

Urbain des bois Entretien avec Jean Marc Dalpé

Michel Vaïs

Number 73, 1994

Théâtre franco-ontarien

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28220ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Vaïs, M. (1994). Urbain des bois : entretien avec Jean Marc Dalpé. *Jeu*, (73), 8–20.

Urbain des bois

Entretien avec Jean Marc Dalpé

Auteur dramatique, poète, acteur et traducteur, lauréat du prix du Gouverneur général en 1988 pour *le Chien*, Jean Marc Dalpé est né à Ottawa et vit maintenant à Montréal.

Serait-il exact de vous décrire comme un acteur qui a cheminé vers l'écriture pour devenir auteur ?

Jean Marc Dalpé — Oui et non. Après mes études à l'Université d'Ottawa et au Conservatoire d'art dramatique de Québec — études axées surtout sur le jeu —, et tout en commençant à jouer et à fonder des compagnies théâtrales avec des amis, je n'ai jamais arrêté d'écrire. Au contraire, j'ai commencé à faire de la poésie vers quatorze ou quinze ans et j'écris de plus en plus. L'écriture est toujours ma petite chambre privée où je vais jouer seul.

Qu'est-ce qui vous a donc poussé à entreprendre des études d'art dramatique ?

J. M. D. — Lorsque j'étais en dixième ou onzième année, à l'Académie de La Salle d'Ottawa, j'avais vu une pièce montée par Gilles Provost, qui est aujourd'hui directeur artistique du Théâtre de l'Île à Hull. En la voyant, je me suis dit que j'étais capable d'en faire autant ! Comme j'étais plutôt un adolescent renfermé, le théâtre m'a permis de vaincre ma timidité.

En quoi ont consisté précisément vos études à l'Université d'Ottawa. Y a-t-il des professeurs qui vous ont marqué ?

J. M. D. — J'ai fait un baccalauréat en art dramatique. Plutôt que des noms de professeurs, ce sont des expériences marquantes qui me reviennent en mémoire. Je pense à un atelier avec un metteur en scène allemand invité, Peter Sieffert, qui animait un travail inspiré du Bauhaus, où l'on faisait de l'improvisation. C'était la première création à laquelle je participais. M. Sieffert avait regroupé les départements de théâtre anglais et

français, et par la suite, j'ai continué à passer d'un groupe à l'autre. Autre expérience marquante — encore une création — : avec un groupe d'étudiants de deuxième année, j'ai participé à un spectacle à sketches pour Noël, basé sur des improvisations de type cabaret. Il y avait là aussi des anglophones, car même si j'étudiais en français, j'ai toujours entretenu des rapports avec eux. C'était peu de temps après la sortie du film *Cabaret*. Ce spectacle vraiment fou, intitulé aussi *Cabaret*, avait été coordonné par Peter Froelich, professeur au département. La pièce nous a permis de tisser des liens, si bien que nous avons créé un autre show du même genre l'été suivant. Il a marché merveilleusement à Ottawa. Je faisais alors mes premières armes en matière de création collective et d'écriture. Parmi mes camarades du côté français à l'époque, il y avait Robert Bellefeuille — avec qui je poursuivrai mes études au Conservatoire —, Linda Sorgini et Larry-Michel Demers. Quatre Franco-Ontariens. Larry-Michel venait de Hawkesbury, Robert d'Alexandria, Linda de Sudbury et moi d'Ottawa.

Pourquoi, ensuite, avoir opté pour le Conservatoire de Québec ? Pour perfectionner votre formation d'acteur ?

J. M. D. — L'université offre une formation un peu générale, que je ne regrette pas du tout car elle m'a donné de bonnes assises, permis de faire des lectures et d'acquérir des connaissances de base. Il semblait donc naturel, ensuite, de poursuivre dans une école de théâtre. Linda et Larry-Michel sont allés à l'École nationale, et Robert et moi, à Québec. Dans mon cas, c'était simplement parce que je m'y suis pris trop tard pour

m'inscrire aux auditions de l'École. Je dois préciser que je n'ai pas fait la quatrième année à Ottawa, qui m'aurait donné une « spécialisation » en théâtre ; je n'ai que ma « concentration ». J'avais donc le choix d'accomplir ma quatrième année à Ottawa ou de partir, ce que j'ai choisi sur un coup de tête !

