des chèvres iraniennes ou de sauver les baleines. Il fait donc appel à un chirurgien ophtalmologiste dont la carrière a été ruinée par l'alcoolisme et qui voit en Molly l'occasion de retrouver une gloire perdue. L'intervention chirurgicale réussit, mais Molly, qui ignore comment interpréter les images que ses yeux lui présentent, se replie sur elle-même et finira la pièce seule, abandonnée par Frank, dans un hôpital psychiatrique.

Au moment de la création irlandaise de cette pièce, l'auteur a agi à titre de metteur en scène et Joe Vanek en tant que scénographe. Chacun des trois acteurs était assis sur une chaise de style différent devant une toile de fond décorée d'une fenêtre et des feuilles mortes étaient répandues sur la scène. La nature statique de ce concept accentuait la littérarité du texte. La conception scénographique d'Astrid Jansen, pour la production torontoise, créait au contraire une sensation de mouvement, d'isolement et de juxtaposition. Chaque personnage était assis à différents endroits d'une plateforme étroite qui zigzaguait d'un bout à l'autre de la scène et dont l'inclinaison servait à créer une distance tant verticale qu'horizontale entre les acteurs, et une illusion de déplacement physique et de changement temporel. L'éclairage accentuait l'isolement de chaque personnage, illuminé par un seul projecteur comme si chacun vivait ses propres souvenirs dans son propre espace psychologique. Le caractère « irlandais » de la pièce ne pouvait donc reposer que sur des éléments sonores.

Le choix même d'utiliser les accents semble curieux à certains égards, puisque cette pièce en fait beaucoup moins usage que les autres textes de Friel. Il faut rappeler que les accents en Irlande sont modulés par la géographie, l'éducation et la classe sociale; l'accent et la syntaxe de Rice l'ophtalmologiste et de Molly établissent donc l'écart qui les distingue des origines sociales de Frank. À propos de « l'accent huppé » de Rice, Frank dira pendant le premier acte : « Et il est né dans le village de Kilmeeedy dans le comté de Limerick, nom de Dieu! Je ne me suis jamais vraiment fait à cet homme⁸ » (Friel, 1999 : 462), montrant

qu'il n'est pas dupe des manières de Rice. Au cours du deuxième acte, il remarque que l'accent de Rice manque parfois de consistance : « Il s'énervait tellement, il n'y avait plus aucune trace de l'accent chic⁹. » (Friel, 1999 : 485) De tels détails font aussi écho au récit de Rice sur ses débuts prometteurs et sur ses ambitions qui expliquent sa décision d'opérer Molly, même si ce n'est peut-être pas dans le meilleur intérêt de sa patiente. Bref, les accents indiqués dans le texte original veulent ainsi appuyer les données de la fable.

Le metteur en scène de la production canadienne, plutôt que d'employer des accents canadiens de façon à ce que les spectateurs saisissent les différences de classe des personnages ou d'utiliser un accent irlandais uniforme en renforçant les indices visuels, a choisi délibérément de jouer la carte de l'exotisme aux dépens de la lisibilité. Ce choix d'accents approximatifs illustre les propos de Grene selon lesquels l'identité irlandaise ne peut s'affirmer, pour les publics récepteurs, que dans l'exotisme, l'altérité et le cliché plutôt que dans un réel souci d'authenticité. Dans sa synthèse de la théorie de Hans-Robert Jauss, synthèse qui tient compte du concept de « communauté interprétative¹⁰ » de Stanley Fish et de Frank Lentricchia, Susan Bennett affirme que les attentes des publics récepteurs « modifient » les œuvres lues (1997 : 48). La « communauté interprétative » (constituée par le public, les créateurs et la presse écrite de Toronto) associe, consciemment ou non, l'épithète « irlandais » aux immigrants peu éduqués et issus de milieux populaires chassés d'Irlande par la grande famine des années 1840¹¹ (Ignatiev, 1995 : 148-176).

