Document généré le 26 sept. 2024 17:24

Jeu
Revue de théâtre

D'où cela vient-il? Réflexions sur la réception critique du théâtre francophone récent à Toronto

Robert Wallace

Numéro 49, 1988

URI : https://id.erudit.org/iderudit/243ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Wallace, R. (1988). D'où cela vient-il? Réflexions sur la réception critique du théâtre francophone récent à Toronto. *Jeu*, (49), 8–23.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1988

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Pericles Prince of Tyre, by William Shakespeare de René-Daniel Dubois au Theatre Passe-Muraille. Photo: Ken Martin.

d'où cela vient-il?

réflexions sur la réception critique du théâtre francophone récent à toronto

Je serais tenté d'appeler cela une occasion historique: le 20 mai dernier, à 17h, presque toute la distribution des *Feluettes* de Michel Marc Bouchard, dans la production du Petit à Petit, s'est rassemblée sur le petit plateau du café-théâtre niché en bas du Factory Theatre de Toronto pour présenter la première lecture publique de *Lilies*. Tel est le titre de la traduction anglaise (de Linda Gaboriau) de cette pièce qui, dans sa version originale, avait ravi les publics de Montréal, d'Ottawa et de Québec au cours de la même saison. La veille, la première de ces deux lectures de pièces canadiennes-françaises en traduction avait permis au *Chien* de Jean-Marc Dalpé, retravaillé par Maureen LaBonté, de recevoir un accueil enthousiaste d'une salle d'environ quarante personnes. La lecture du 20 mai, cependant, devait être très différente. *Le Chien* avait été présenté par une équipe d'acteurs anglophones connus du milieu théâtral torontois, qui, sous l'habile direction de Jackie Maxwell, directrice artistique du Factory, ont pu endosser à la fois la vie et la langue de leurs personnages avec confiance et aisance. Mais pour l'équipe francophone de *Lilies*, la partie était infiniment plus difficile. Certes, les acteurs connaissaient leurs personnages mieux que n'importe qui — les ayant joués presque un an —, seulement ils maîtrisaient mal l'anglais. Allaient-ils pouvoir faire passer la traduction auprès d'un public anglophone?

Nul doute que la question était présente à l'esprit non seulement de Linda Gaboriau, assise impatiemment dans la salle à côté de Michel Marc Bouchard, mais aussi d'André Brassard dont la mise en scène a été pour beaucoup dans le succès de la pièce en français. Comme pour donner aux acteurs un soutien supplémentaire, mais aussi pour lire les indications scéniques éclairant les mouvements de la pièce d'une époque à l'autre, Brassard s'est assis d'un côté du plateau. La musique de la production originale, qui servait d'introduction à la lecture, comme l'utilisation du costume de Monseigneur Bilodeau et la présence d'un gros bouquet de lis (*lilies* en anglais) dans un vase à l'avant-scène semblent avoir eu pour objectif de souligner la théâtralité de la lecture en évoquant l'ambiance rituelle de la production originale. En somme, avant même de commencer, la lecture avait davantage l'air d'une production que celle du *Chien*; je me suis demandé si cela devait jouer un rôle compensatoire.

Pas du tout. La lecture de *Lilies* cet après-midi-là devait être, pour tous, un succès extraordinaire. Toutes les craintes quant à l'audace de faire appel à la distribution originale se sont vite estompées devant l'adresse et l'aplomb des acteurs. Leur accent a plutôt ajouté à l'impact de l'événement en conférant plus d'authenticité au contexte régional de l'oeuvre. Aussi le public a-t-il accueilli la pièce et les interprètes avec une générosité émotive que j'ai rarement pu observer dans un théâtre torontois. À mes yeux et selon d'autres personnes

présentes dans la salle, la traduction, la lecture et la réception ont ensemble fait de cet événement une expérience émotionnelle plus intense que la production originale de la pièce à la Salle Fred-Barry de Montréal. La fin de la lecture a provoqué non seulement des applaudissements nourris mais aussi des larmes chez plusieurs; sur la scène et dans la salle, les gens semblaient partager le sentiment d'avoir vécu une expérience unique.

Le succès de cette lecture et la grande attention qu'elle a suscitée dans l'«élite» théâtrale torontoise[1] montrent quel intérêt croissant pour le théâtre et les textes québécois existe là depuis quelques années. Comme on le constate dans la liste qui figure en annexe — liste qui exclut les ateliers, les lectures et les spectacles sans texte comme celui du Cirque du Soleil, venu en 1986 et encore cette année —, les productions de pièces d'auteurs francophones, à la fois en français et en traduction, sont devenues une partie essentielle de la saison théâtrale torontoise. En fait, le Québec offre maintenant au public de Toronto plus de pièces que toute autre région du Canada. Cela est logique, vu l'immense production du théâtre franco-québécois (certains diraient que c'est tant mieux), mais les résultats ne sont pas toujours heureux. Les différences historiques entre le Québec et le Canada anglais, qui contribuent au maintien de nos deux cultures fondamentales, sont inscrites dans nos approches différentes de la pratique théâtrale: soit, simplement, ce que nous créons sur nos scènes et comment nous le créons[2]. Il peut être très problématique d'essayer de «jeter un pont» entre ces différences en faisant voyager le théâtre d'une culture à l'autre, car c'est souvent une manière d'éliminer ce qui nous distingue plutôt que de le reconnaître et de l'expliquer.

Hélas!, trop de dramaturges québécois ont subi des productions bornées de leurs oeuvres au Canada anglais depuis quelques années, pour que l'on puisse envisager avec optimisme l'intérêt accru des Torontois pour les textes francophones. À cet égard, les deux exemples les plus évidents sont *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois et *l'Homme gris* de Marie Laberge. Le plus inquiétant, et certains de ces auteurs y ont assisté avec stupéfaction, ce fut le succès critique ou commercial de ces productions ratées. Tel fut le sort de *Being at home...* monté au Tarragon Theatre. Ainsi, une production qui subirait un échec à Montréal peut réussir à Toronto — et vice versa —, chose que quelques compagnies québécoises ont découverte douloureusement en emmenant un succès montréalais à Toronto. Par exemple, le *Hamlet-Machine* de Carbone 14 fut traité de «connerie prétentieuse» (*pretentious bulltwaddle*[3]) par Robert Crew, critique de théâtre au *Toronto Star*, lorsqu'il a été présenté au Du Maurier World Stage en juin dernier. Convaincu que de tels exemples en disent autant sur l'état du théâtre, et de la critique, dans les deux villes que sur les productions elles-mêmes, j'ajouterais qu'ils mettent en évidence certains de nos problèmes transculturels.

l'accueil des journaux

À mon avis, on peut se rendre compte de l'éventail des réactions suscitées par les

1. Dans cette salle se trouvaient une cinquantaine de personnes, parmi lesquelles des représentants des principaux théâtres de Toronto tels Bill Glassco, codirecteur artistique du Canadian Stage Company (le plus grand théâtre au Canada anglais), Lilie Zendel, directrice artistique du Festival Du Maurier World Stage et Ernest Schwartz du Groupe Mirvish, à qui appartient le Royal Alexandra Theatre. En outre, des représentants du Conseil des arts du Canada, de Playwrights Canada, du Centre National des Arts, ainsi que plusieurs auteurs, acteurs et metteurs en scène indépendants faisaient de cette salle un public extrêmement influent.
2. Cette question est traitée plus amplement dans mon article: «Towards an Understanding of Theatrical Difference», publié dans *Canadian Theatre Review* 55, été 1988, p. 5-14.
3. Ce terme est une version adoucie et plus «journalistique» (soit: enfantine, ou puritaine) de *bullshit*; le mot *twaddle* tout seul peut être traduit par ânerie ou fadaise. N.d.t.