À Québec, si l'on veut parler de mes professeurs, il faut citer les noms de Marc Doré, Paule Savard, Guillermo de Andrea..., mais sans vouloir exclure les autres, celui qui m'a le plus marqué fut évidemment Doré. Peut-être entre autres à cause de mon intérêt pour l'écriture, puisqu'il écrivait aussi.

Avez-vous travaillé avec lui à la fois le jeu et l'écriture ?

J. M. D. — Pas vraiment, mais nous faisons beaucoup de créations collectives et toute son approche de la formation de



l'acteur parlait de l'improvisation, ce qui constitue une première étape vers l'écriture théâtrale.

Marc Doré, on le sait, avait étudié à Paris avec Jacques Lecoq. Dans quelle mesure pensez-vous qu'il vous a transmis cet enseignement ? En était-il question dans vos cours ?

J. M. D. — Nous ne parlions pas nécessairement de l'enseignement de Lecoq, mais plus tard, lorsque je rencontrerai Brigitte Haentjens, c'est cela qui sera le déclencheur. Quand j'ai fait sa connaissance, à ma sortie du Conservatoire, nous nous sommes rendu compte que nous avions la même formation.

À Québec, je suis resté deux ans et demi ; je suis parti à Noël de la troisième année pour des raisons personnelles, mais aussi parce que l'on m'avait offert un contrat de quelques mois à Théâtre Action, qui était l'organisme de service pour l'Ontario francophone. Dès la fin de la deuxième année, pendant l'été, j'avais déjà été invité (en même temps que Robert Bellefeuille et Marc Doré) comme animateur au Festival de Théâtre Action à Sturgeon Falls. C'est une petite ville de six à sept mille habitants entre North Bay et Sudbury. C'est là que j'ai rencontré Brigitte. Avec elle, Marc et Robert, nous avons passé une semaine mémorable, dans l'énergie de la jeunesse, à formuler des projets de toutes sortes.

Ensuite, je suis retourné à Québec et, après Noël, j'ai accompli une série d'animations en région pour Théâtre Action : deux mois à Hearst, d'autres séjours un peu partout en Ontario, puis, dès le printemps, je suis devenu le coordonnateur du Festival de Théâtre Action de l'été suivant, qui a eu lieu à Rockland, en banlieue d'Ottawa. Cette expérience m'a permis ensuite de fonder le Théâtre de la Vieille 17 avec Robert Bellefeuille, Roch Castonguay et Lise L. Roy (qui est une homonyme de l'auteure québécoise). Nous avons



Les Murs de nos villages
(Théâtre de la Vieille 17,
1979). Sur la photo :
Robert Bellefeuille, Jean
Marc Dalpé, Roch
Castonguay et Lise L. Roy,
coauteurs du spectacle.
Photo : Martin Delisle.



Robert Bellefeuille dans *Hawkesbury Blues*, de Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens (Théâtre de la Vieille 17, 1982). Photo : Martin Delisle.

d'emblée logé la compagnie à Rockland, où nous avons établi des contacts, notamment avec le Centre culturel de la Sainte-Famille. Parallèlement au Festival, Brigitte avait monté un spectacle communautaire avec des jeunes de Rockland.

En sortant du Conservatoire de Québec, vous avez donc plutôt œuvré comme organisateur, animateur ou coordonnateur que comme acteur ?

J. M. D. — C'est vrai pour les six premiers mois, mais aussitôt que nous avons fondé notre compagnie, je me suis mis à écrire et à jouer. La première production, à l'automne 1979, fut *les Murs de nos villages*, une création collective que nous avons écrite à quatre et jouée pendant quatre semaines. Quand j'y repense ! Ça a marché très fort ; c'était tellement drôle ! On a répété et joué dans une espèce de vieux dôme géodésique qui tombait en ruine, derrière le Centre culturel. Nous vendions le spectacle pour moins que rien dans les écoles secondaires (même s'il ne s'adressait pas spécialement aux enfants), un peu partout dans la région.