Il s'agit là d'un type d'association hasardeuse qui a manifestement influencé R. H. Thomson dans son interprétation du rôle de Frank, le personnage de *Molly Sweeney*. L'acteur employait un accent (trop?) prononcé qui, selon au moins une critique, manquait de consistance (Kershaw et Lingerfelt, 2001) et lançait souvent ses répliques dans le but de faire rire sans rendre compte du côté poignant du personnage, de ses obsessions éphémères comme de son incapacité à accepter les conséquences de ses actions. Il jouait un « Irlandais » au lieu de jouer son personnage. Ainsi, il semble que même les plus chevronnés des acteurs canadiens-anglais tombent parfois dans le piège d'une représentation caricaturale de l'Irlandais – l'« *Irish Stage Figure* » –, et sacrifient leur jeu aux clichés du bouffon, du rebelle, du gros buveur ou du noble paysan, pour ne rien dire de la toile de fond obligée de la misère et de la famine.

Même si son répertoire n'est pas exactement le même, force est de constater que le milieu montréalais s'intéresse autant au théâtre contemporain irlandais qu'à celui de la Ville reine. Ont aussi été produites : *Des roches dans ses poches* (*Stones in his Pockets*) de Marie Jones en 2002; *Danser à Lughnasa* (*Dancing at Lughnasa*) de Brian Friel en 2003; *Billy l'éclaté* (*The Cripple of Inishmaan*) de Martin McDonagh en 2005; *Nuit d'Irlande* (*Night in November*), de Marie Jones en 2006. C'est incontestablement le directeur

artistique du Théâtre de La Manufacture, Jean-Denis Leduc, qui a joué un véritable rôle de promoteur auprès du milieu théâtral québécois : en 2001, La Manufacture présente *La reine de beauté de Leenane* (*The Beauty Queen of Leenane*) de Martin McDonagh; en 2002, *Howie le Rookie* de Mark O'Rowe; en 2004, *Doldrum Bay* de Hilary Fannin et *Tête première* (*Crestfall*), une pièce également signée Mark O'Rowe, en 2005.

Que ce théâtre de taille intermédiaire ait monté une production de *Howie le Rookie* n'étonne guère. Il s'agit d'un texte composé de deux longs monologues, véritables morceaux de bravoure pour de jeunes interprètes masculins, dont la portée sociale est indéniable puisqu'il établit un lien direct entre la pauvreté des personnages et les événements qui marquent leur trajet. Contrairement à celle de Brian Friel à Toronto, l'œuvre de Mark O'Rowe était, lors de la création d'*Howie le Rookie*, méconnue du public francophone de Montréal.

Serait-il abusif de voir dans l'accueil réservé par Montréal au théâtre irlandais, et à *Howie le Rookie* et à *Danser à Lughnasser* en particulier, un contre-exemple du phénomène décrit par Grene? Certes, là aussi le théâtre irlandais est considéré pour une part comme une marchandise importée, mais dans une moindre mesure qu'ailleurs. En effet, tout en évoquant à maintes reprises les origines irlandaises du texte et de son auteur, le directeur artistique du Théâtre de La Manufacture et la presse ont mis surtout l'accent sur la modernité du texte et la particularité de sa langue, langue dont on souligne plus l'originalité stylistique que le caractère régional. Manifestement, l'apport des immigrants à la société québécoise, mythifié par la culture populaire, n'a joué aucun rôle dans le fait qu'elle ait été retenue par Leduc, et seul le critique Jean St-Hilaire du *Soleil* de Québec y fait allusion indirectement, tout en soulignant lui aussi la modernité du texte et son aspect urbain¹².

Leduc écrit d'ailleurs :

Avant toute chose, son théâtre nous parle de qui nous sommes. Sincère et transparent, il sait fouiller l'âme humaine, ses vulnérabilités, ses désirs, ses forces et ses secrets. La langue de O'Rowe, comme celle de Choinière, est vive, urbaine, dangereuse, incisive et vraie. Elle a du souffle et respire la modernité (2002 : 3).

Howie the Rookie de Mark O'Rowe se déroule en entier dans un contexte urbain, ce qui explique qu'elle ait moins souffert de sa transposition à Montréal. Ses références culturelles sont celles des icônes occidentales du *fast food*, des films hollywoodiens et de la télévision américaine, compréhensibles à la fois par les publics dublinois et montréalais. Comme le constate la critique Amy Barratt du *Montreal Mirror* : « *Howie le Rookie* ressemble au titre d'une émission de télévision canadienne au sujet d'une équipe de hockey fictive¹³ » (2002).