productions récentes des auteurs canadiens-français et des compagnies québécoises à Toronto en examinant les critiques parues dans la presse quotidienne. Comme je l'ai déjà souligné, cependant, ces critiques doivent être prises pour des réactions subjectives d'individus dont l'opinion, souvent, n'est pas partagée, que ce soit à Toronto ou à l'extérieur de la ville. D'ailleurs, nous le savons, il est rare qu'un critique ait la même réaction qu'un autre à un spectacle. Ainsi, on peut comparer les titres de deux critiques d'une traduction de *Bonjour, là, bonjour* de Michel Tremblay produite au CentreStage en novembre 1986: dans le *Toronto Star*, Robert Crew intitulait son article «New Bonjour a disappointment», tandis que dans le *Globe and Mail*, Ray Conlogue notait «Bonjour, la [*sic*], touches the heart[4]». Par ces comparaisons élémentaires, je cherche à faire reconnaître l'impossibilité d'une critique «objective», mais aussi à souligner que toute critique — que je définirais globalement comme un exercice d'interprétation et d'évaluation — est marquée idéologiquement par la situation sociale de son auteur. Cela inclut évidemment plusieurs facteurs, dont un particulièrement important qui consiste dans la «localisation» de l'oeuvre ou, pour employer littéralement une expression populaire, qui consiste à savoir «d'où ça vient». C'est là un aspect essentiel lorsque la pièce provient — et est perçue comme représentante — d'une autre culture. À cet égard, j'estime que les critiques chargés de rendre compte de l'oeuvre devraient tenter de la mettre en contexte dans le temps et l'espace, en s'inspirant non seulement des communiqués et des notes de programme fournis par le théâtre mais aussi, et surtout s'il s'agit d'une création ou de la pièce d'un auteur inconnu, des articles, des entrevues et des critiques antérieures qui situent l'oeuvre dans sa culture originale. Ces documents sont d'ailleurs facilement disponibles grâce au personnel de recherche des bibliothèques publiques et de celles des organes de presse.

Cela dit, je dois ajouter qu'à mon avis, *tous* les interprètes d'une pièce devraient s'efforcer de considérer jusqu'à un certain point son contexte social: cela inclut les metteurs en scène, les scénographes et les comédiens, qui transforment le texte en théâtre, mais aussi, bien sûr, le traducteur du texte le cas échéant et, en dernière analyse, les spectateurs à qui il est présenté. Lire un texte — soit, dans ce cas, voir une pièce — est en effet un acte d'interprétation à peine distinct de la traduction proprement dite. Aussi je trouve que finalement, le lecteur ou le spectateur partage avec le traducteur la responsabilité de récrire l'original, quoique, bien sûr, seulement dans la réception de la représentation[5] ou par elle. Certes, si l'on s'attend généralement à ce que le traducteur d'une pièce restitue l'original de la manière la plus complète possible — ce qui exige une recherche, voire une connaissance du contexte —, on attend rarement du public qu'il explore le contexte d'une oeuvre, son sujet, son auteur, avec la même assiduité. Selon l'opinion la plus courante, un texte, s'il est «bon», se suffit à lui-même. Ses qualités «universelles» lui permettent de transcender ses particularités (ou ses «limites») de temps et d'espace et d'atteindre une

4. Robert Crew, «New Bonjour a disappointment», *Toronto Star*, 28 novembre 1986 et Ray Conlogue, «Bonjour, la, touches the heart», *Globe and Mail*, 29 novembre 1986. Il est intéressant de noter que cette polarisation dans les réactions est identique à celle des critiques qui ont rendu compte de la première production de la version anglaise de cette même pièce en février 1975 dans les mêmes journaux. Dans le *Toronto Star*, le critique de l'époque Urjo Kareda appelait *Bonjour, là, bonjour* «the most deeply flawed of [Tremblay's] plays we've seen in Toronto» («la plus imparfaite des pièces [de Tremblay] vues à Toronto»), tandis que Herbert Whittaker, écrivant alors pour le *Globe and Mail*, appelait la pièce «the most fascinating of the Montreal playwright's work» («la plus fascinante de l'oeuvre du dramaturge montréalais»). Voir Urjo Kareda, «Cast stranded in new play lacking reality», *Toronto Star*, 3 février 1975 et Herbert Whittaker, «Bonjour, La [*sic*], Bonjour a fascinating creation», *Globe and Mail*, 3 février 1975.
5. À cet égard, il est utile de considérer l'argument de Susan Sontag, selon qui «the task of interpretation is virtually one of translation. The interpreter says, Look, don't you see that X is really — or, really means — A? That Y is really B? That Z is really C?» («l'interprétation est virtuellement un travail de traduction. L'interprète dit: Regardez. Ne voyez-vous pas que X est en réalité — ou veut dire — A? que Y est en réalité B? que Z est C?») Susan Sontag, *Against Interpretation*, New York, Dell Publishing, 1967, p. 5.

signification pour le lecteur, même si ce dernier ne sait rien de ses origines.

En insistant comme je le fais sur la mise en contexte d'une oeuvre théâtrale, je tiens à souligner que je ne plaide pas pour la recherche de «l'intention de l'auteur»; cette position critique consiste à percevoir le texte comme une (simple) médiation entre un lecteur et un écrivain, dont il faut saisir «correctement» les intentions au moment de la création de l'oeuvre pour bien la comprendre. Une telle approche me paraît aussi fausse que de soutenir qu'il existe une signification «universelle[6]». Je souscrirais plutôt à certaines théories critiques post-structuralistes qui veulent que si les intentions de l'auteur écrivant ne sont pas nécessaires à la signification du texte, il nous faut quelques repères sur sa situation sociale et temporelle pour tirer du texte *davantage* de signification. Comme l'explique le théoricien américain Robert Scholes:

> The writer, the reader, and the text — all are coded: by language, the most comprehensive code, and by other social and institutional systems that can be described and understood in terms of the notion of code... A text is always read by a historical person, a person, that is, located at a specific point in a cultural tradition[7].