Le réveil d'une grande famille

Mais il faut comprendre que notre itinéraire était lié à ce qui se passait en province. Nous étions une grande famille. Plutôt que de trajectoires individuelles, il faut donc parler d'une grande

action collective. Sur le plan politique, l'automne 1979 marquait le début de la crise scolaire de Penetanguishene. Les francophones de ce village réclamaient une école française que les anglophones leur refusaient, si bien qu'ils ont fondé une école illégale dans le Centre culturel de Penetanguishene. Très tôt, la Vieille 17 s'est trouvée engagée dans ce débat, lorsque l'Association canadienne-française de l'Ontario (ACFO) nous a donné un peu d'argent pour monter un spectacle sur la crise. Nous avons monté *Protégera nos droits et nos...*, qui a fait une tournée dans tout l'Ontario. Le titre, qui vient de l'hymne national du Canada, avait été proposé par Nicole Doucet, alors coordonnatrice de Théâtre Action et maintenant directrice de la Maison Théâtre à Montréal. C'était ma première tournée avec la compagnie.

Vous aviez une camionnette ?

J. M. D. — (Rire.) Oui ! Quand j'y repense, ça n'avait pas de bon sens. Il y avait tellement de boîtes empilées dans le camion qu'on devait s'asseoir dans le décor. Et on faisait des sacrées distances : Ottawa, Hearst, Windsor... à geler comme des crottes, assis dans le décor au fond du camion. On était reçus par les écoles ou les centres culturels, on installait les décors pour la soirée. Comme on était fauchés, on louait une seule chambre de motel pour tous les quatre. Ça tisse des liens. Dans ce groupe, il y avait avec moi des jeunes de Penetanguishene, car les autres membres de la compagnie étaient restés à Rockland pour jouer un autre spectacle en même temps.

L'année suivante, il y a eu un changement à la Vieille 17. Lise L. Roy est partie et nous avons intégré Hélène Bernier et Anne-Marie Cadieux, qui sortaient de l'Université d'Ottawa, ainsi que Vivianne Rochon. Je suis resté deux ans avec la compagnie. Nous avons remonté *les Murs de nos villages* et, la deuxième année, *la Mesure humaine*, une pièce de Paul Doucet, le frère de Nicole, qui a enseigné à l'École nationale et qui est décédé il y a quelques années. Ce spectacle racontait l'histoire d'une grève dans le nord de l'Ontario, à Kapuskasing. Il s'agissait d'une de nos premières grosses productions, qui annonçait et préparait *Nickel*. Brigitte en avait signé la mise en scène, et la pièce avait été coproduite avec le Théâtre de la Corvée (devenue depuis le Trillium). L'équipe de tournée comprenait une dizaine de personnes.

Après cette expérience, j'ai passé sept mois à Théâtre Action comme animateur provincial. Parallèlement, j'ai publié mes deux premiers recueils de poèmes. Je montais aussi des spectacles de poésie que je donnais seul ou avec Michel Vallières, un autre poète ontarien. J'ai toujours continué à présenter des spectacles de poésie, que ce soit la mienne ou celle des autres. Ensuite, j'ai écrit avec Brigitte *Hawkesbury Blues*, qui a été monté par la Vieille 17. Puis, Brigitte et moi, qui formions déjà un couple, avons pris la décision de déménager à Sudbury. Le Théâtre du Nouvel-Ontario était en train de tomber en ruine. Il ne restait plus de salle, plus rien sauf un administrateur qui m'a appelé pour m'offrir la direction de la compagnie. Nous connaissions des gens dans la ville : Patrice Desbiens, Robert Dickson, Gaston Tremblay. Nous avons donc décidé de nous lancer dans cette aventure. Tout de suite, j'ai refusé de diriger la compagnie moi-même, car c'est Brigitte qui de nous deux avait le plus de moyens et de sens de l'organisation. Elle a donc pris la direction artistique, et je suis devenu plus ou moins son bras droit et l'artiste « en résidence », pour ainsi dire, du T.N.O.