C'est sans aucun doute l'une des raisons de la visibilité médiatique dont a bénéficié la pièce, et qui dépasse celle des autres pièces d'origine irlandaise montées dans la métropole québécoise depuis 2000. Car si le « nous » dont parle Leduc est celui du public montréalais, il est aussi le nom des résidents pauvres des quartiers défavorisés des grandes villes occidentales : « De bien des façons, ce Dublin-là, qui tombe à peine sous la coupe des lois ordinaires, ressemble à la zone de tant de grandes villes. Sa singularité s'amplifie toutefois grâce au regard imaginatif et sans fard que pose O'Rowe sur une telle faune » (2002 : B8), remarque Hervé Guay du *Devoir*.

Dans la version française, la mention de certains lieux connus à Dublin rappelle ponctuellement au spectateur que l'action se déroule dans la capitale irlandaise (la boutique Harry Moore, la « Mercy Loop », Dame Street, etc.). Néanmoins, le texte est dépourvu de toute mention d'une quête identitaire quelconque, thème récurrent dans la dramaturgie postcoloniale. Howie Lee, le protagoniste, est plutôt en quête de rédemption pour avoir été à l'origine de la mort de son petit frère, Moussey. Si le trajet de sa chute est raconté par cet antihéros lui-même, celui de sa rédemption est raconté après sa mort par un témoin, Rookie Lee. C'est ainsi que le public apprend que le premier conteur, au moment de paraître devant les spectateurs, était, en fait, un fantôme.

Il semblait acquis pour le metteur en scène Fernand Rainville que la présence sur scène d'un être fantasmagorique ne poserait aucun problème au public montréalais, alors qu'elle en avait posé un au public torontois de *Portia Coughlan*. Il n'a donc pas senti le besoin de l'explicitement scéniquement, pas plus qu'il n'a eu recours à des stratégies scéniques pour expliquer l'aspect atemporel de la pièce. Au contraire, il a situé l'action dans un *no man's land* spatial. L'espace scénique proposé par la scénographe, Patricia Ruel, évoquait un sous-sol ou une maison abandonnée, un espace neutre, clos, dépourvu de références culturelles particulières et ayant comme seule entrée une cage d'escalier au fond; quelques poutres en métal tombées du plafond soulignaient à la fois l'état de l'édifice et l'état d'esprit des personnages, déstabilisés qu'ils sont par les événements qu'ils racontent.

C'est aussi l'absence d'un horizon d'attente précis qui a donc permis au public montréalais d'évaluer le texte et l'histoire en tant que tels. Cette disponibilité du public s'explique par le fait que le théâtre québécois est moins réaliste que son homologue canadien-anglais et que bon nombre de fantômes traversent les pièces d'auteurs comme Michel Marc Bouchard et Jean Marc Dalpé, ce dernier étant par ailleurs étroitement associé au Théâtre de La Manufacture depuis son départ du Théâtre du Nouvel-Ontario de Sudbury. De plus, la langue d'O'Rowe se lit, tout comme celle de Carr dans *Portia Coughlan*, comme une version poétisée du vernaculaire irlandais, une approche dramaturgique qui retrouve également de fortes résonances au Québec : faut-il souligner

la parenté avec la langue des dramaturges Daniel Danis, Michel Tremblay et Claude Gauvreau (Blonde, 2003)? Si la presse a fait souvent mention de la particularité de la langue dramatique d'*Howie le Rookie* – notamment Marie-Christine Blais de *La Presse*, Josée Chaboillez du *Montréal Express* de la Société Radio-Canada et même Matt Radz du *Montreal Gazette* –, elle n'a jamais évoqué de difficulté de compréhension¹⁴.