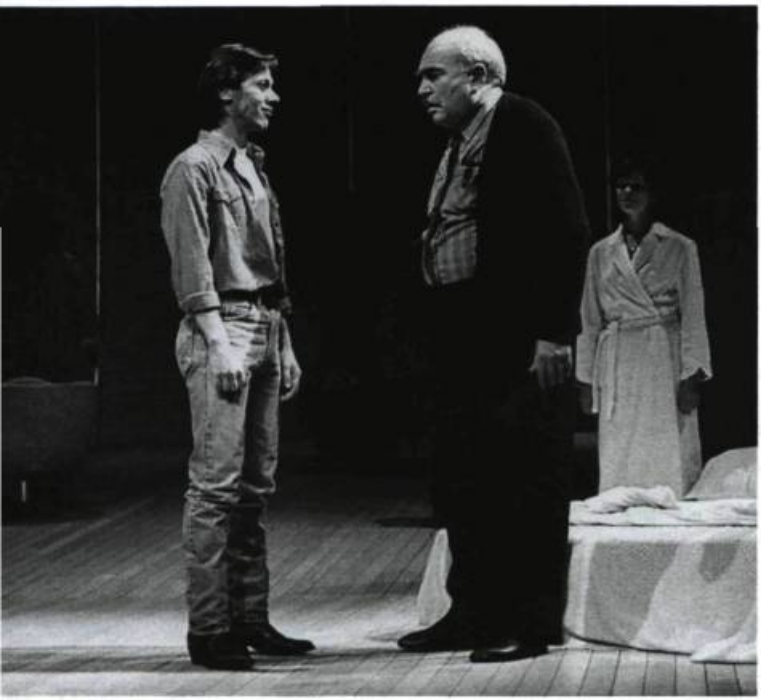
Il s'ensuit logiquement qu'un texte est toujours *créé* par une personne historique. Et reconnaître ainsi l'historicité de l'auteur et du lecteur — leur situation culturelle —, c'est accepter la contribution du temps et du lieu à la construction du sens. D'après moi, ignorer l'importance de l'historicité revient à effacer les différences qui fondent et élaborent notre identité individuelle et sociale. Or ce sont ces différences qui inspirent et enrichissent notre expression culturelle. Plus important peut-être, c'est aussi cela qui rend possible l'appropriation de notre travail par d'autres qui le «récriraient» selon leurs propres cadres de référence, peu importe le contexte de son élaboration. C'est là une dangereuse éventualité pour ceux qui croient comme moi aux mérites du pluralisme social; à nos yeux, instaurer et protéger une *différence* est une stratégie importante visant à parer aux effets homogénéisants de l'hégémonie culturelle américaine.

le torontocentrisme

Évidemment, cette problématique est essentielle pour les traducteurs amenés à créer des textes à la fois «fidèles» à leurs sources et efficaces dans leurs nouvelles incarnations. Dans la mesure où l'on estime tout le processus de production interculturelle comme une tentative par une culture d'en «traduire» une autre dans ses propres termes — soit en montant une pièce à partir d'un texte ou (simplement) en assistant à un spectacle en tournée —, je dirais aussi que cette question est au coeur même des rapports entre les théâtres français et anglais au Canada. En fait, mon intérêt pour la réception des pièces québécoises à Toronto vient d'un malaise que j'éprouve quant à l'attitude que semblent avoir à leur égard non seulement les critiques qui en rendent compte, mais aussi les compagnies qui les produisent. En un mot, je qualifierais ces attitudes de «torontocentriques» : elles ajoutent aux récriminations traditionnelles — qu'on discerne surtout dans l'Ouest canadien —

6. Bien que la Nouvelle Critique dans les années quarante (avec Richards, Leavis *et al*) ait efficacement discrédité les approches valorisant l'intention de l'auteur, elle était fondée sur des prémisses encore plus inquiétantes: l'idée que le texte puisse être interprété et jugé comme un objet autonome, en négligeant totalement ses rapports avec la situation sociale de l'auteur ou celle du récepteur. Si la Nouvelle Critique a donc servi un (heureux) coup de butoir à la critique biographique, elle a en même temps mis en veilleuse l'évolution de l'approche sociologique selon laquelle non seulement le lieu et le temps, mais aussi le genre et la classe influent considérablement sur la création et la réception du texte.

7. «L'auteur, le lecteur et le texte: tout est codé. Par le langage, qui est le code le plus complet, et par d'autres systèmes sociaux et institutionnels que l'on peut décrire et comprendre en termes de code... C'est toujours une personne historique qui lit un texte, une personne située en un lieu précis et dans une tradition culturelle.» Robert Scholes, *Textual Power: Literary Theory and the Teaching of English*, New Haven, Yale University Press, 1985, p. 47.



Stephen Ouimette, Donald Davis et Deborah Grover, dans la production de *Bonjour, là, bonjour* de Michel Tremblay, mise en scène par François Barbeau, en 1986. Production du Centre Stage Company. Photo : Nir Bareket.

voulant que les institutions artistiques torontoises souffrent d'une arrogance égocentrique qui les mène soit à s'approprier soit à rejeter tout ce qui leur apparaît foncièrement original. Il est clair que ces attitudes sont parfois celles des compagnies produisant du théâtre canadien-français à Toronto (aussi bien en français comme au Théâtre du P'tit Bonheur, rebaptisé Théâtre Français de Toronto, qu'en traduction anglaise comme au Tarragon ou dans d'autres théâtres cités en annexe). Cependant, je ne puis en parler que lorsque ces opinions sont rendues publiques. D'où le fait que je me base sur des critiques torontoises pour rédiger cet article.

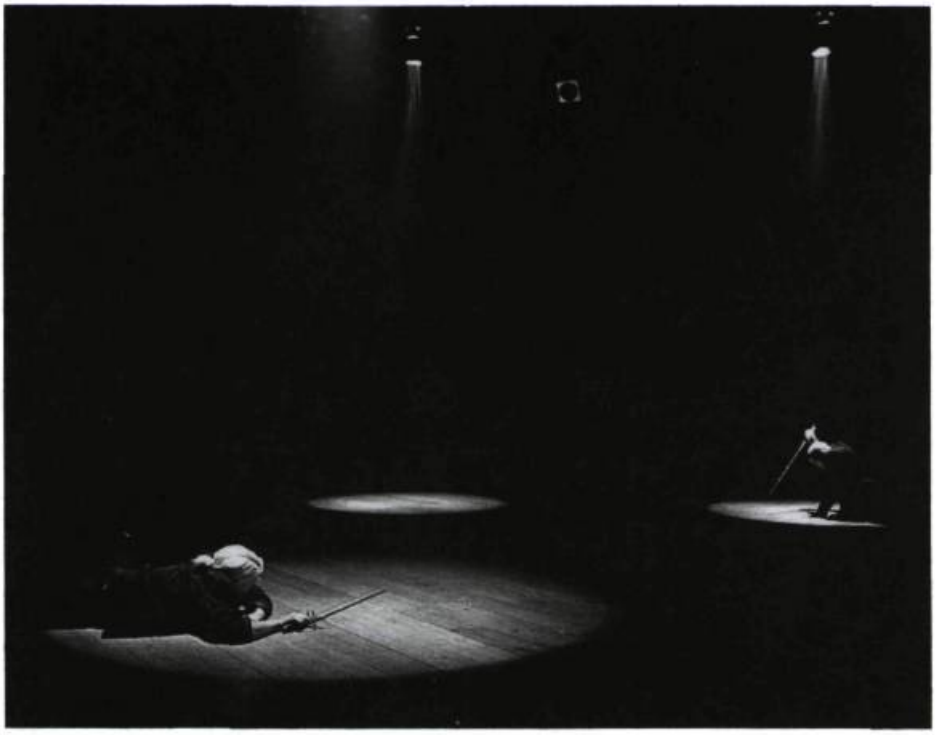
Pour ouvrir le débat sur quelques exemples récents, il est utile de relire un extrait d'un article paru il y a plusieurs années sous la plume de Herbert Whittaker, considéré par plusieurs comme le doyen des critiques canadiens-anglais, car il touche plusieurs cordes qui continuent de résonner dans les travaux de plusieurs de ses collègues sur le théâtre francophone. À propos de la première de *Forever Yours, Marie-Lou* (traduction de *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay), Whittaker note dans le *Globe and Mail* du 15 novembre 1972 :