Nous avons monté là, entre autres, *les Porteurs d'eau* de Michel Marc Bouchard. Peu de temps après, Brigitte et moi avons monté un spectacle de clowns, *Un p'tit bout de stage*. Nous l'avons promené au Canada, mais pas au Québec.



Pourquoi pas au Québec ? C'était pourtant un spectacle en français, non ?

J. M. D. — Oui, mais nous n'avions pas de porte où frapper ici. À cette époque, en 1982, comme pendant tout le premier mandat du Parti québécois, les « hors-Québec » n'étaient pas très bien cotés.

Receviez-vous des subventions ?

J. M. D. — Nous étions subventionnés par le Conseil des Arts de l'Ontario ainsi que par celui du Canada. Plus tard, nous avons eu accès à des subventions de l'Office des tournées pour circuler à l'extérieur de la province. Nous avons joué *Un petit bout de stage* une centaine de fois, partout en Ontario, en Saskatchewan, et dans l'ouest jusqu'à Calgary et Edmonton.

Tout cela nous a permis de remettre le T.N.O. sur la carte, en récupérant toutes les subventions qui avaient été perdues et en louant une belle salle de répétition. Les tournées étaient indispensables à cause des faibles bassins de population. Par exemple, à Sudbury, avec environ trente mille francophones — soit le tiers de la ville —, on fait le plein de public en six représentations. Mais parallèlement à ces tournées, il y avait un travail d'engagement communautaire à tous les niveaux. Au sein même de l'équipe du T.N.O., une équipe s'occupait exclusivement du développement communautaire : travail dans les écoles, avec des groupes populaires, etc. Nous empruntons quelques idées au Parminou, au Théâtre de Quartier, nous exécutions des spectacles de commande,

Brigitte Haentjens et Jean Marc Dalpé dans *Un petit bout de stage* (Théâtre du Nouvel-Ontario, Photo : Archives T.N.O.)



Nickel, de Brigitte Haentjens et Jean Marc Dalpé (T.N.O./C.N.A., 1984). Sur la photo : Kim Cholette, Jocelyne Tardif, Robert Bellefeuille et Jean Marc Dalpé.
Photo : Jules Villemare.

ce qui nous a permis de tisser des liens très étroits avec la communauté francophone de Sudbury.

Comment Nickel a-t-il été reçu par cette communauté, sachant qu'il décrivait précisément les conditions de travail des mineurs de la région ?

J. M. D. — Ça a été extraordinaire. Brigitte et moi avons vraiment le goût d'écrire ensemble, ce que nous avons fait tout un été. Sans être une commande, la pièce a été soutenue dès le départ par la section locale du Syndicat des Métallos ; les travailleurs de la compagnie INCO nous ont permis de jouer dans leur salle. C'était une des premières fois que le Syndicat s'associait à un événement culturel, et francophone de surcroît.

Et les représentations de Nickel à Montréal, à la Salle Fred-Barry, quel souvenir en avez-vous gardé ?

J. M. D. — Un très bon souvenir. Malgré le fait que la salle était assez éloignée du centre, et compte tenu de ce que notre compagnie n'était pas encore connue des Montréalais, nous avons eu d'assez bonnes salles. Je me souviens surtout que l'accueil était très chaleureux. Le public découvrait une nouvelle voix, qui étonnait notamment à cause des quatre langues parlées dans la pièce : l'ukrainien, l'italien, l'anglais et le français. C'était avant que Robert Lepage nous y habitue avec *la Trilogie des dragons*.



Robert Marinier, Jean Marc Dalpé et Robert Bellefeuille dans *les Rogers* (T.N.O./Théâtre de la Vieille 17, 1985). Photo : Jules Villemare.

Un *Broue* franco-ontarien

Est-ce que, chronologiquement, l'expérience importante qui a suivi dans votre cheminement fut les Rogers ?