C'est sur ce rapport particulier à la langue théâtrale qu'ont en commun les théâtres, irlandais et québécois, que repose la traduction d'Olivier Choinière : il propose une poésie « équivalente » à celle d'O'Rowe. Par exemple, dans l'ouverture du monologue de Rookie Lee, le personnage affirme « *Handsome bastard, I am. Bit attractive to the dollys, they're into me. / Find them easy to pick up, easy to get. / Break hearts an' hymens, I do.* », traduite en français par « J't'un beau salaud, c'est sûr. Pas d'ma faute si j'pogne avec les *babes*, qu'est-ce que tu veux, j'ai ça dans le sang. / Facile pour moi d'es attirer, encore plus facile d'es coucher. / Bourreau d'cœurs, briseur d'hymens, amen ». Même la comparaison la plus superficielle de ces brefs extraits indique que la parlure d'O'Rowe – dont une partie importante des mots sont transcrits phonétiquement afin d'imposer une prononciation précise aux interprètes anglophones – a été rendue par un français « joualisé », tout aussi « construit » que l'original.

C'est justement en évitant les contraintes d'un français normatif que l'efficacité sémantique et poétique de l'original a été conservée. Et puisqu'il est impossible de préserver un « accent » ou de reproduire les particularités syntaxiques du parler irlandais qui ont inspiré O'Rowe, Choinière a utilisé le vernaculaire québécois comme matériau pour créer un rythme, un souffle et une énergie aussi chaotiques que ceux de l'original, même si, par moments, l'aspect polysyllabique du français rend son texte plus verbeux que l'original. Le fait que la création langagière soit au cœur même du projet de monter *Howie le Rookie* dans une version française situe tout le projet loin des préoccupations mercantiles du théâtre occidental dont parle Grene.

Danser à Lughnasa occupe une place tout aussi importante dans les productions du théâtre irlandais contemporain sur les scènes montréalaises. La pièce a été créée dans le cadre d'une collaboration entre le théâtre dit national – le Théâtre du Nouveau Monde – et un théâtre régional – Le Bic – situé à quelques kilomètres de Rimouski. Il importe de souligner que le directeur artistique du Abbey, Ben Barnes, a mis en scène cette version traduite de l'original sans comprendre le français, et que le comédien qui jouait le rôle de Michael, Maxime Denommée, avait connu un grand succès un an plus tôt dans le rôle de Howie Lee. Sacrifiant de nouveau à certains clichés liés à l'identité irlandaise, la campagne promotionnelle montréalaise était largement axée sur le fait que les comédiennes de la pièce « dansaient », comme le souligne le communiqué de presse du Théâtre du Nouveau

Monde (2003). Ces circonstances pourraient donner à penser que cette production relevait elle aussi d'une marchandisation du théâtre irlandais.

Or la structure et les thèmes de *Danser à Lughmasa* déjouent les clichés normatifs que Grene associe à la vision de « l'Irlandais » présentée à l'étranger. C'est que Friel emprunte un modèle dramaturgique connu, à savoir « *The memory play* », dont l'exemple le plus célèbre demeure *La ménagerie de verre* de Tennessee Williams. Comme le personnage de Tom, celui de Michael est à la fois narrateur et personnage. Et, comme Tom, il commente l'action et décrit la vie de chacun des membres de sa famille qui habite le village fictif de Ballybeg, là où Friel situe la plupart de ses pièces.

Dans un lieu « typiquement irlandais » – la cuisine de la maison familiale où l'on retrouve, selon les didascalies, un poêle à tourbe, des lampes à l'huile et des seaux d'eau –, le personnage de Michael raconte les événements du mois d'août 1936 qui ont eu lieu peu de temps après le retour d'Afrique de son oncle Jack, ancien aumônier de l'armée britannique devenu prêtre missionnaire, et les visites surprises de son père gallois Gerry Evans, avant son départ pour la guerre en Espagne. Dans ce microcosme d'une Irlande libre, idéalisée et révolue, la même à laquelle rêvait tout un peuple à la suite de son indépendance, l'univers familial est au bord de l'effondrement. Une révolution industrielle imposée à l'île par des intérêts étrangers, ce même type d'investissement qui fera de l'Irlande actuelle un pays prospère, remet en cause l'existence même de ce clan.