> We were watching hard to see what makes Tremblay tick, of course, but also to see what makes the Montrealers tingle, theatrically. Our response, we recognized, was hedged by an element of curiosity and envy. As we appreciated the skill with which Tremblay led us over old, rocky ground, we had to suppress an urge to pop up and say «I knew that! Teacher, I knew that. Everybody knows that!»[8]

8. «Nous observions attentivement pour voir ce qui fait marcher Tremblay, bien sûr, mais aussi pour voir ce qui fait vibrer théâtralement les Montréalais. Nous reconnaissions que notre réponse était biaisée par la curiosité et l'envie. Tout en appréciant le talent avec lequel Tremblay nous menait sur un vieux terrain rocailleux, nous devions réprimer le désir de bondir en criant «je savais, professeur, je le savais! Tout le monde sait ça!»» Herbert Whittaker, «Forever Yours offers some familiar novelty», *Globe and Mail*, 15 novembre 1972.

Il est impossible de savoir exactement ce que Whittaker «savait» dans la traduction de John Van Burek et Bill Glassco, mais l'attitude qui sous-tend sa réponse est claire: la pièce a réussi parce qu'elle touche un domaine «familier». On trouve d'ailleurs ce mot dans le titre de la critique. Autrement dit, les Torontois n'ont pas à envier les Montréalais pour leur abondance théâtrale, car ce théâtre n'est pas différent de ce qu'ils «connaissent» déjà. Point n'est besoin donc de savoir d'où vient la pièce puisque en définitive, elle est comme celles qu'on peut voir à Toronto. Voilà comment on écarte du revers de la main des différences culturelles.

Soyons juste; il y a ironiquement une vérité dans les remarques de Whittaker, car il rend compte d'une production dont le texte n'est pas, littéralement, de Michel Tremblay mais bien de deux Torontois qui l'ont traduit. Or Whittaker et la plupart des critiques ne parlent pas de cela. Ils prennent rarement en compte le degré de transformation que la traduction fait subir au texte original, pour créer, en un sens, une nouvelle oeuvre. Pourtant, comme le prouvent déjà les titres de trois traductions d'un autre texte de Tremblay — *En pièces détachées* —, celles-ci peuvent autant varier entre elles que par rapport à l'original. Ainsi, la première version de cette oeuvre jouée au Manitoba Theatre Centre le 17 janvier 1973 avait pour titre *Like Death Warmed Over*; à Vancouver, le 10 octobre 1974, la pièce s'appelait *Broken Pieces*; et à Toronto en 1975, elle fut réintitulée *Montreal Smoked Meat*. En considérant que chaque production d'une pièce diffère des autres, même dans la langue d'origine, les écarts entre une traduction et le texte premier seront évidemment encore plus grands. En conséquence, lorsqu'un critique choisit de traiter du texte d'une production comme s'il s'agissait de l'original, non seulement ignore-t-il le travail du traducteur, mais



Fort mal accueilli à Toronto: le *Hamlet-Machine* de Carbone 14. Photo: George Smid.

il mésinterprète aussi celui de l'auteur. Par exemple, de qui parle Robert Crew dans cet extrait d'une critique de *Provincetown Playhouse, July 1919* présentée à Toronto? Il semble que ce soit de Normand Chaurette, l'auteur du texte français, mais ce doit être aussi de William Boulet qui l'a traduit:

> The writing is evocative, exploring the impulses that trigger art, genius and madness, and tinged with sardonic humour. Like Pirandello, Chaurette juggles reality and illusion within the context of theatre. Like his Quebec colleague Michel Tremblay, he daringly bends time, allowing characters from different decades to interact[9].

Par comparaison, le compte rendu que fait Jean Cléo Godin de la version publiée de la traduction distingue clairement celle-ci de l'original:

> To my mind, Normand Chaurette's *Provincetown Playhouse, July 1919* is indeed one of the finest pieces of writing in Québécois theatre, and this English translation conveys the same sober beauty of this play about beauty, death and madness[10].

Serait-ce trop demander que le critique journaliste reconnaisse au moins cette distinction dans ses articles?

traduction et visibilité

Les critiques torontois ne sont pas les seuls à négliger, pour ne pas parler d'évaluer, la médiation que constitue la traduction dans la présentation de pièces de langue française en anglais. En fait, leur attitude reflète simplement une insensibilité générale des Canadiens face aux questions de la traduction. La publication récente de la version anglaise du *Vrai Monde?* de Michel Tremblay par l'éditeur vancouverois Talonbooks, par exemple, ne comporte aucune mention sur la couverture ou sur la page titre que *The Real World?* est la traduction d'un texte français. Les noms des traducteurs (encore John Van Burek et Bill Glassco) sont à peine visibles dans la page de catalogage. Cette négligence, ajoutée à un long texte de Tremblay en anglais à l'endos du livre, pourrait laisser croire au lecteur que l'auteur a écrit la pièce en anglais.

La confusion qui résulte d'une publication aussi bâclée devrait inquiéter au plus haut point Tremblay et ses traducteurs. Elle devrait aussi, à mon avis, troubler tous ceux d'entre nous qui oeuvrent aux productions interculturelles. De telles inadvertances institutionnalisent, sous forme de livre, l'appropriation d'une culture par une autre[11]et perpétuent une attitude cavalière vis-à-vis de la traduction qui est plus évidente dans la presse populaire. Cela peut mener à des malentendus et à des ressentiments, comme l'illustrent bien deux critiques de la traduction de *La terre est trop courte, Violette Leduc* de Jovette Marchessault, production du Nightwood Theatre présentée au Theatre Centre en mai 1986. Traitant de la pièce dans le *Toronto Star*, Henry Mietkiewicz a attaqué le texte sans dire qu'il s'agissait d'une traduction de Suzanne de Lotbinière-Harwood. Résultat: il a non seulement critiqué Jovette Marchessault, mais dévalué le travail de Violette Leduc, la romancière française dont

9. «L'écriture est évocatrice et teintée d'un humour sardonique. Elle explore les impulsions qui déclenchent l'art, le génie et la folie. Comme Pirandello, Chaurette jongle avec la réalité et l'illusion dans le contexte du théâtre. Comme son collègue québécois Michel Tremblay, il déforme audacieusement le temps, créant des relations entre des personnages d'époques différentes.» Robert Crew, «Mystery explores madness», *Toronto Star*, 7 décembre 1986.

10. «À mon avis, *Provincetown Playhouse, July 1919* de Normand Chaurette est certainement un des plus beaux textes du théâtre québécois, et la traduction anglaise conserve toute la sobre beauté de cette pièce sur la beauté, la mort et la folie.» Jean Cléo Godin, compte rendu de *Quebec Voices, Three Plays* (publié sous la direction de Robert Wallace), *Canadian Theatre Review* 56, Automne 1988, p. 86.