J. M. D. — Il y avait toujours la poésie ; j'ai publié un troisième recueil au cours de ces années, *Et d'ailleurs*, aux Éditions Prise de Parole comme les premiers. *Les Rogers* sont arrivés peu de temps après. C'était encore pour le T.N.O., mais cette fois, je me suis lancé dans l'aventure avec mes deux *chums*, Robert Bellefeuille et Robert Marinier. Nous avons écrit la pièce à trois. C'est une comédie « masculine » basée sur une histoire toute simple entre trois hommes, qui a remporté un important succès en Ontario. Nous l'avons montée par pur plaisir, et aussi pour égratigner un peu les « gars ». C'est l'histoire d'un homme, complètement défait parce que sa blonde l'a quitté. Ses deux *chums* viennent le voir ; il fait une crise de jalousie et ses amis essaient de le reconforter toute une nuit. Le troisième acte se passe dans un magasin de lingerie féminine.

On l'a vue à Montréal, au Théâtre du Milieu, un ancien cinéma du boulevard Saint-Laurent aménagé brièvement en théâtre. Comment le spectacle a-t-il marché ici ?

J. M. D. — Ce qui s'est passé est assez compliqué. C'était l'époque des premiers succès de *Broue* et le producteur de cette pièce, Jean-Claude Lespérance, a décidé de produire la pièce à Montréal après avoir envoyé quelqu'un le voir à Sudbury.

*Il a vu dans les Rogers un *Broue* franco-ontarien ?*

J. M. D. — Voilà. Moi, plus tard, je me suis demandé ce qu'on était venus faire à Montréal ! Évidemment, sur le coup, nous voulions bien que ça marche, qu'il y ait du monde dans la salle. Mais l'expérience des *Rogers* a été malheureuse parce que, sans qu'on se soit complètement fait avoir — financièrement, ça s'est bien déroulé —, le contact avec le public ne s'est pas vraiment produit du fait que le spectacle venait de l'extérieur.

Est-ce que vous avez ressenti un décalage entre l'humour franco-ontarien et l'humour québécois ?

J. M. D. — Absolument. C'est une des premières fois où il est devenu clair pour moi que, bien que nous soyons de la même famille, il y a une rupture, des différences entre nous. Finalement, amener *les Rogers* ici, ça a été se confronter à une autre culture. Une anecdote illustre bien cela. Dans une scène de la pièce, les trois personnages partaient dans une espèce de fantasme, comme s'ils basculaient dans un film de série B américain, dont ils disaient les répliques en anglais. En Ontario, nous parlions avec les voix de Humphrey Bogart, Peter Lorre, Sidney Greenstreet, et ainsi de suite. Mais à Montréal, pendant les deux générales que nous avons données en public, cette scène, qui jetait les spectateurs à terre en Ontario, n'a pas suscité la moindre réaction. Le public est resté absolument impassible, comme mort ! On voyait les anges voler dans la salle.

Alors vous avez coupé la scène ?

J. M. D. — Non. Nous nous sommes demandé pourquoi ça ne marchait pas, et quelqu'un d'entre nous s'est exclamé que le public n'avait sûrement jamais vu ces films en langue originale, mais seulement en « traduction française de France » à la télévision. Alors, paniqués, nous sommes allés chercher Brigitte, notre Française attitrée, et elle nous a tout traduit en français assaisonné d'argot. Ça a été fait en un après-midi, dans la loge, juste avant la première. Nous avons dû traduire la scène pour les Québécois ! Le numéro n'a pas marché aussi bien qu'en anglais en Ontario, mais quand même mieux qu'à la générale. Les spectateurs ont commencé à rire aux bons endroits.

Le Chien déclencheur

C'est après les Rogers qu'il vous a pris l'envie d'écrire votre premier texte dramatique en solo ; quelle a été la source d'inspiration de l'univers implacable du Chien ?

J. M. D. — J'avais commencé à écrire cette pièce depuis deux ou trois ans déjà, aussi j'ai dû réunir toutes sortes de notes. Ma source d'inspiration principale venait de mes années de tournées dans le nord : Sudbury, Timmins, Hearst, Kap' (Kapuskasing), et des gens que j'ai rencontrés à cette occasion.

Parce que finalement, comme vous venez d'Ottawa, vous êtes plutôt un citadin qu'un « gars des bois ».