Les trois personnages masculins font figure d'ombres dans cet univers matriarcal. Le fait que Kate, sœur aînée, ait participé à la guerre d'indépendance de l'Irlande, et qu'elle soit institutrice et seule salariée de la maison, lui confère la fonction de « mère symbolique » qui perd progressivement le contrôle de la maison et de la famille. Le narrateur souligne que la pièce se déroule en août, mois de l'ancienne fête du dieu païen Lugh nommée la *Lughmasa*. La musique des danses provient d'une radio qui porte le nom de ce même Dieu et incarne une modernité dont les femmes sont de plus en plus victimes, et contre laquelle les hommes ne peuvent les protéger. Comme la radio s'allume et s'éteint de façon inopinée, le passé païen et gaélique de ces Irlandaises, composante essentielle de leur identité pendant la période nationaliste, est de moins en moins « audible » ou présent dans leurs vies. Elles décident même de ne pas participer à la danse communautaire pour célébrer la moisson. Avant la fin de la pièce, le passé évoqué par le narrateur disparaît. Le spectateur apprend que les tantes Agnes et Rose s'exilent clandestinement après avoir perdu leur emploi et que la mère du protagoniste, Chris, passera sa vie dans une manufacture de gants pour faire vivre son fils illégitime. La mort de l'oncle Jack, dont l'esprit oscille entre une douce folie et la réalité, comme celle de Gerry Evans sont annoncées.

Selon les didascalies, le comédien qui incarne Michael n'intervient pas directement dans l'espace scénique des autres personnages. Quand il ne commente pas l'action, il prête sa voix à un autre lui-même, un enfant de sept ans auquel les autres personnages s'adressent mais que le public doit imaginer. En s'appuyant sur cette galerie de personnages, on peut conclure que « l'Irlandais » du passé est dépeint comme mourant, primitif (malgré lui), malade et combatif, et « l'Irlandais » du présent comme une absence, ce qui n'est pas sans rappeler certaines figures scéniques de Beckett. Cette pièce, considérée comme la plus importante du répertoire de Friel, fait ainsi référence à une vision nostalgique de l'identité irlandaise pour mieux souligner à quel point elle est désuète et révolue.

C'est cette dimension que le metteur en scène Ben Barnes a mise en valeur avec l'aide et la présence, lors des répétitions, de Kate Bligh, conseillère dramaturgique auprès du traducteur Paul Lefebvre. La scénographie de Guido Tondino respectait la simplicité souhaitée par l'auteur selon les didascalies : une cuisine, une cour extérieure et un champ au lointain composaient l'espace scénique, dans une logique d'épuration, d'observation et de contemplation. « Jamais la scène du TNM n'a semblé si vaste. Le ciel touche les champs, les champs touchent le ciel, à peine les personnages s'éloignent-ils qu'ils basculent dans l'immensité » (2003 : D4), écrit Anne-Marie Cloutier de *La Presse*. Hervé Guay du *Devoir* fait justement l'éloge d'un objet de contemplation qui aborde toute une série de questions pertinentes, dont celle d'une identité dépassée (2003).

L'anglais du texte original est beaucoup moins oralisé que celui d'O'Rowe et de bon nombre de traductions des pièces de Friel. Le français est plus normatif et, curieusement, ne rend pas les particularités lexicales et syntaxiques utilisées par les personnages de Gerry et de Jack, contrairement justement à la traduction hexagonale du même texte signée Jean-Marie Besset. Comme *Portia Coughlan* à Toronto, c'est la musique, un signe audible, qui évoque le caractère irlandais de l'œuvre. Selon le choix pertinent du traducteur et contrairement à celui de Besset, les chansons de guerre chantées par le personnage de Maggie – qui évoque par ailleurs la figure du nationaliste Eamon de Valera –, étaient en anglais, rappelant ponctuellement au public les origines étrangères de la pièce. Quant à la musique utilisée dans la production, elle était authentiquement irlandaise.

Au-delà des jugements que l'on pourrait porter sur la fonction du mercantilisme dans n'importe quel milieu théâtral et de son influence sur les choix artistiques des créateurs, ou sur les différences qui existent entre les pratiques respectives des deux métropoles canadiennes, ce bref bilan a permis de décrire des réalités qui remettent en question certains aspects de l'hypothèse de Grene. Le fait qu'un lieu récepteur d'une œuvre étrangère partage une langue avec la pièce abordée représente un handicap puisque le « sentiment » de proximité incite une communauté interprétative à proposer des lectures