11. Il est important de noter que Talonbooks détient les droits de publication des traductions anglaises des pièces de Tremblay. En conséquence, des versions alternatives, sans parler de versions où l'on reconnaîtrait qu'il s'agit bien de traductions, sont non seulement interdites de publication, mais d'étude dans les nombreuses écoles secondaires et les universités où les pièces de Tremblay sont au programme en langue anglaise.

l'auteure québécoise tente de récupérer l'écriture dans la pièce. Mietkiewicz écrit :

> Presumably examples of Leduc's writing have been incorporated into the script. If so, they have not been properly showcased and sound like shrill, relentless ranting... Indeed, when it comes to use of language, it's difficult to determine where Leduc leaves off and Marchessault begins. Whoever is responsible, we can do without the gratuitous scatology and the abundance of nonsensical images...[12]

En critiquant ainsi le texte sans déterminer qui est «la responsable», Mietkiewicz dénature à la fois Marchessault et Leduc et induit en erreur ses lecteurs torontois qui, selon toute probabilité, en savent fort peu sur le travail de ces deux femmes. Par comparaison, Ray Conlogue finit par reconnaître la pertinence de la traduction dans sa critique du *Globe and Mail* :

> Marchessault is not completely at ease about certain aspects of theatre writing. Her commitment to legitimizing lesbianism leads to the writing of awkward and maudlin scenes about Leduc's relationship with her lover, Hermine, that do not play well theatrically. Part of the problem is a French lyrical verbosity that does not work in English — at least, not in Suzanne de Lotbinière-Harwood's overwrought translation[13].

C'est une chose rare dans les critiques de pièces francophones jouées à Toronto depuis trois ans que de voir quelqu'un comme Conlogue reconnaître le rôle que la traduction a pu jouer dans sa mauvaise impression de *The Edge of the Earth is Too Near, Violette Leduc*. L'intérêt qu'il manifeste pour le texte, cependant, est courant. Il révèle un penchant sous-jacent qui est présent non seulement dans la plupart de ces critiques mais qui nourrit une prédilection prépondérante dans les quotidiens torontois. Au sujet des attitudes prédominantes des critiques canadiens-anglais, Paul Leonard note dans un récent article de *Canadian Theatre Review* :

> They tend to collapse the distinction between author and text while widening the chasm between the production and the playwright's script. Even those critics who move beyond the simplicity of authorial intention can still doggedly insist that the performance event is best regarded as primarily an expression of a transcendent meaning — the script[14].

critiquer des images

Naturellement, une approche aussi logocentrique de la production théâtrale ne favorise pas une ouverture des critiques à un travail d'images où le texte ne serait pas le principal élément. Cela produit des critiques défavorables pour les quelques (petites) compagnies torontoises qui expérimentent ce type de langage. Mais les articles les plus durs sont réservés aux compagnies venant de l'extérieur comme Carbone 14 de Montréal, dont l'expérience et les réalisations dans le genre, formellement à l'avant-garde internationale, dépassent de loin celles des théâtres torontois. Dans la critique vitriolique de Robert Crew sur *Hamlet-Machine*, citée précédemment, par exemple, le journaliste privilégie le texte avec sarcasme :

> Ah, but forget the text, this is wonderful, new imagistic theatre. You're not meant to think or

12. «Il semble qu'on a inclus des extraits de Leduc dans le texte. Si c'est le cas, ils n'ont pas été bien intégrés et restent des déclamations criardes et implacables. En fait, dans la langue utilisée, il est difficile de voir où finit Leduc et où commence Marchessault. Quelle que soit la responsable, nous pouvons nous passer de cette scatologie gratuite et de l'abondance d'images ineptes.» Henry Mietkiewicz, «What's the big deal here?», *Toronto Star*, 20 mai 1986.

13. «Marchessault n'est pas tout à fait à l'aise quant à certains aspects de l'écriture théâtrale. Son engagement pour la légitimisation du lesbianisme la pousse à écrire des scènes maladroites et larmoyantes sur les relations de Leduc avec son amante, Hermine, qui ne sont pas efficaces théâtralement. Le problème vient en partie de la verbosité lyrique du français qui fonctionne mal en anglais; ou tout au moins, dans la traduction très travaillée de Suzanne de Lotbinière-Harwood.» Ray Conlogue, «Flaws don't diminish play's impact», *Globe and Mail*, 17 mai 1986.

14. «Ils ont tendance à éliminer la distinction entre auteur et texte, tout en élargissant le gouffre entre la production et le texte de l'auteur. Même les critiques qui dépassent les simples intentions de l'auteur peuvent insister obstinément sur le fait que la représentation est d'abord et avant tout l'expression d'une signification transcendante : le texte.» Paul Leonard, «Critical Questioning», *Canadian Theatre Review* 57, hiver 1988, p. 6.

> analyze what's going on, just to let it all wash over you like a warm shower. Look at the special, non-verbal language of the bodies, marvel at the emotional images...
> Meaning? Relevance? Don't be so stuffy and old-fashioned. The play strikes me as self-indulgent, intellectual bulltwaddle; there could well be far less there than meets the eye but it's not worth spending years of academic study to find out[15].

Bien qu'il ait une approche moins anti-intellectuelle, Ray Conlogue n'échappe pas au même penchant en condamnant la déconstruction du texte de Heiner Müller opérée par Gilles Maheu :

> It would be a shame if this had been done to a disciplined theatre script, but in Müller's case one tends to feel little sympathy. After all, it is Müller who encouraged the rumour that he chose the title *Hamlet-Machine* because it has the same initials as his name. A writer like that deserves an interpreter like Maheu[16].

Un mépris aussi fort envers le travail de Maheu m'amène à considérer qu'il est causé par autre chose qu'une attitude conservatrice vis-à-vis de la pratique théâtrale. En fait, à lire l'une après l'autre une série de critiques de Conlogue, j'en viens à croire que la remarque de Whittaker («our response [...] was hedged by an element of curiosity and envy») est une explication on ne peut plus nette de cet extrême négativisme. Il faut noter, par exemple, qu'au sujet de *Hamlet-Machine*, Conlogue écrit aussi que «Maheu's command of stage imagery, and the physical discipline of his performers, is (as always) awesome», alors que dans sa critique de *Pericles, Prince of Tyre, by William Shakespeare* de René-Daniel Dubois, il déplore la production du Théâtre Passe Muraille parce que

> Passe Muraille's acting team is generally in trouble if they venture too far from the softball teams of southern Ontario or the nasty streets of Toronto. Physical presence, elegant movement, holding the stage with a look or a silence, phrasing a hundred syllables in one breath — these are not their customary accomplishments[17].