J. M. D. — Non, je ne suis pas un gars des bois ! (Rire.) Même si j'ai un peu vécu là. Ma mère vient d'un petit village perdu de Nouvelle-Écosse — elle est anglophone — et mon père est né dans la basse-ville d'Ottawa. En partie, *le Chien* vient donc certainement de mes longues soirées passées dans les hôtels du nord de l'Ontario.



Roy Dupuis et Roger Blay dans *le Chien*, de Jean Marc Dalpé, mis en scène par Brigitte Haentjens (T.N.O./C.N.A., 1988). Photo : Jean-Guy Thibodeau.



Affiche reproduite dans l'album *Le Théâtre du Nouvel-Ontario. 20 ans*, 1991, p. 50.

Le fait que cette pièce ait pu être créée à Sudbury par des acteurs venus de Montréal (comme Roger Blay, Lionel Villeneuve, Roy Dupuis), puis présentée à Montréal avec un certain succès et, enfin, recevoir le prix du Gouverneur général, tout cela a sans doute constitué pour vous un déclencheur important dans votre itinéraire de dramaturge.

J. M. D. — C'est plutôt le fait d'avoir écrit la pièce qui a constitué le déclencheur principal. Le fait d'avoir passé tout ce temps seul à écrire, de l'avoir terminée. C'est à peu près à ce moment-là que j'ai décidé dorénavant de passer plus de temps à écrire qu'à jouer. Après cela, je n'ai joué qu'un petit rôle dans *les Archanges* de Dario Fo au Centre national des Arts et à la N.C.T. Depuis, je me consacre entièrement à l'écriture, et aussi à des spectacles de poésie de temps en temps. *Cris et Blues* a fait une tournée qui nous a amenés, Marcel Aymard et moi, au Festival des francophonies de Limoges, aux Coups de cœur francophones à Montréal, etc. Je mêle alors des poèmes de moi, de Patrice Desbiens, de Robert Dickson, tous des poètes de Prise de Parole. Nous avons même réalisé un premier disque compact !

Est-ce que votre décision de vous consacrer à l'écriture à partir du Chien vous a en même temps poussé à vous installer à Montréal ?

J. M. D. — Pas vraiment. J'ai d'abord quitté Sudbury pour Toronto parce que ma conjointe était là. Mais je n'aimais pas tellement cette ville.

Vous n'avez jamais envisagé de travailler en anglais ?

J. M. D. — Non, jamais. Je n'écris pas en anglais. J'ai essayé de traduire *le Chien* dans cette langue, parce que je la possède très bien, mais je me suis rendu compte qu'il y a des limites à ce qu'on peut faire dans sa langue seconde. Ensuite, ma conjointe a obtenu un poste à Montréal et nous avons déménagé.

Est-ce que le fait de quitter l'Ontario francophone a représenté pour vous un certain déchirement ?

J. M. D. — Je ne pourrais pas dire cela. J'ai gardé beaucoup de liens avec des gens ; je retourne souvent à Ottawa, où vivent mes parents. Mon agent est toujours là. Montréal est la métropole de la francophonie nord-américaine, aussi on y trouve des gens d'un peu partout qui gardent des liens avec d'autres régions ; je suis en contact avec beaucoup de Franco-Ontariens de Montréal. C'est une question que les médias francophones de

l'Ontario me posent souvent. On essaie toujours de me coincer, de me culpabiliser. J'en ai assez de cette question. Je suis venu à Montréal pour des raisons personnelles, *that's it!* Ce n'est pas un jugement politique sur l'avenir des Franco-Ontariens, loin de là.

Vous devez quand même reconnaître qu'à travers les yeux des Franco-Ontariens qui sont restés, votre départ, comme celui de Brigitte Haentjens, par exemple, peut représenter une perte pour la région. Vous avez incarné une force, une dynamique importante, non ?

J. M. D. — Je comprends cela jusqu'à un certain point. En même temps, je continue à écrire et à publier, toujours à *Prise de Parole*, même si mon dernier livre, *Eddy*, a été coédité avec Boréal. Mes pièces continuent à être jouées en Ontario.