moins réfléchies que celles d'un milieu artistique qui doit d'abord moduler un texte au moment d'en entreprendre la traduction. Les productions torontoises manifestent ainsi une relative occultation de certains référents de l'identité irlandaise. Annie Brisset a montré dans *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)* que le milieu théâtral québécois résistait à l'image même de « l'autre ». Or l'expérience du théâtre irlandais sur les scènes montréalaises depuis 2000 indique que le milieu, dans son ensemble, ne résiste plus à l'image de l'autre et cherche encore moins à le rapprocher indûment des normes locales. Au contraire, les animateurs des théâtres affichent les origines des textes qu'ils produisent, cherchent à en rendre les particularités et laissent aux spectateurs le loisir de faire un lien entre l'œuvre et leur propre expérience culturelle. Qui plus est, il n'est plus possible de catégoriser aussi nettement les fonctions du texte emprunté qui oscillaient, dans les années 80, ici comme ailleurs, entre l'appropriation et la mise à distance. Dans les choix des créateurs, ce sont les motivations artistiques qui prévalent.

Traduction de certaines sections de Sarah Migneron, revue par Dominique Lafon

Notes

1. « [P]henomenon of Irish drama as a commodity of international currency »; « it constitutes a separable category, fulfilling its own contrastive function in relation to the metropolitan mainstream ».
2. Tout comme Erika Fischer-Lichte, Patrice Pavis, dans son livre *Le théâtre au croisement des cultures*, privilégie le transfert de matériaux d'autres cultures dans la réalisation d'une *ostranenie*, c'est-à-dire pour rendre étrange la culture occidentale face à elle-même. Erika Fischer-Lichte, de son côté, note : « L'utilisation d'éléments étrangers, ou leur adoption dans une production, doit donc toujours être vue comme un processus de transformation culturelle au cours duquel les éléments extraits de l'autre culture sont gravés dans la culture concernée afin que leur potentiel spécial puisse évoluer ici et maintenant. » (« *The use of foreign elements, or the adoption of them in a production, is thus always to be understood as a process of cultural transformation in which the components extracted from the other culture are embedded in the own culture so that their special potential can evolve in the here and now.* ») (Voir Fischer-Lichte *et al.*, 1990 : 27-40).
3. « [T]here are audiences whose cultures produce presentations of a certain scale [...] who have the disposable income to support such presentations. »
4. Dans une critique rédigée pour www.offoffoff.com de la production présentée au Show World Theatre à New York, Joshua Tanzer parle d'« un énorme truc de magie au début du deuxième acte, lorsque se produit quelque chose de tout à fait impossible que [le spectateur] doi[t] tout simplement accepter » (« *giant chunk of magic at the beginning of the second act, when something thoroughly*

impossible happens and you just have to go along with it») (2002). Le critique de théâtre du *Post-Gazette*, Christopher Rawson, parle pour sa part de la possibilité d'« une projection dans le futur, mais peut-être s'agit-il d'une autre réalité possible » (« *a flash forward, but perhaps it's an alternative possibility* ») (2001 : 7).

5. Voir Csilla Bertha et Donald Morse (1994). Cette collection d'essais examine la présence du surnaturel et du fantastique dans une gamme de textes dramatiques et littéraires irlandais.

6. L'étude de la mise en scène de Natalie Harrower de la pièce *Portia Coughlan* est fondée sur des entrevues et des conversations inédites ainsi que sur l'observation du processus de répétition et sur les représentations elles-mêmes.

7. Christopher Hoile reproche à deux des acteurs de *Portia Coughlan* d'avoir échoué à « maîtriser le dialecte irlandais » (« *master the Irish dialect* ») (2001); dans sa critique de la pièce *The Weir* pour le *Toronto Sun*, Kieran Grant félicite les acteurs d'avoir « bien réussi à recréer des accents irlandais » (« *a commendable job of recreating Irish accents* ») (2000).

8. « [S]wanky accent »; « *And he was born in the village of Kilmeeady in County Limerick for God's sake! I never really did warm to that man.* »

9. « *He was so excited, there was no trace of the posh accent.* »

10. « [I]nterpretive community ».

11. Noel Ignatiev trace la progression sociale des Irlandais aux États-Unis, mais une grande partie de sa théorie s'applique aussi au Canada. Voir aussi (Brown, 1985). Terence Brown ne se penche pas explicitement sur le Canada, mais son enquête sur les circonstances qui ont mené à l'émigration massive des années 40 et 50 illustre les origines de la majorité des émigrants irlandais.