Le jugement de Conlogue sur les acteurs du Passe Muraille est discutable, mais ce qui a davantage de conséquences, c'est le fait qu'il reconnaisse implicitement que leur talent se développe en fonction du *genre* de théâtre dans lequel ils travaillent. Sans le vouloir, il sous-entend que les acteurs torontois ne sont pas les seuls à avoir «des ennuis» lorsqu'on leur demande de jouer dans des pièces qui s'écartent des thèmes ou des styles qu'ils connaissent[18] : les critiques torontois aussi ont «des ennuis» lorsqu'ils doivent apprécier un travail foncièrement différent de ce que l'on voit ou produit habituellement à Toronto. Dans sa critique de *Hamlet-Machine*, Crew soutient aussi cette idée sans le vouloir lorsque, tout en reconnaissant «l'indéniable engagement, l'athlétisme [*sic*] et l'énergie» de l'équipe du

15. «Ah, mais oubliez donc le texte. C'est le nouveau et merveilleux théâtre d'images. Il ne faut pas penser ou analyser ce qui se passe, mais simplement s'en laisser imprégner comme d'une douche tiède. Regardez le langage spécial et non-verbal des corps, émerveillez-vous des images émotionnelles...
Le sens? La pertinence? Ne soyez pas si vieux jeu et moralisant. La pièce me paraît être une connerie intellectuelle et complaisante; il se pourrait bien qu'elle renferme encore moins qu'il n'en paraît à première vue, mais il est inutile de passer des années d'études pour trouver quoi.» Robert Crew, «The Hamlet-Machine is pretentious bulltwaddle», *Toronto Star*, 12 juin 1988.

16. «Il aurait été très malheureux d'imposer ce traitement à un texte théâtral discipliné. Mais dans le cas de Müller, on a tendance à éprouver moins de sympathie. Après tout, c'est Müller qui a répandu la rumeur voulant qu'il ait choisi le titre *Hamlet-Machine* à cause des initiales qui sont les mêmes que les siennes. Un auteur comme lui mérite un interprète comme Maheu. » Ray Conlogue, «Enlightenment or pretension?», *Globe and Mail*, 25 juin 1988.

17. «Les interprètes du Passe Muraille ont généralement des ennuis s'ils s'aventurent trop loin des équipes de balle molle du sud de l'Ontario ou des bas quartiers de Toronto. La présence physique, l'élégance du mouvement, cette manière de tenir la scène avec un regard ou un silence, ou de défiler cent syllabes en un seul souffle : ce ne sont pas chez eux des exploits coutumiers.» Ray Conlogue, «Mystifying show looks a nature of art, magic», *Globe and Mail*, 10 avril 1987.

18. Conlogue fait sans doute allusion à des succès du Théâtre Passe Muraille comme *Blue City Slammers* de Layne Coleman, un drame naturaliste sur l'équipe de balle molle (de base-ball) d'une femme dans une petite ville ontarienne, et d'autres pièces sur Toronto que ce théâtre a présentées par le passé.

spectacle, il n'en conclut pas moins avec une question et une réponse: «To see or not to see? No question as far as I'm concerned.»

Ironiquement, cependant, le logocentrisme des critiques torontois a aussi contribué au succès de plusieurs pièces francophones au Canada anglais, car cela les a amenés à faire l'éloge de certains textes qui ont été montés de façon médiocre. Dans sa critique de *Being at Home with Claude* (traduction de Linda Gaboriau, production du Tarragon Theatre), Crew écrit que «le metteur en scène Duncan McIntosh et la décoratrice Mary Kerr ont fait plusieurs choix qui ne rendent pas service à cette pièce remarquable». Il explique ensuite que le décor, «une espèce de boîte en bois en contrebas avec des murs assez hauts, installés au milieu du théâtre» ont eu pour effet de disposer «les plus mauvais sièges de la salle au tout premier rang»[19]. Pour sa part, Conlogue a eu les mêmes désagréments à ce spectacle qu'il décrit avec davantage de détails:

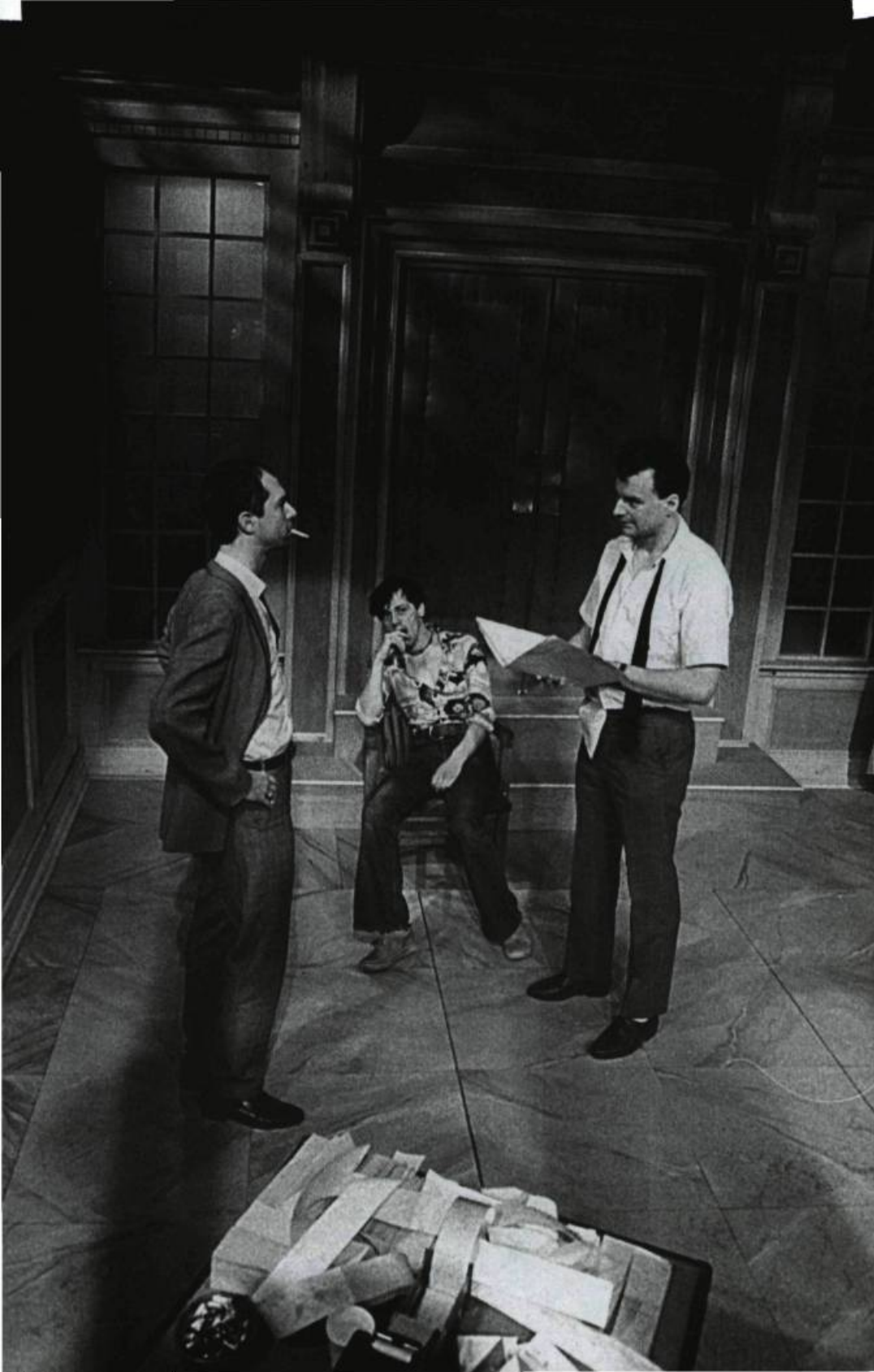
> Another troubling thing about the production is Mary Kerr's set, a meticulously carpentered rendition of a Victorian courtroom, but with all the wooden posts and fineals left completely raw and unfinished. This suggests a heightened reality, yes, but it is somehow not that of the play...[20]