Eddy, de Jean Marc Dalpé, mis en scène par Brigitte Haentjens (N.C.T., 1994).
Sur la photo : Sophie Clément et Pierre Lebeau.
Photo : Josée Lambert.

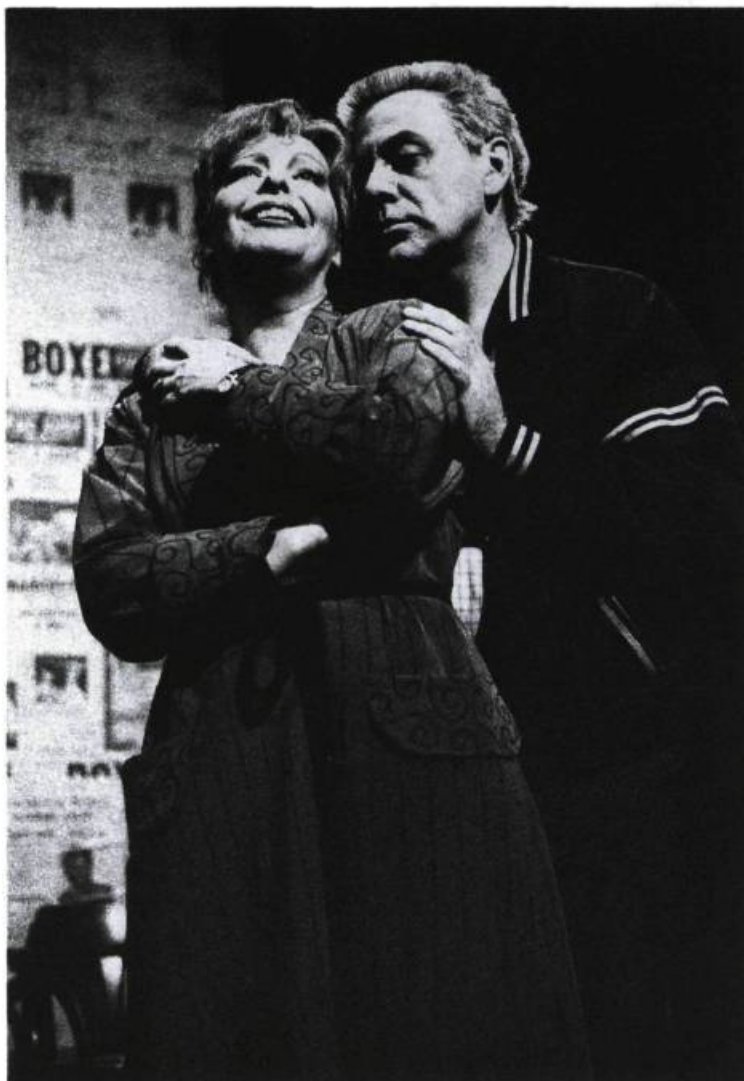
On peut ajouter qu'Eddy est marqué par votre séjour en Ontario francophone.

J. M. D. — Tout à fait. Le roman que je suis en train d'écrire se passe là ; ma pièce *Lucky Lady*, qui est jouée à Québec et à Ottawa cette saison, aussi. Je viens de recevoir une bourse « B » du Conseil des Arts du Canada, grâce à laquelle je compte mener de front, selon l'inspiration, deux nouvelles pièces, un roman et un nouveau recueil de poèmes ! Le roman, qui est actuellement ma priorité, se passe dans un petit village du nord de l'Ontario ; j'ai commencé à l'écrire juste après *le Chien*, dont on retrouve plusieurs éléments. C'est l'histoire d'une famille, avec des gens qui partent. Quand j'écris la première version d'une nouvelle œuvre, j'ai toujours trop de matière ; je dois toujours couper.

Quand le clown prend goût à jouer seul

Parlez-moi en terminant de l'importance que vous accordez à deux aspects de votre travail : la commande du Festival de Stratford qui vous a permis d'écrire Eddy, et votre action comme traducteur de théâtre, qui semble constituer chez vous une nouvelle perspective d'écriture.