12. « Une Irlande étonnante se raconte au Périscope, *une Érin plus verte par la truculence de la langue que par la patine de ses dures ruelles aux façades délavées*. Le Théâtre de La Manufacture réussit parfaitement notre initiation à l'imaginaire provocant du jeune dramaturge Mark O'Rowe. Les oreilles trop délicates mises à part, on voit mal qui pourrait résister à la tension taraudante et divertissante d'*Howie le Rookie*. [...] D'une écriture urgente et haletante faite de fragments auxquels l'excitation et l'art consommé du conteur O'Rowe confèrent un sens immédiat, *Howie le Rookie* est un texte urbain, hurlant et cruel sur une frange pauvre en mal de tendresse et d'espoir. Ses références à l'imagerie religieuse ne sont jamais soulignées en gras, mais elles sont nombreuses et on peut voir en la pièce une Passion profane. Howie ne se fait-il pas le sauveur du Rookie en rachat d'une faute dont on ne saurait humainement le tenir coupable? [...] *La fable est actuelle, mais on a là une illustration de la grande tradition des conteurs irlandais.* » (St-Hilaire, 2004 : B5. Nous soulignons.)

13. « *Howie le Rookie sounds like the title of a Canadian TV show about a fictional NHL team.* »

14. Josée Chaboillez : « [C]'est une langue de la rue, violente, directe et, en même temps, pleine de résonance, pleine d'images et de poésie et Olivier Choinière a vraiment réussi à rendre, à traduire tous ces aspects-là » (2002). Marie-Christine Blais : « [U]n véritable cinéma parlant à deux voix, adapté de façon exceptionnelle par Olivier Choinière, soutenu avec une trame sonore et des éclairages qui « opèrent » au quart de tour. Direct, intense, facinant, *rough and...soft.* » (2002 : D7). Matt Radz : « Si vous aimez le théâtre présenté en langue étrangère... *Howie the Rookie* est joué dans

un dialecte qui n'est très certainement pas américain » (2002 : D5) – « *If you like your theatre in foreign languages... Howie the Rookie is in a dialect that certainly isn't American* ».

Bibliographie

- AL-SOLAYLEE, Kamal (2001), « No Smoke Without Fire », *Eye*, 11 octobre, [En ligne], [http://www.eye.ent/eye/issue/issue_10.11.01/arts/tillsonburg.php] (23 octobre 2006).
- BARRATT, Amy (2002), « Les Fighting Irish », *Montreal Mirror*, 28 mars, [En ligne], [<http://www.montrealmirror.com/ARCHIVES/2002/032802/theatre1.html>] (23 octobre 2006).
- BELL, Karen (1997), « Not the Only Game in Town Anymore », *Performing Arts and Entertainment in Canada*, vol. 30, n° 4 (printemps), p. 3-5.
- BENNETT, Susan (1997), *Theatre Audiences*, New York, Routledge.
- BERTHA, Csilla, et Donald MORSE (1994), *Worlds Visible and Invisible: Essays on Irish Literature*, Debrecen, Lajos Kossuth University.
- BLAIS, Marie-Christine (2002), « *Howie le Rookie* : dur et exceptionnel », *La Presse*, 30 mars, p. D7.
- BLONDE, David (2003), « De Gauvreau à Danis : repères pour une poétique de la langue théâtrale ». Thèse de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa.
- BORELLO, Christine (1994), « Un réservoir d'altérité : le répertoire allemand dans le théâtre québécois », *Théâtre/Public*, n° 117 (mai-juin), p. 55-63.
- BRISSET, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Éditions du Prémabule.
- BROWN, Terence. (1985), *Ireland: A Social and Cultural History, 1922 to the Present*, Londres, Fontana Press.
- CARR, Marina (1999), *Portia Coughlan*, dans *Marina Carr Plays 1*, Londres, Faber & Faber.
- CLOUTIER, Anne-Marie (2003), « Bain de douceur », *La Presse*, 29 mars, p. D4.
- COULBURN, John (2001), « Working it out in Tillsonburg », *Toronto Sun*, 19 octobre, [En ligne], [<http://jam.canoe.ca/Theatre/Reviews/T/Tillsonburg/>] (23 octobre 2006).
- CHABOILLEZ, Josée (2002), « Le théâtre de La Licorne présente *Howie le Rookie* », *Montréal Express*, Première Chaîne de Radio-Canada, 21 mars, retranscription.
- DOYLE, Maria (2006), « Dead Center: Tragedy and the Reanimated Body in Marina Carr's *The Mai* and *Portia Coughlan* », *Modern Drama*, vol. 49, n° 1 (printemps), p. 41-59.
- FISCHER-LICHTE, Erika, Josephine Riley et Michael Gissenwherer (dir.) (1990), *The Dramatic Touch of Difference*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- FRIEL, Brian (1990), *Danser à Lughnasa*, trad. Paul Lefebvre (2003), inédit.
- FRIEL, Brian (1990), *Danser à Lughnasa*, trad. Jean-Marie Besset (1996), Paris, Éditions théâtrales.