Mais bien que Conlogue, comme Crew, ait su distinguer entre sa mauvaise impression du spectacle et son admiration pour la pièce, il a négligé de dire que la production a affecté sérieusement son interprétation du texte de Dubois. Un commentaire au début de son article montre bien que le spectacle était confus au point de l'empêcher d'en saisir l'époque et le contexte social.Il écrit en effet qu'Yves était «vêtu d'un jean à pattes d'éléphant démodé». Il est clair que Conlogue n'a pas reconnu la situation temporelle de la pièce (1967), à moins qu'en décidant de ne pas la mentionner dans sa critique, il ait sous-estimé son importance. Pour lui, la pièce était (simplement) un morceau d'«incandescence romantique», non seulement «séduisant» mais avec «une décadence sous-jacente, la notion [étant] que certains humains ont du talent pour la copulation comme d'autres en ont pour la composition musicale...» Interprétation simpliste du texte diraient certains, aussi maladroite que le décor de Mary Kerr; cela pourtant ne semble pas ennuyer le critique qui paraît satisfait de «sauver» la pièce de sa production en valorisant ce qu'il perçoit comme sa «vérité tragique».

Ce sont des problèmes de ce genre qui gâchent régulièrement la réception critique des pièces francophones à Toronto. Ils font partie d'un processus de décontextualisation dans lequel ni la production ni le texte sur lequel elle se fonde ne sont perçus comme provenant d'un ailleurs *différent* de la ville la plus grande et la plus prospère du Canada. Certes, à l'occasion, un critique torontois se penche sur le contexte d'une pièce, voire sur sa production, comme l'a fait Robert Crew pour *Being at Home with Claude*. «La pièce, écrit-il, est d'une écriture franche et dérangeante: le contexte — le Québec de l'Expo 67 et la montée du mouvement séparatiste — lui donne une résonance historique et politique qui dépasse le thème immédiat de relations personnelles difficiles et compliquées.» Malheureusement, la structure de la critique journalistique —et aussi la pression avec

19. Robert Crew, «Young Quebec writer pens remarkable play», *Toronto Star*, 8 avril 1987.
20. «Un autre problème de la production, c'est le décor de Mary Kerr: la transposition méticuleusement construite d'une salle de tribunal victorienne, mais dont toutes les boiseries et les colonnades sont laissées nues et non finies. Cela rehausse la réalité, mais cette réalité n'est pas vraiment celle de la pièce.» Ray Conlogue, «Tragic truth in Being at Home», *Globe and Mail*, 8 avril 1987.

«Dans sa critique de *Being at Home with Claude* (traduction de Linda Gaboriau, production du Tarragon Theatre), Crew écrit que «le metteur en scène Duncan McIntosh et la décoratrice Mary Kerr ont fait plusieurs choix qui ne rendent pas service à cette pièce remarquable».» Photo: Michael Cooper.



laquelle il faut l'écrire— permet rarement d'élaborer de tels propos pour les rendre vraiment utiles[21]. Dans ce cas, par exemple, l'auteur n'explique pas comment le contexte de la pièce «résonne» particulièrement alors que le décor de la production est tellement raté. Ce qui est clair, c'est que le critique interprète les lieux dans la pièce de Dubois comme représentant le Québec à un moment historique, même s'il néglige d'expliquer leur signification. Il pourrait donc s'avérer utile que Crew reconnaisse l'importance de l'historicité, mais son laconisme actuel est aussi trompeur que l'interprétation du texte de Conlogue. Le lecteur de la critique est amené à croire qu'il apprend des choses sur le Québec alors qu'en réalité, tout ce qu'il apprend, ce sont les interprétations qu'un critique torontois fait d'une production torontoise.

une lueur d'espoir?

Jusqu'à tout récemment, de tels problèmes paraissaient inévitablement systémiques. D'une part les difficultés de la critique théâtrale quotidienne, d'autre part les différences entre les pratiques théâtrales québécoise et canadienne-anglaise, semblaient rendre improbables les possibilités de changement qui permettraient le développement d'une tradition positive de la production interculturelle. Mais grâce à la série de lectures du Factory Theatre en mai dernier, les problèmes paraissent de plus en plus surmontables, dans la mesure où l'on a au moins ouvert une nouvelle voie pour les productions torontoises des pièces francophones en anglais. Comme suite au succès qu'a remporté la lecture du *Chien* de Jean-Marc Dalpé, la directrice artistique Jackie Maxwell a programmé la pièce dans la saison du Factory en 1988-1989. En outre, influencée par l'immense impact de la lecture de *Lilies* par l'équipe originale, elle a brisé une tradition à Toronto: au lieu de monter la pièce avec des interprètes anglophones comme ceux qu'elle avait dirigés elle-même pour la lecture, elle a invité le Théâtre du Nouvel Ontario à recréer sa production originale, en anglais.

L'expérience du Factory a réussi. Bien que les critiques dans les quotidiens aient été inégales, les spectateurs ont été nombreux. Il semble qu'au moins une partie du public de Toronto soit à la fois prête et désireuse d'expérimenter du théâtre reflétant une sensibilité essentiellement différente de celle qui domine les scènes de la ville. Au sujet du *Chien*, tout en négligeant de préciser que la traduction était signée par Maureen LaBonté et Jean-Marc Dalpé, Ray Conlogue a affirmé que le drame «est intensément coloré par le temps et le lieu [où il se passe][22]». Et il a poursuivi en disant qu' «un aspect particulièrement frappant de la production est que l'aisance des acteurs en anglais dépend de leur âge». Dans un article préalable à la production publié dans le *Toronto Star*, Dalpé explique:

> Performing the play in French-accented English will bring a new cultural complexion to the drama, Dalpé says. «It's going to add a little twist to the piece that there are three levels of accents. Both the younger actors speak English almost perfectly, with hardly a hint of an accent. The mother and father have a bit more of an accent and the grandfather has a heavier accent. So you get that generational thing. If the French version (of the play) is one village, then the English version is two villages away, where the assimilation was more rapid and where the younger generation has lost its French.»[23]

21. On trouvera une étude plus poussée sur les effets de telles contraintes sur la nature et la qualité de la critique de théâtre dans la presse quotidienne canadienne dans David Prosser, «The Education of the Audience», *Canadian Theatre Review* 57, hiver 1988, p. 17-21.

22. Ray Conlogue, «Sharp writing, strong acting make powerful drama», *Globe and Mail*, 18 novembre 1988.

23. «Le fait de jouer la pièce en anglais avec l'accent français va donner un nouveau caractère au drame, dit Dalpé. «Cela va ajouter un petit quelque chose à la pièce, vu qu'il y a trois niveaux d'accent. Les deux jeunes acteurs parlent un anglais presque parfait; la mère et le père ont un peu plus d'accent, et le grand-père en a un plus fort. Alors on a une idée des générations. Si la version française (de la pièce) se passe dans un village, la version anglaise a lieu deux villages plus loin, où l'assimilation a été plus rapide et où la jeune génération a perdu son français.»» Vit Wagner, «Northern play accents the French», *Toronto Star*, 11 novembre 1988.