J. M. D. — La commande de Stratford est justement venue à la suite d'une traduction. *Le Chien* avait été joué en anglais



Pierre Lebeau et
Pierre Collin dans *Eddy*
(N.C.T., 1994).
Photo : Josée Lambert.



à Toronto ; Elliott Hayes, qui était directeur littéraire à Stratford, en avait entendu parler, et nous nous sommes rencontrés à Saskatoon, où je venais de signer la traduction partielle de *Roméo et Juliette*, dans une production du Théâtre Repère et de *Night Cap*, mise en scène par Robert Lepage et Gordon McCall. La pièce a ensuite été présentée à Stratford, dans le festival off ; elle a été aussi présentée à Toronto, à Sudbury et à Ottawa. Et comme ma conjointe avait travaillé à une des premières pièces d'Elliott, le contact a été facilité. J'ai donc reçu de lui une invitation à écrire une pièce qui serait créée au festival. Lorsque nous nous sommes rencontrés, il m'a demandé sur quoi j'aimerais écrire ; je lui ai parlé d'un projet sur la boxe et d'un autre, et c'est le premier qui l'a intéressé. Pendant les quatre années qu'il m'a fallu pour écrire la pièce, Elliott n'a exercé aucune pression sur moi. Ensuite, j'ai proposé à Robert Dickson d'en faire la traduction, ce qui a donné *In the Ring*.

Pour ce qui est de mon travail comme traducteur, lorsque Robert Lepage s'est adressé à moi, il voulait une traduction un peu spéciale de Shakespeare, quelque chose d'un peu fou. Il voulait que la pièce se joue en deux langues, dont une serait celle de Shakespeare, qui est un anglais à peine compréhensible pour la plupart des anglophones. Pour ma part, j'avais carte blanche. On m'avait demandé d'inventer une nouvelle langue, une sorte de vieux français tout *fucké*...

Comment Lepage avait-il entendu parler de vous ?

J. M. D. — Nous nous connaissons un peu ; il avait vu quelques-uns de mes spectacles, et il avait étudié au Conservatoire de Québec en même temps que moi. Il était en deuxième quand j'étais en première année. Pour ce qui est de mes autres traductions,

c'est encore à la suite de propositions que j'ai reçues. J'ai aussi fait une traduction partielle pour une version bilingue de *la Ménagerie de verre* à Bruxelles, mise en scène par Marcel Delval. Lui aussi voulait une langue un peu spéciale. (Je suis devenu le spécialiste des langues un peu spéciales !) Ensuite, ça a été la pièce d'Elliott, *Homeward Bound*, qui a donné *Tout va pour le mieux* au Rideau Vert. La traduction est une occupation extraordinaire, qui demande énormément de travail, mais ne paie pas assez. J'aime beaucoup ça pourtant, surtout quand on me donne un peu de temps et d'espace.

Trouvez-vous que cela influence votre écriture ?

J. M. D. — Absolument. Pas sur le plan de la théâtralisation, mais cela m'influence certainement de passer du temps à jouer avec différents niveaux de langue, avec la langue de différents auteurs. C'est un travail de loupe, de dictionnaire, qui m'amuse et qui m'ouvre à d'autres territoires linguistiques.

Diriez-vous que votre écriture a évolué depuis le début, que vous travaillez la langue française différemment ?

J. M. D. — Oui, cela évolue à chaque pièce. Depuis mes premières armes dans les créations collectives, je me trouve beaucoup plus conscient du pouvoir de la langue et du fait que les choix que l'on effectue évoquent des univers chez le spectateur. Je m'amuse beaucoup avec les mots maintenant. Dans *Eddy*, et encore davantage dans *Lucky Lady*, je me trouve dans un parler populaire et en même temps... dislexique ; il y a des mots qui manquent, je laisse de la place au sous-texte, je travaille beaucoup le rythme. Je laisse au spectateur le soin de remplir les trous. ♦

Josée Deschênes dans *Lucky Lady*, de Jean Marc Dalpé, mise en scène par Michel Nadeau. Coproduction de la Vieille 17 et du Niveau Parking, présentée au Périscope en 1995.
Photo : Louise Leblanc.