- FRIEL, Brian (1999), *Molly Sweeney*, dans *Brian Friel : Plays 2*, Londres, Faber & Faber.
- FRIEL, Brian (1999), *Molly S.*, trad. Alain Delahaye, Arles, Leméac/Actes Sud.
- GUAY, Hervé (2002), « Monologues de Dublin », *Le Devoir*, 25 mars, p. B8.
- GUAY, Hervé (2003), « Forces souterraines : *Danser à Lughnasa* est une chronique lente et sensible d'une finesse d'exécution et de réflexion remarquable », *Le Devoir*, 31 mars, p. B8.
- GRANT, Kieran (2000), « The Weir Serves up a Sobering Experience », *Toronto Sun*, 18 novembre, [En ligne], [http://xjam.canoe.ca/Theatre/Reviews/W/The_Weir/2000/11/18/742597.html] (23 octobre 2006).
- GRENE, Nicholas (1999), *The Politics of Irish Drama*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HOILE, Christopher (2001), « Irishmen with Baggage », *Stage Door*, novembre, [En ligne], [<http://www.stage-door.org/reviews/mise2001g.htm>] (23 octobre 2006).
- HOILE, Christopher (2001), « A Haunting Irish Mystery », *Stage Door*, décembre, [En ligne], [<http://www.postgazette.com/magazine/20010328portia7.asp>] (23 octobre 2006).
- IGNATIEV, Noel (1995), « From Protestant Ascendancy to White Republic », *How the Irish Became White*, New York, Routledge, p. 148-176.
- KERSHAW, Roger, et Jim LINGERFELT (2001), « Molly Sweeney », *Stage Door*, février.
- KNOWLES, Ric (2004), *Reading the Material Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LAHR, John (1999), « The Bejaysus Factor », *The New Yorker*, 12 avril.
- LEDUC, Jean-Denis (2002), « Mot du directeur artistique », dans le *Dossier de presse de Howie le Rookie*.
- LIONNET, Françoise (1995), *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*, Ithaca, Cornell University Press.
- MCAULEY, Gay (2003), *Space in Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- O'ROWE, Mark (1999), *Howie the Rookie*, Londres, Nick Hern Books.
- O'ROWE, Mark (1999), *Howie le Rookie*, trad. Olivier Choinière (2002), inédit.
- PAVIS, Patrice (1990), *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti.
- RADZ, Mart (2002), « Dublin's Underbelly, Montréal-style », *The Gazette*, 11 avril, p. D5.
- RAWSON, Christopher (2001), « Stage Review: Portia is Drenched in Grim Yruths », *Post-Gazette*, 18 mars, p. 7.
- ST-HILAIRE, Jean (2004), « Howie le Rookie, un enfer des plus divertissants », *Le Soleil*, 15 avril, p. B5.
- TANZER, Joshua (2002), « Too surly, with love », 21 mars, [En ligne], [<http://www.offoffoff.com/theater/2002/portiacoughlan.php3>], (16 octobre 2006).
- THÉÂTRE DU NOUVEAU MONDE, « Dansez à Lughnasa », communiqué de presse, [En ligne], [http://www.tnm.qc.ca/fr/programme/saison_02_03/communique/lughnasa.htm], (16 octobre 2006).
- TODD, Loreto (1999), *Green English*, Dublin, O'Brien Press.