Robert Crew, de son côté, a trouvé que ces subtilités sont demeurées trop discrètes («underwhelming»). Dans le *Toronto Star*, il note:

> Whether it's the translation (by Maureen LaBonté and Dalpé) or the difficulties of performing in a second language, the unrelaxed, unsubtle acting doesn't serve the play well. People shout a lot. The emotions are overdrawn and have a melo-dramatic, soap-opera feel. There's some stumbling over words and the timing of the dialogue is not sharp[24].

Trouvant le spectacle «peu engageant», il conclut néanmoins que Jean-Marc Dalpé «pourrait bien se révéler comme quelqu'un d'important (someone special)».

Les qualités «spéciales» de Dalpé, ou celles de n'importe quel autre dramaturge ne peuvent pas être séparées du contexte de leur vie: la vision de l'artiste est façonnée par la vie qui passe et c'est ce genre de vision qui donne de l'importance au talent. À mon avis, cela est vrai non seulement pour les acteurs, les metteurs en scène et les scénographes qui travaillent sur un texte d'auteur pour créer l'événement théâtral, mais aussi pour les critiques et les spectateurs qui interprètent cet événement même après coup. Aux yeux de plusieurs, c'est l'intérêt pour la vie des autres — où et comment ils vivent — qui motive la production interculturelle, voire le théâtre même. Un tel intérêt existe évidemment à Toronto, et il s'applique au Québec autant que partout ailleurs. Mais comme ailleurs, l'intérêt coexiste avec des intérêts particuliers, or, nous le savons tous, la coexistence n'est pas nécessairement suivie de communication. Plusieurs sont maintenant d'accord sur le fait que Toronto et Montréal ont beaucoup à apprendre l'une de l'autre et que, à cet effet, la production interculturelle est une bonne chose. Mais cet échange de théâtre entre les deux villes, s'il peut aider à susciter un dialogue et des échanges, peut aussi y mettre un terme. Pour moi, donc, il y a une leçon simple à retenir de l'analyse de l'accueil fait récemment aux pièces canadiennes-françaises à Toronto: en faisant la navette avec nos pièces et nos spectacles entre nos deux milieux théâtraux, nous devons nous demander non seulement «d'où cela vient-il?» mais aussi «où cela s'en va-t-il?»

robert wallace
traduit de l'anglais par **michel vaïs**

24. «Que ce soit à cause de la traduction (de Maureen LaBonté et Dalpé) ou des difficultés de jouer dans une langue seconde, le jeu tendu et sans nuances sert mal la pièce. On crie beaucoup. On charge de manière émotive, comme dans un feuilleton mélodramatique. On trébuche un peu sur les mots et le dialogue manque de rythme.» Robert Crew, «Le Chien's English debut an underwhelming event», *Toronto Star*, 18 novembre 1988.

productions de pièces canadiennes-françaises à toronto, de janvier 1986 à novembre 1988 (incluant les versions originales (v/o) et les traductions)

Date	Titre, auteur et traducteur	Théâtre (compagnie ou lieu)
20 mars 1986	*Duo pour voix obstinées* de Maryse Pelletier (v/o)	Théâtre du P'tit Bonheur
24 avril 1986	*Les Rogers*, création collective du Théâtre du Nouvel Ontario (v/o)	Théâtre du Nouvel Ontario au Théâtre du P'tit Bonheur, Adelaide Court
13 mai 1986	*L'Umiak* par le Théâtre de la Marmaille, traduit par John Van Burek	Théâtre de la Marmaille à Harbourfront (The Children's Festival)
14 mai 1986	*The Edge of the Earth is Too Near, Violette Leduc* de Jovette Marchessault, traduction de Suzanne de Lotbinière-Harwood	Nightwood Theatre, au Theatre Centre
31 mai 1986	*La Trilogie des dragons* du Théâtre Repère (v/o : première version de trois heures)	Théâtre Repère à Harbourfront (Du Maurier World Stage Festival, 1986)
15 juillet 1986	*Albertine in Five Times* de Michel Tremblay, traduite par Bill Glassco et John Van Burek	Tarragon Theatre
2 octobre 1986	*La Passion de Narcisse Mondoux* de Gratien Gélinas (v/o)	Théâtre du P'tit Bonheur
20 octobre 1986	*Ça crève les yeux, ça crève le coeur*, du Théâtre Parminou (v/o)	Théâtre Parminou à l'Université de Toronto (Festival «Brecht : 20 ans après»)
20 octobre 1986	*Le Rail* de Carbone 14 (v/o)	Carbone 14 à l'entrepôt Massey Ferguson (Festival «Brecht : 20 ans après»)
19 novembre 1986	*Les Belles-Soeurs* de Michel Tremblay, traduites par Bill Glassco et John Van Burek	Equity Showcase à Harbourfront
27 novembre 1986	*Bonjour, là, bonjour* de Michel Tremblay (v/o)	Théâtre du P'tit Bonheur à Adelaide Court
27 novembre 1986	*Bonjour, là, bonjour* de Michel Tremblay, traduit par Bill Glassco et John Van Burek	CentreStage Company au St. Lawrence Centre
2 décembre 1986	*Provincetown Playhouse, July 1919* de Normand Chaurette, traduit par William Boulet	Buddies in Bad Times Theatre au Théâtre Passe Muraille
6 avril 1987	*Pleurer pour rire* de Marcel Sabourin (v/o)	Le Théâtre de la Marmaille au Young People's Theatre
7 avril 1987	*Being at Home with Claude* de René-Daniel Dubois, traduit par Linda Gaboriau	Tarragon Theatre
9 avril 1987	*Pericles, Prince of Tyre, by William Shakespeare* de René-Daniel Dubois (v/o)	Théâtre Passe Muraille
26 mai 1987	*Hosanna* de Michel Tremblay, traduite par Bill Glassco et John Van Burek	Tarragon Theatre
29 septembre 1987	*Le Vrai Monde ?* de Michel Tremblay (v/o)	Théâtre du P'tit Bonheur

Date	Titre, auteur et traducteur	Théâtre (compagnie ou lieu)
janvier 1988	*Breaks (Syncope)* de René Gingras, traduite par Linda Gaboriau	Acting Company au Toronto Free Theatre
2 mars 1988	*L'Homme gris* de Marie Laberge, traduit par Rina Fraticelli	Toronto Free Theatre
14 avril 1988	*La Sagouine* d'Antonine Maillet (v/o)	Théâtre Français de Toronto
18 avril 1988	*La Trilogie des dragons* du Théâtre Repère (v/o : version définitive de trois heures)	Théâtre Repère au Factory Theatre
24 mai 1988	*The Real World?* de Michel Tremblay, traduit par Bill Glassco et John Van Burek	Tarragon Theatre
3 juin 1988	*Tectonic Plates* du Théâtre Repère (v/o)	Théâtre Repère à Harbourfront (Du Maurier World Stage Festival, 1988)
10 juin 1988	*Hamlet-Machine* de Carbone 14 (d'après Heiner Müller) (v/o)	Carbone 14 à Harbourfront (Du Maurier World Stage Festival, 1988)
17 novembre 1988	*Le Chien* de Jean-Marc Dalpé, traduit par Jean-Marc Dalpé et Maureen LaBonté	Théâtre du Nouvel Ontario au Factory Theatre